



**HAL**  
open science

# La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999

Noémie Vermoesen

## ► To cite this version:

Noémie Vermoesen. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999. Littératures. Université Rennes 2, 2023. Français. NNT : 2023REN20065 . tel-04792805

**HAL Id: tel-04792805**

**<https://theses.hal.science/tel-04792805v1>**

Submitted on 20 Nov 2024

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

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

# THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595  
*Arts, Lettres, Langues*  
Spécialité : *Littératures comparées*

**Noémie VERMOESEN**

**« La techno prise au mot :  
écritures critiques des musiques électroniques dansantes  
en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 »**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 10 février 2023  
Unité de recherche : CELLAM  
Thèse N° :

VOLUME 1

## Rapporteurs avant soutenance :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

## Composition du Jury :

Examinateur·rice·s :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT  
Luis-Manuel GARCIA-MISPIRETA  
Marianne MASSIN  
Emmanuel PARENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle  
Professeur, University of Birmingham  
Professeure émérite, Sorbonne-Université  
Maître de conférences, Université Rennes 2

Directeur de thèse :

Timothée PICARD

Professeur, Université Rennes 2

# THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : *Littératures comparées*

**Noëmie VERMOESEN**

**« La techno prise au mot :  
écritures critiques des musiques électroniques dansantes  
en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 »**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 10 février 2023

Unité de recherche : CELLAM

Thèse N° :

VOLUME 1

## Rapporteurs avant soutenance :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

## Composition du Jury :

Examinateur·rice·s :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT  
Luis-Manuel GARCIA-MISPIRETA  
Marianne MASSIN  
Emmanuel PARENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle  
Professeur, University of Birmingham  
Professeure émérite, Sorbonne-Université  
Maître de conférences, Université Rennes 2

Directeur de thèse :

Timothée PICARD

Professeur, Université Rennes 2



# VOLUME 1

Any time there is something that is so deep and so rich as what it means to be human, everybody wants to get on it. Everybody wants love, everybody wants freedom, everybody wants affirmation.

Cornel West en discussion avec Seth Troxler



*Figure 1: Dave Swindells, Ibiza, 1989.*



## REMERCIEMENTS

À Timothée Picard, pour sa confiance.

À Angus, à sa famille, pour leur chaleur, leur soutien et leur patience.

À ma sœur, à mes sœurs, à nos familles, pour leurs forces.

À Opa, à mes parents, pour le goût de la persévérance.

À Rob, aux anges et aux démons, pour leur grâce et leur imagination.

À Ugo, à sa famille, pour leur fidélité, leur soutien et « on va y arriver, nono ».

À David, Eleonora, Eilidh, Jeff, Ol, Sarj, Susanna, Romarig, Tash, Thomas, pour les petits plats, des mots secrets dans la boîte aux lettres ou les livres déposés à la dernière minute. Pour nos échanges surtout, et nos étreintes, et « come on, dr. tech-nono ! », et plus encore !

À mes ami·e·s, à nos communautés et nos collectifs, pour leur amour, leur bienveillance et leur courage.

Aux activistes pour la justice climatique qui, au cours des derniers mois de la rédaction, se démenaient plus que jamais, me portant alors que le désespoir guettait.

À Angus, Alice, Jeanne, Guillaume, Moïse, Thomas et Ugo, pour leurs relectures et encouragements.

Au Parlement de Berlin, aux archives des cultures jeunes (Berlin), à la région Bretagne, au DAAD, au CIERA et au Centre March Bloch (Berlin) pour leurs aides matérielles.

À Bill Brewster, Catherine Hilgers, Daniel (Archiv der Jugendkulturen), David Toop, Emma Warren, Heiko Hoffmann, Jean-Yves Leloup, John McCready, Jürgen Laarmann, Matthew Collin, Sasha Kösch, Simon Reynolds, Stéphanie Lopez, Stuart Cosgrove, Torsten Schmidt et Vincent Borel, pour leur temps, leur réflexions passionnantes et les précieuses informations transmises.



## AVERTISSEMENT

Les œuvres du corpus et les ouvrages critiques sont cités en français dans le corps de texte. En l'absence de traduction publique, une traduction est proposée. Les textes originaux sont cités en note de bas de page.

Pour les termes d'origine anglophone, la terminologie française a été préférée seulement si elle est considérée comme réappropriée dans la langue française. Les courants musicaux ne seront ni marqués en italiques, ni écrits avec une majuscule. Exemple : techno, house ou électro.

L'adjectif ou le nom « Noir·e » est capitalisé lorsqu'il décrit les personnes et les cultures d'origine africaine. Lorsqu'il ne l'est pas, c'est que la citation est reproduite telle quelle ou que la traduction recopie la traduction d'origine.



# Table des matières

<b>VOLUME 1</b> .....	<b>5</b>
REMERCIEMENTS .....	7
AVERTISSEMENT .....	9
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>16</b>
A. TROP OCCUPÉS À S'AMUSER : EXAMEN D'UN LIEU COMMUN .....	16
B. À LA RECHERCHE D'UN ESPACE PAR LE NOM .....	22
1. <i>Acronymes et expressions : un panorama terminologique</i> .....	22
(a) Musiques électroniques .....	22
(b) Musique dansante .....	23
(c) Musique club ou rave .....	25
(d) DJ culture ou mix culture .....	26
2. <i>House et techno : deux mots, des mouvements, une problématique</i> .....	28
(a) House : de Chicago et d'ailleurs .....	28
(b) Techno: The New Dance Sound of Detroit .....	29
(c) Brothers From Different Mothers .....	30
C. UNE INDICIBILITÉ SPÉCIFIQUE ? .....	32
1. <i>Une double radicalisation</i> .....	32
2. <i>Indicible, ineffable et résistances</i> .....	36
D. LA CRITIQUE COMME OBJET ET L'OBJET DE LA CRITIQUE .....	39
1. <i>La critique d'art : proposition de définition</i> .....	39
2. <i>La critique musicale : un objet d'étude</i> .....	41
3. <i>L'objet de la critique : contemporain et populaire</i> .....	44
E. POUR UN PRAGMATISME ESTHÉTIQUE .....	47
1. <i>L'art comme expérience</i> .....	47
2. <i>L'art à l'état vif</i> .....	48
3. <i>Activer des « vérités cachées » : à l'écoute des musiques afro-américaines</i> .....	51
F. DE L'IMPOSSIBILITÉ À LA RESPONSABILITÉ .....	55
1. <i>Engagement et angles morts : à propos de l'intimité avec le sujet</i> .....	56
2. <i>Fin de millénum : limites spatio-temporelles</i> .....	59
3. <i>Brève présentation des corpus et matériels utilisés</i> .....	62
4. <i>Interlude, outros et autres chapitres : annonce du plan</i> .....	63
<b>SAMPLE</b> .....	<b>67</b>
<b>CHAPITRE I. HYPOTHÈSES D'UNE IMPOSSIBILITÉ : CARACTÉRISTIQUES ESTHÉTIQUES MISES À NU</b> .....	<b>69</b>
A. « ÉCRIRE AU SUJET DE LA DANSE » : L'ENQUÊTE DE SCOTT WOODS .....	70
B. QUATRE AXES PARADIGMATIQUES : L'INDICIBLE SOUS L'ANGLE ESTHÉTIQUE .....	74
1. <i>Électroniques donc étrangères</i> .....	75
(a) Un art acousmatique .....	75
(b) L'homme et la machine .....	79
(c) Un rythme dit « répétitif » .....	83
(d) La formule électronique .....	86
2. <i>Dansantes, voire transcendantes</i> .....	89
(a) Fonctionnelles : entre instrumentalisation et expression .....	89
(b) Contextuelles et relatives : une expérience, des expériences .....	94
(c) Irrationnelles : « hors de portée de la raison » .....	99
(d) Charnelles : « Jack Your Body » .....	104
3. <i>Mixées et remixées</i> .....	109
(a) Le maxi : central mais fuyant .....	109
(b) Tracks : des morceaux ouverts .....	113
(c) DJ : rivalité et fluidité des figures .....	117

(d) Vers la mort de l'auteur-riche ?.....	120
4. <i>Évasives, anonymes, presque silencieuses</i> .....	124
(a) « Faceless » : sans visage .....	124
(b) Évaporation du paratexte.....	128
(c) Paroles, samples et sens.....	130
(d) L'ombre du minimalisme.....	135
C. VERS UNE VIRTUALITÉ DE LA CRITIQUE ? .....	139
1. <i>Du mix comme critique à la critique comme création</i> .....	140
2. <i>Fictions critiques et réalités soniques</i> .....	142
<b>4 ON THE FLOOR.....</b>	<b>147</b>
<b>CHAPITRE II. LES CONTOURS DE CE PAYS INCONNU : LA TECHNO ET LES MOTS .....</b>	<b>149</b>
A. EXISTE-T-IL UNE LITTÉRATURE TECHNO ? .....	150
B. LA TECHNO DANS LES LIVRES.....	152
1. <i>Bibliothèque de référence : la tentation du progrès</i> .....	152
(a) Futurisme et dadaïsme : le point de départ de l'historiographie des musiques électroniques.....	153
(b) Afrofuturisme : l'imaginaire littéraire de Détroit.....	156
(c) Post-modernisme : fascination européenne pour la French Theory .....	161
(d) La T.A.Z. d'Hakim Bey .....	165
2. <i>Publications universitaires : l'éternelle recherche de légitimité(s)</i> .....	168
(a) « Un esprit qui ne se laisse pas analyser ».....	168
(b) À la recherche des outils d'analyse .....	169
(c) « Le rôle de la cheville rhétorique » .....	171
3. <i>Ouvrages de journalistes : populaires mais problématiques</i> .....	175
(a) Une singulière autorité .....	175
(b) Le livre, la liberté ? .....	177
(c) Les risques de la narrativisation .....	180
4. <i>Fictions : le dancefloor en deçà de l'interprétation</i> .....	183
(a) Panorama des romans .....	183
(b) Fictions versus journalisme : au plus près de la musique ?.....	189
(c) Les limites des romans .....	196
5. <i>Perspectives de protagonistes et participants</i> .....	199
C. INÉNARRABLE, INEXPRIMABLE, INCOMMUNICABLE : LE MYTHE DE L'IMPOSSIBLE AU-DELÀ DU LANGAGE .....	205
<b>REWIND .....</b>	<b>209</b>
<b>INTERLUDE : VERS LA CONSTRUCTION D'UNE « TOUTE » NOUVELLE ESTHÉTIQUE :</b>	
<b>CHRONIQUES DU DISCO.....</b>	<b>211</b>
A. CHRONIQUEURS CLUBBERS .....	212
1. <i>Sondages, listes et remarques techniques : les visions de Vince Aletti</i> .....	212
2. <i>BPM et beatmatching : l'écoute méthodique de James Hamilton</i> .....	213
3. <i>Nightclubbing : les déambulations mondaines d'Alain Pacadis</i> .....	215
B. ATTAQUES ROCK ET RÉSTANCES DISCO .....	216
C. INDICIBLE TÉTRADE ? BOÎTES À RYTHME, RYTHMES DE DANSE, BATTEMENTS PAR MINUTE ET MARGINALITÉS .....	220
1. <i>Synthétique, métronomique et pourtant poétique</i> .....	220
2. <i>Le dedans et le dehors de la danse</i> : .....	222
3. <i>Une critique par et pour le mix</i> : .....	226
4. <i>Anonymat, mondanité et marginalité</i> : .....	230
<b>TRANSITION .....</b>	<b>235</b>
<b>CHAPITRE III. ÉCRITURES À L'ÉTAT VIF ? LA RELATION AUX MÉDIAS .....</b>	<b>237</b>
A. QUELLE PLACE POUR L'EXPLORATION ? L'ÉTAT DE LA PRESSE À LA FIN DU XX <sup>E</sup> SIÈCLE .....	238
1. <i>Le tournant des années 1980</i> .....	239
2. <i>L'hégémonie britannique</i> .....	243
3. <i>Journalisme pop : jazz, rock, pop, rap, etc.</i> .....	246
4. <i>La radio : une rivale ?</i> .....	249
5. <i>De l'idée de « décadence » dans la critique musicale</i> .....	253
B. GÉNÉRAL, PARTICULIER, SPÉCIALISÉ : TENTATIVE DE PANORAMA DES PUBLICATIONS.....	257

1. Typologie des publications.....	257
2. Revues musicales et/ou culturelles : fascination et incompréhension .....	260
(a) The Fab Four: i-D, The Face, Melody Maker, NME .....	261
(b) Influent, intellectuel et théorique : Spex .....	270
(c) Déni et dédain français .....	274
3. La presse grand public : la rave comme phénomène.....	277
(a) Libération, l'anomalie française.....	277
(b) Dailies and tabloïds : scandale ou complicité ?.....	281
(c) La techno, partie intégrante du paysage culturel allemand .....	287
4. La presse spécialisée.....	290
(a) De Munich à Francfort en passant par Berlin et Cologne : .....	290
(b) « 2000 ravers » : la France et sa scène club confidentielle .....	293
(c) « Here to stay » : les spécialistes britanniques s'installent.....	294
5. Les fanzines .....	298
(1) Grande-Bretagne: des rave zines à profusion.....	299
(2) L'idylle eDEN .....	303
(3) L'Allemagne jusque dans ses recoins .....	306
6. Les relations aux rédactions : édition, collaboration et émancipation .....	308
C. FORMES, FORMATS ET RE-FAÇONNEMENTS .....	315
1. Phénoménologie de la critique : écoutes, expériences, écritures .....	316
2. Chroniques : obsolètes ou inévitables ?.....	321
3. Poétique du mix : codes, listes et hybridités .....	325
4. Identités: anonymat, communauté et célébrités .....	327
<b>LOOP.....</b>	<b>332</b>
<b>CHAPITRE IV : LA TECHNO PRISE AU MOT : À L'ÉCOUTE DES MANIFESTATIONS</b>	
<b>CRITIQUES.....</b>	<b>334</b>
A. 1986 : LA HYPE DE LA HOUSE .....	334
B. 1988 : MUSIQUES MÉCANIQUES VENUES D'OUTRE-ATLANTIQUE : .....	338
1. Une compilation, des articles.....	338
(a) Le « nouveau » son house de Détroit .....	338
(b) De l'enquête à la chronique.....	341
2. Rebelles techno, à tâtons : à la recherche de la technologie dans la techno .....	345
(a) Fleurissement et flou terminologique.....	345
(b) Vers une idéologie futuriste .....	349
(c) « Coincés dans un ascenseur » .....	352
3. En marge du minimal : critères esthétiques et écoutes post-pop.....	358
(a) Le chant .....	358
(b) Productions abstraites et infinies.....	363
(c) Portraits et retraits.....	366
4. La critique comme reterritorialisation : le mythe de Détroit ou la construction d'une « scène » .....	372
(a) Un décor, des références.....	372
(b) L'environnement sociologique : un autre topos.....	375
(c) La distinction avec Chicago .....	380
5. « A flash in the media pan » ?.....	383
C. 1989-1999: FAST FORWARD .....	387
<b>MIDI.....</b>	<b>393</b>
<b>OUTROS: OUVERTURES, ANGLES-MORTS ET TRANSITIONS.....</b>	<b>395</b>
A. IDENTITÉS RACIALES : À L'ÉCOUTE DES PERSPECTIVES MIXTES ET EXPÉRIENCES D'ARTISTES.....	397
B. (DÉ)CENTRALISATION : IDENTITÉS DE GENRES, CLASSES SOCIALES ET GENTRIFICATION.....	402
C. RESPONSABILITÉ ÉCOLOGIQUE : MÉTA-NARRATION, HYPERMOBILITÉ ET EXTRACTIVISME.....	407
D. VERS LA POSSIBILITÉ DU SUBLIME ? .....	415
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>419</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>425</b>
A. CORPUS D'ÉTUDE .....	425
1. Articles consacrés à la compilation <i>Techno! The New Dance Sound of Detroit</i> .....	425

2. <i>Autres textes de critique musicale consacrés aux musiques électroniques et/ou dansantes et/ou populaires</i> .....	426
3. <i>Anthologies de textes journalistiques au sujet ou autour des musiques électroniques et/ ou dansantes</i> .....	427
4. <i>Romans et fictions associés aux musiques électroniques et/ou dansantes</i> .....	427
B. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE .....	430
1. <i>Documentations liées à l'écriture des musiques électroniques et/ou dansantes</i> : .....	430
2. <i>Études critiques et documentations sur les musiques électroniques et/ou dansantes</i> .....	433
3. <i>Études critiques sur la musique et l'écriture de la musique</i> .....	449
4. <i>Histoire des idées et autres documents cités</i> .....	461
C. DISCOGRAPHIE .....	467
.....	471
<b>VOLUME 2 - ANNEXE</b> .....	<b>475</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>477</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>482</b>
A. COPIE D'ÉLÉMENTS DU CORPUS .....	482
1. <i>Exemples issus de la presse grand public</i> .....	482
2. <i>Exemples issus de la presse musicale et spécialisée</i> .....	484
3. <i>Exemples issues de fanzines</i> .....	494
4. <i>Exemples de la newsletter Hardwax</i> .....	500
5. <i>Autour de la compilation Techno !</i> .....	501
(a) Cosgrove Stuart, « Notes », in VARIOUS ARTISTS, <i>Techno! The New Dance Sound of Detroit</i> , London, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.....	501
(b) Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », <i>The Face</i> , mai 1988, p. 86-89. ....	504
(c) Collin Matthew, « The sound of new Detroit », <i>Record Mirror</i> , juin 1988, 06/1988 p. 26. ....	509
(d) Lubich David, « News - Detroit House », <i>Soul Underground</i> , n° 9, juin 1988, ( <i>Catch The Beat</i> , p. 82).....	513
(e) Gray Louise, « Paradise Revisited », <i>City Limits</i> , 30 juin-7 juillet, <i>City Limits</i> , p. 21. ....	514
(f) Black Graham, « Various Artists "Techno-The New Dance Sound Of Detroit" (10 Records DIX G 75) », <i>Record Mirror</i> , 2 juillet 1988, p. 39. ....	515
(g) McCready John, « Don't fear the Robot », <i>New Musical Express</i> , 16 juillet 1988, p. 20-21. ....	517
(h) Collin Matthew, « New Techno-logy », <i>Echoes</i> , 30 juillet 1988, p. 12-13. ....	520
(i) Toop David, « Monitor—Music », <i>The Face</i> , juillet-août 1988, p. 101. ....	522
(j) Niemczyk Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », <i>Spex</i> , août 1988, p. 40. ....	524
(k) O'Connell JS, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): "Big Fun"/Juan's remix (10) », <i>Echoes</i> , 3 septembre 1988, p. 6.....	526
(l) Lenz Rolf, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », <i>Musik Express — Sounds</i> , septembre 1988, p. 86.....	528
(m) Trask Simon, « The Techno Wave », <i>Music Technology</i> , Septembre 1988, p. 70-73. ....	529
(n) Lestrade Didier, « Sélection Disco », <i>Libération</i> , 13 octobre 1988, p. 32. ....	533
B. CHRONOLOGIE ET GÉNÉALOGIES :.....	536
1. <i>Frise des événements musicaux, politiques, médiatiques et littéraires liés à la recherche</i> .....	536
2. <i>Cartographies des genres musicaux</i> .....	545
(a) 1988.09 : <i>The Face</i> .....	546
(b) 1993.08: <i>Spex</i> .....	548
(c) 1996.04: <i>Novamag</i> .....	549
(d) 1999.03 : <i>Novamag</i> .....	550
(e) 2000.06: <i>Jockey Slut</i> .....	551
(f) 2001: <i>All Music Guide to Electronica</i> .....	552
(g) 2013 : <i>The proliferation of EDM</i> .....	556
C. ANNEXES DES REVUES ET FIGURES.....	557
1. <i>Quelques revues</i> .....	557
(a) Royaume-Uni.....	557
(b) Allemagne.....	567
(c) France.....	573
(d) Autres institutions et publications.....	577
2. <i>Quelques figures</i> .....	578
(a) Royaume-Uni.....	578
(b) Allemagne.....	585
(c) France.....	588
(d) Autres figures.....	590

D. RETRANSCRIPTIONS DE CERTAINS ENTRETIENS :	592
a. <i>Réflexions de journalistes</i>	592
(a) Vincent Borel	592
(b) Bill Brewster	595
(c) Heiko Hoffmann	606
(d) Sasha Kösch / Bleed	608
(e) Jean-Yves Leloup	612
(f) Stéphanie Lopez	616
(h) Dave Swindells	629
(i) Simon Reynolds	632
(j) David Toop	637
b. <i>Techno! The New House Sound of Detroit</i>	650
(a) Matthew Collin	650
(b) Stuart Cosgrove	652
(c) John McCready	668
E. ESSAIS ET TRAVAUX PARALLÈLES À LA THÈSE :	682
1. <i>Murmurations</i>	682
2. <i>Traxmag : « Pourquoi la techno est-elle si sexiste ? »</i>	700
<b>INDEX</b>	<b>705</b>

# Introduction

## A. Trop occupés à s'amuser : examen d'un lieu commun

So how do you write the history of a culture that is fundamentally amnesiac and non-verbal?

Simon Reynolds, *Energy Flash*, p. xix.

Si l'on en croit cette déclaration de Simon Reynolds, les musiques techno constitueraient une « culture fondamentalement amnésique et non verbale<sup>1</sup> ». Contrairement à d'autres genres musicaux, la techno n'est pas réputée pour son rapport privilégié aux mots. Elle ne se déploierait pas en résonance avec un imaginaire artistique fécond comme le feraient les musiques classiques. Au sein des musiques populaires, elle se distinguerait par une absence de paroles – qui sont souvent présentes dans la culture rock et hip-hop – ou de riche production littéraire, comme celle qu'a pu susciter le rock. Cette épigraphe serait dès lors emblématique du lieu commun selon lequel la techno serait une musique purement sonore provoquant une réaction essentiellement physique.

En 1998, Simon Reynolds publie au Royaume-Uni la première édition de son livre *Energy Flash : A Journey Through Rave Music and Dance Culture*<sup>2</sup>. Ce dense ouvrage se présente comme une tentative inédite et ambitieuse de retracer une histoire de ce que l'auteur appelle « la musique rave<sup>3</sup> ». Celle-ci regrouperait les genres techno, house et garage<sup>4</sup> nés aux États-Unis dans les années 1980 ou encore les mouvements acid house et UK rave apparus en Europe lors de la décennie suivante. Reynolds s'attèle donc à l'exploration d'un ensemble que

---

<sup>1</sup> REYNOLDS Simon, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, London, Picador, 1998, p. xix.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> L'ouvrage renvoie d'abord à la dance music de manière générale pour se référer ensuite plus spécifiquement à la rave music que l'auteur identifie à un mouvement et à une culture modernes : « Rave is more than music + drugs : it's a matrix of lifestyle, ritualized behaviour and beliefs. » (*Ibid.*, p. xviii.)

<sup>4</sup> « Chapter one: A tale of three cities. Detroit Techno, Chicago House and New York Garage » (*Ibid.*, p. 1.)

d'autres désigneront par l'expression « musiques électroniques dansantes ». Esquissant leur généalogie et s'attachant à en décrire les multiples ramifications, le critique dessine les contours d'un corpus musical dont la cohérence reposerait sur le fait que ces musiques soient conçues par et pour l'expérience des drogues<sup>1</sup>. Celles-ci, et tout particulièrement l'Ecstasy, sont appréhendées comme la métaphore<sup>2</sup> justifiant l'établissement du concept « hardcore » : « Il me semble que l'essence de la rave réside dans la “pression hardcore” : l'audience de la rave exige une trame sonore pour s'éclater et se défoncer<sup>3</sup>. »

Si elle était courante dans les années 1990<sup>4</sup>, l'interprétation de ces musiques sous le prisme des stupéfiants est aujourd'hui un peu datée. Toutefois, *Energy Flash* demeure un ouvrage de référence. Son caractère encyclopédique, la thèse originale qui le motive et l'influence qu'elle a exercée en font un texte particulièrement incontournable pour toute recherche sur les musiques électroniques dansantes. L'approche de Simon Reynolds est informée par son expérience de journaliste et mêle des panoramas historiques, des hypothèses sociologiques et des impressions personnelles, dans une démarche propre aux *cultural studies*. Le livre est d'autant plus significatif à l'aune d'une recherche sur la critique de la techno que l'auteur partage les réflexions méta-critiques<sup>5</sup> qui l'animent en les problématisant explicitement dans la préface. Reynolds s'interroge ainsi sur la possibilité d'écrire au sujet de la musique rave, suggérant que cette difficulté serait accrue par rapport à d'autres genres.

Dans un chapitre explorant l'émergence de l'acid house au Royaume-Uni à la fin des années 1980<sup>6</sup>, Simon Reynolds remarque :

---

<sup>1</sup> « What I'm proposing in this book is that music shaped by and for drug experiences (even bad experiences) can go further out precisely because it's not made with enduring “art” status or avant-garde as a goal. [...] In *Energy Flash*, I trace a continuum of hardcore that runs from the most machinic forms of house (jack tracks and acid tracks) through British and European rave styles like bleep-and-bass, breakbeat house, Belgian hardcore, jungle, gabba, big beat and speed garage. A lot of exquisite music was made outside this continuum, and is covered in this book. But I still believe that the essence of rave resides with “hardcore pressure”: the rave audience's demand for a soundtrack to going mental and getting fucked up. » (*Ibid.*, p. xvii-xviii.)

<sup>2</sup> « This begs the question of whether the meaning of rave music is reducible to drugs, or even a single drug, Ecstasy. Does this music only make sense when the listener is under the influence? I don't believe that for a second; some of the most tripped tripped-out dance music has been made by straight-edge types who rarely if ever touch an illegal substance [...]. At the same time, rave culture as a whole is barely conceivable without drugs, or at least without drug metaphors: by itself, the music drugs the listener. » (*Ibid.*, p. xviii.)

<sup>3</sup> « I [...] believe that the essence of rave resides with “hardcore pressure”: the rave audience's demand for a soundtrack to going mental and getting fucked up. » (*Ibid.*, p. xviii.)

<sup>4</sup> Voir notamment COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House* [1997], London, Serpent's Tail, 2009.

<sup>5</sup> Par méta-critique, nous entendons une approche réflexive de la critique musicale, de sa pratique et de ses formes.

<sup>6</sup> « Living a dream. Acid house and UK rave, 1988-89 » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. 34-68.)

Malgré tout l'idéalisme et l'énergie déclenchée par l'Ecstasy, une quantité incroyablement faible d'expressions artistiques a survécu à cette période. Hormis *Boy's Own*, il n'y a presque aucun fanzine documentant la scène telle qu'elle est advenue. On était tout simplement trop occupés à s'amuser. Ce fut cependant une période très productive en matière de création à court terme, comme pour les T-shirts, les flyers ou le club design<sup>1</sup>.

Bien que le constat s'applique à un moment spécifique – en Grande-Bretagne à la fin des années 1980 – et au sein d'un contexte plus large – aux États-Unis et en Europe sur plusieurs décennies –, cette citation résume une idée qui traverse implicitement *Energy Flash* et que l'on retrouve dans l'imaginaire au sujet de la house et de la techno : celles-ci n'auraient suscité qu'une faible production écrite<sup>2</sup>. Simon Reynolds admet certes une exception, mais elle est d'emblée problématique.

Lors de l'apparition de *Boy's Own* au cours de l'été 1986, le fanzine s'intéressait autant au mode de vie des fans de foot qu'aux développements de la scène club à Londres. À cette époque, les pistes de danse de la capitale britannique battaient aux rythmes du funk, de la soul et du hip-hop. Le genre musical qui sera ensuite appelé « acid house » ne commence à être diffusé dans les clubs que l'année suivante au Royaume-Uni et surtout dans sa capitale. L'association de *Boy's Own* à cette scène – sa musique et son esthétique – s'est donc faite progressivement<sup>3</sup>, tandis que de nombreuses autres publications amateurs en Grande-Bretagne montraient un intérêt similaire au même moment. En outre, Simon Reynolds choisit la publication d'un fanzine comme preuve d'une absence différenciée de production critique par rapport à d'autres genres musicaux. Or le fanzine est un média typiquement rock et plus spécifiquement encore punk. Il omet ainsi les revues culturelles telles que *The Face* ou *i-D*, ou musicales telles que *The Wire* ou *Melody Maker*. Bien qu'établies avant le mouvement rave,

---

<sup>1</sup> « Despite all the idealism and energy triggered by Ecstasy, a surprisingly small amount of artistic expression survives the era. Apart from *Boy's Own*, there was next to no fanzine documentation of the scene as it happened. People were simply too busy having fun. But it was a creative period for short-term artifacts like T-shirts, flyers, and club design. » (*Ibid.*, p. 54.)

<sup>2</sup> Après avoir retrouvé une édition du fanzine house *Shoom*, un·e internaute affirme : « Now, memorabilia from this era is incredibly rare. Not a lot of it was created in the first place and even less of it survives in any kind of condition. » (THE EDITOR, « Oh, to be a fly on the wall! A rare Shoom fanzine from 1988 is on sale on eBay—and Danny Rampling won't be happy when he finds out who's earning out of it... », *Amateur At Play*, 21 août 2021. <https://amateuratplay.com/2021/08/12/oh-to-be-a-fly-on-the-wall-a-rare-shoom-fanzine-from-1988-is-on-sale-on-ebay-and-danny-rampling-wont-be-happy-when-he-finds-out-whos-earning-out-of-it/>, dernière consultation le 7 novembre 2022.)

<sup>3</sup> « Conspicuously, the earliest issues of *Boy's Own* had remarkably little house music coverage—mainly due to the fact the music failed to really take hold of the capital until 1988. Instead, it covered the club scene of the time that was, pre-house, quite different from what revelers would recognise today. », (TITMUS Stephen, « Boy's Own: A history », *Resident Advisor*, 21 janvier 2010. <https://ra.co/features/1139>, dernière consultation le 7 novembre 2022.)

celles-ci ont pourtant couvert le tournant acid house de la scène club anglaise et la multiplication des productions électroniques. Enfin, Simon Reynolds ne s'attarde pas plus sur les potentielles publications américaines. Le paysage médiatique aux États-Unis, contexte qu'il explore dans le chapitre précédent cette citation<sup>1</sup> et qui couvre les scènes de Détroit, Chicago et New-York, est sensiblement différent et mériterait d'être distingué.

Il y aurait donc quelque chose de contextuellement inexact dans l'exemple ici choisi et de structurellement maladroit dans les conclusions qu'on pourrait en tirer. Cette imprécision s'explique notamment par la méconnaissance ou absence de reconnaissance des écrits critiques au sujet de ces musiques et c'est en premier lieu cette ignorance que notre travail cherchera à combler. Cependant, les brèves raisons qu'invoque Simon Reynolds pour justifier ce silence supposé nous semblent intéressantes, moins pour ce qu'on en retiendrait aujourd'hui, que pour ce qu'elles révèlent d'une conception de ces musiques au moment de la rédaction d'*Energy Flash*. Par exemple, la première cause formulée de cette prétendue carence des publications face à la house et la musique « rave » consiste à réduire le mouvement à une distraction auto-suffisante : les participants auraient été « trop occupés à s'amuser<sup>2</sup> ». Cet argument paraît cohérent au sein d'un ouvrage postulant que le dénominateur commun de ces musiques est celui d'une expérience caractérisée par « l'extase », comme si quelque chose dans l'essence même de cette musique – le contexte dans lequel elle se déploie, la pratique qu'elle invoque, ou peut-être l'intensité qu'elle véhicule et suscite – en empêchait la transposition et tout particulièrement l'articulation verbale. D'autres aspects pourraient caractériser les musiques électroniques dansantes – en fonction de la manière dont on les définit – qui convoqueraient d'autres raisons expliquant que les écrivains seraient, face à elles, désemparés ou sur-stimulés. Nous les explorerons dans le premier chapitre.

À plus d'un titre donc, cette citation s'avère problématique. Pourtant, elle reflète une opinion très répandue et il nous semble de ce fait légitime d'ouvrir cette introduction à partir de ou contre elle. En premier lieu, rappelons que cette déclaration est formulée dans un ouvrage canonique au sein de l'imaginaire littéraire qui entoure la techno et dans l'espace culturel dans lequel nous allons désormais naviguer. Ensuite, remarquons qu'elle fut formulée par un journaliste particulièrement qualifié en matière d'écriture des musiques populaires. Au milieu des années 1980, Simon Reynolds avait fondé son propre fanzine, *Monitor*, avant de rejoindre

---

<sup>1</sup> « Chapter one: A tale of three cities. Detroit Techno, Chicago House and New York Garage » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. 1-33.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 54.

les colonnes de la revue anglaise *Melody Maker*, pour laquelle il écrivait à propos du rock et du hip-hop. Son enthousiasme pour ces musiques est doublé d'une fascination pour les textes les concernant. Reynolds est un averse lecteur de presse musicale vis-à-vis de laquelle il conserve une distance analytique. Enfin, ses propres travaux sont souvent cernés d'une réflexion méta-critique relativement rare au sein du corpus que nous cherchons à constituer.

Simon Reynolds fait donc le postulat que la constitution d'une critique simultanée aurait été difficile, les protagonistes ayant été « trop occupés ». En outre, ce défi aurait perduré jusqu'au moment de la rédaction de son ouvrage : l'auteur exprime les difficultés qu'il rencontre à écrire sur un objet qui résisterait tout particulièrement à la transposition. En effet, le prologue d'*Energy Flash* insiste sur le caractère indicible de ces musiques dont l'expérience « ne pourrait être documentée », puisqu'elles constitueraient une culture « amnésique », « non-verbale<sup>1</sup> » et qui contrairement au rock ne relateraient pas une expérience, mais la construiraient<sup>2</sup>. Ainsi son projet d'écriture semble-t-il assis sur une sorte de paradoxe partiellement assumé : il demeure difficile, voire inutile, d'écrire ces musiques et c'est pourtant ce que l'auteur s'engage à faire. Ce paradoxe traverse une majorité de la littérature au sujet de la critique – voire de la littérature – musicale qui, tout en alléguant la dimension indicible de son objet, ne peut résister à la tentation de l'approcher, l'apprivoiser, le capturer par les mots. Au sein de la littérature et de la critique techno, ce paradoxe semble particulièrement vivant – les déclarations de Simon Reynolds ne sont qu'une formulation d'un lieu commun interprété sous des angles multiples.

Cette thèse cherchera à déplier cette idée, à la recherche de la logique sur laquelle elle s'appuie. En découle dès lors une série de questions : est-il vrai que ces musiques ont suscité un moindre effort critique ? Peut-on véritablement penser qu'elles sont encore plus difficiles à écrire, décrire et critiquer que d'autres genres musicaux ? Notre hypothèse est que la house et la techno ont suscité une littérature critique bien plus riche et complexe qu'on ne l'a souvent imaginé. Il s'agira donc d'esquisser les contours de l'ensemble critique entourant ces musiques

---

<sup>1</sup> « These kinds of experiences, shared by millions, can't really be documented, although the post-Irvine Welsh mania for “rave fiction” has made an attempt. [...] So how do you write the history of a culture that is fundamentally amnesiac and non-verbal? » (*Ibid.*, p. xix.)

<sup>2</sup> « Unlike rock music, rave isn't oriented around lyrics; for the critic, this requires a shift of emphasis, so that you no longer ask what the music “means” but how it works. What is the affective charge of a certain kind of bass sound, or particular rhythm? Rave music represents a fundamental break with rock, or at least the dominant English Lit and social realist paradigms of rock criticism, which focus on songs and storytelling. Where rock relates an experience (autobiographical or imaginary), rave constructs an experience. Bypassing interpretation, the listener is hurled into a vortex of heightened sensations, abstract emotions and artificial energies. » (*Ibid.*)

au moment de leur apparition, mais aussi d'enquêter sur les motivations et conditions qui ont soutenu le lieu commun de l'indicibilité. Notre recherche documentaire sera articulée autour de plusieurs questions esthétiques et éthiques : la house et la techno ont-elles introduit des caractéristiques musicales et esthétiques nouvelles par rapport à d'autres musiques ? En quoi ces caractéristiques ont-elles pu constituer des défis pour la transcription en mots et la formulation d'un jugement esthétique ? Comment un appareil critique s'est-il formé au moment de l'émergence de ces mouvements musicaux ? Enfin, quelles ont été les causes et conséquences de cette supposée résistance au discours ?

Pour répondre à ces questions, il nous semble d'abord nécessaire de définir ce que nous entendons par *ces* musiques. Face à un jeu de tension mettant dos à dos une critique simultanée inutile et une écriture rétrospective impossible, il s'agira d'examiner théoriquement la nature des difficultés littéraires et esthétiques que les caractéristiques de la house et de la techno introduisent.

## B. À la recherche d'un espace par le nom

Dans l'air polaire d'une salle de réception, le DJ Erick Morillo disserte sur l'art du freestyle aux platines et des inconnus qui ont des rictus de gens importants tentent de conclure sur la nécessité ou non de regrouper tous ces sous-genres, techno, ambient, drum'n'bass, et leurs dizaines de cousins, sous le label généraliste d'electro.

Raphaël Malkin, *Music Sounds Better With You*, p. 149.

### 1. Acronymes et expressions : un panorama terminologique

#### (a) Musiques électroniques

Avant d'aborder les questions de défi critique et d'écriture, nous allons tenter de définir l'espace musical dans lequel se déploie cette recherche. Ce qui nous intéresse en particulier, c'est la combinaison inédite de certaines caractéristiques musicales – « électroniques et dansantes » – et les enjeux littéraires et esthétiques qui en résultent. Or l'expression « musiques électroniques dansantes » a été écartée de l'intitulé de cette thèse, car elle pose question de manière générale et pour notre étude en particulier. En français, elle surgit parfois dans des contextes institutionnels, mais est rarement utilisée dans le langage courant et assez peu dans le domaine scientifique. Il est davantage fait référence aux « musiques électroniques », terme qui aurait émergé au milieu des années 1990 et serait le fruit, selon Guillaume Kosmicki, « d'un compromis tacite entre médias spécialisés et compagnies de disques<sup>1</sup> ». Ce constat insinue déjà que ces médias auraient joué un rôle non négligeable.

---

<sup>1</sup> « Le terme [“musiques électroniques”] a émergé au milieu des années 1990, “fruit, selon Guillaume Kosmicki, d'un compromis tacite entre médias spécialisés et compagnies de disques” (Kosmicki, 2009 : 12). » (GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit “électroniques” », *Volume !*, vol. 10, n°1, 2013 [mis en ligne le 30 décembre 2015]. <http://volume.revues.org/3611>, dernière consultation le 02 janvier 2014.)

Or l'expression est trop large. Dans son ouvrage *Musiques électroniques*<sup>1</sup>, Guillaume Kosmicki ajoutera ensuite qu'elle regroupe « des musiques très différentes, touchant des publics très variés (et) s'étalant sur plus d'un demi-siècle d'histoire<sup>2</sup> ». S'il propose certes une définition guidant son étude<sup>3</sup>, il précise néanmoins que « les musiques réunies sous cette appellation sont toutes différentes du point de vue social, esthétique ou fonctionnel<sup>4</sup> ». En effet, le musicologue français évoque aussi bien Edgar Varèse que la musique concrète, l'Elektronische Musik ou les musiques populaires (dub, jazz-fusion, krautrock, rock progressif, indus, hip-hop, EBM, garage music, house music ou encore techno). Face à cette hétérogénéité, il semble difficile de constituer un corpus cohérent à partir duquel nous pourrions identifier des enjeux spécifiques.

### (b) *Musique dansante*

Chez les Anglo-Saxons l'emploi de l'expression *Electronic Dance Music* est plus répandu et naturel. Dans la sphère académique, l'*Electronic Dance Music Culture* ou l'EDMC désigne un champ d'étude toujours plus actif. Or l'usage de l'acronyme EDM porte aujourd'hui à confusion. À partir de 2010, celui-ci est devenu un terme commercial associé à la popularisation récente du mouvement aux États-Unis<sup>5</sup>. Dans un entretien accordé au *Resident Advisor* en 2015<sup>6</sup>, Luis-Manuel Garcia constate les ambiguïtés qui entourent désormais cet acronyme et le malentendu que suscite son usage. L'universitaire canadien souligne que

---

<sup>1</sup> KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques : des avant-gardes aux dancefloors* [2009], Marseille, Le mot et le reste, 2016.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>3</sup> « Il s'agit d'un ensemble de musiques reposant sur des sons d'origine acoustique ou de synthèse sonore, traités (réverbération, filtrage, transposition, etc.) puis enregistrés sous forme d'un signal analogique ou numérique (ou enregistrés puis traités), et destinés à être amplifiés et retransmis par le biais de haut-parleurs. Ces sons sont aussi susceptibles d'être joués en direct via des dispositifs de synthèse sonore (synthétiseurs, instruments électroniques) et de traitement du son. Ce jeu peut concerner des traitements du son diffusé sur supports analogiques (disque, bande magnétique) ou numériques (échantillonneur, DAT, CD audio, MP3 etc.). Il est possible d'ajouter à ces dispositifs de transmission des instruments acoustiques, pouvant eux-mêmes être traités à leur tour. » (*Ibid.*, p. 13.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>5</sup> « Dance music genres (such as techno, trance, house music, garage, drum 'n' bass, dubstep) shatter into a myriad of subgenres, known in the US under the umbrella term "electronica" and more widely understood as electronic dance music, often abbreviated by scholars and journalists as "EDM". However, during 2012 in the US, the rich meanings of the term "EDM" seem to have been narrowed in the popular media to electronic pop-dance (Sherburne, 2012), a marketable ubiquitous music format that cannibalizes globally fashionable electronic textures. » (ATTIAS Bernardo Alexander GAVANAS, Anna et RIETVELD Hillegonda (dir.), *DJ Culture in the Mix : Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 2.)

<sup>6</sup> ROTHLEIN Jordan, « EX.236 : Luis-Manuel Garcia. Deep talk with a dance music academic », *Resident Advisor*, 5 février 2015. <https://ra.co/exchange/236>, dernière consultation le 14 août 2017.

lorsqu'elle apparaît dans le domaine de la recherche, l'expression *Electronic Dance Music* permettait d'englober les musiques post-disco, composées à partir de samples et produites électroniquement. Son caractère musicologique l'émancipait de tout bagage historique et assurait une approche diversifiée qui réunissait tout autant la techno et la house que tous les autres genres relatifs (du disco au dubstep en passant par la jungle). Garcia suggère en outre que la souplesse de cette appellation correspondait à une époque et un champ d'étude fortement marqués par la pensée post-structuraliste et donc revendiquant une approche non-unitaire. Or ces dernières années ont vu l'expression faire l'objet d'un réinvestissement commercial : l'acronyme fut récupéré pour désigner une frange récente de ces musiques électroniques dansantes, une évolution globale destinée à des événements de masse. Cette dépossession de l'expression a de fait occasionné un malaise chez les universitaires puisque la musique et la culture à laquelle l'EDM renvoie aujourd'hui incarnent des valeurs et impliquent des pratiques différentes de celles que l'expression désignait une décennie auparavant.

Si l'acronyme est aujourd'hui généralement écarté par les universitaires, ceux-ci continuent à employer l'expression complète qui susciterait moins de malentendus. Certains journalistes ou chercheurs contemporains font en outre référence à la *dance music* ou *dance culture*<sup>1</sup> pour désigner l'ensemble que nous cherchons à appréhender ici. Toutefois, d'un point de vue scientifique, l'expression nous semble historiquement trop vague et esthétiquement réductrice. Des genres musicaux associés à la danse ont toujours existé et continuent à évoluer parallèlement au mouvement club, tel que nous l'entendons ici. L'adjectif verbal « dansant » renvoie à une réalité subjective d'autant plus questionnée que l'art de la danse s'est, au XX<sup>e</sup> siècle, largement émancipé de son support musical. Enfin, ces musiques entretiennent un rapport problématique avec la danse : il s'agit certes d'une caractéristique essentielle comportant des implications littéraires et esthétiques considérables mais la relation que les producteurs et auditeurs entretiennent à cette fonctionnalité est complexe.

---

<sup>1</sup> Voir par exemple la thèse d'Alexandre Augrand (AUGRAND Alexandre, *Le DJ, médiateur de transferts culturels dans la Dance Culture : comment des cultures locales sont devenues globales*, thèse de doctorat en arts plastiques et musicologie, dir. Damien Ehrhardt, Université Paris-Saclay, 2015.) qui a fait l'objet d'une publication. (AUGRAND Alexandre, *Une histoire de la dance culture : de Kingston à Tokyo*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2017.).

(c) *Musique club ou rave*

Ailleurs, certains auteurs anglophones font référence aux cultures *club*<sup>1</sup> ou *rave*. Dans les deux cas, ces musiques sont désignées par rapport au contexte qui a permis leur essor et la culture qui leur est associée. Cette conception a l'avantage d'évacuer une terminologie musicale trop large qui faillit à rendre compte d'un mouvement se définissant davantage par sa pratique que par son objet. De manière similaire, le terme *disco* provient du mot français « discothèque » qui renvoie à un lieu – la boîte de nuit – et une pratique – mixer des vinyles. Jusqu'au milieu des années 1970, les DJs puisaient dans tous les genres. Mais l'expression *disco* fut bientôt attachée à une esthétique musicale (et non plus seulement à un mouvement) à partir du moment où des musiciens produisirent de la musique commercialisée spécifiquement pour l'usage de ces DJs et dans ce contexte. Ainsi, le terme *club* opéra de façon semblable et permit de se distinguer du terme *disco*, devenu trop connoté d'un point de vue stylistique, notamment à partir de la fin des années 1980. Or l'expression « club » désigne un lieu clos, souvent nocturne, parfois institué et renvoie à une pratique essentiellement urbaine.

À partir des années 1990 en Europe, les musiques électroniques dansantes quittèrent le club et la nuit pour être diffusées dans les *free parties* puis les festivals. Si l'expression « rave » renvoie à un phénomène spécifique, limité dans le temps (surtout fin des années 1980 et début des années 1990) et l'espace (principalement l'Europe, tout particulièrement la Grande-Bretagne), elle peut aussi être réutilisée pour faire référence à un type de « fête » orchestrée autour de la diffusion de ces musiques. Simon Reynolds a sous-titré son ouvrage *Energy Flash*, « A Journey through Rave Music and Dance Culture. » L'hypothèse de Reynolds est non seulement que ces musiques se définissent par leur fonction (la danse) et leur mode d'écoute (dont le symbole est l'Ecstasy) mais aussi par le contexte dans lequel cette pratique est exercée. Toutefois, les qualifications « club » ou « rave » réduisent le mouvement à un phénomène. Cette approche aux limites du sensationnalisme nous semble cette fois trop étroite pour l'imaginaire musical que nous souhaitons explorer. La notion de contexte fera certes l'objet

---

<sup>1</sup> Voir notamment les ouvrages suivants :

GARRATT Sheryl, *Adventures in Wonderland: A Decade of Club Culture*, London, Headline, 1998.

OWEN Frank, *Clubland: The Fabulous Rise and Murderous Fall of Club Culture*, New York, St. Martin's Press, 2003.

REDHEAD Steve, *Subculture to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*, Oxford, UK; Malden, Mass, Blackwell Publishers, 1997.

REDHEAD Steve, WYNNE Derek et O'CONNOR Justin (dir.), *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Oxford ; Malden MA, Blackwell, 1998.

d'une attention particulière dans cette étude, mais nous envisagerons aussi les écrits qui appréhendent cette musique comme une production potentiellement autonome.

(d) *DJ culture ou mix culture*

De nombreux ouvrages se sont penchés sur la culture DJ ou la pratique du mix et ses implications esthétiques<sup>1</sup>. Si les expressions *DJ culture* ou *mix culture* sont plus courantes en anglais, elles peuvent tout à fait être francisées, éventuellement par inversion des mots : « culture DJ » ou « culture du mix. » L'acronyme DJ<sup>2</sup> renvoie au disc-jockey qui joue des enregistrements de musiques produites antérieurement et parfois par d'autres musicien·ne·s en les arrangeant, que cela soit face à une piste de danse, à la radio ou pour une *mixtape*<sup>3</sup>. En cela, il ou elle est effectivement une figure centrale de cette culture dont la créativité s'inscrit dans un cycle constant de réinterprétations. En 1996, le journaliste et écrivain Ulf Poschardt publie la thèse qu'il avait soutenue en 1995 à l'université Humboldt à Berlin et consacrée à la *DJ-Culture*<sup>4</sup>. Par la suite, l'expression fut réutilisée à plusieurs reprises jusqu'à tout récemment dans le titre d'un ouvrage intitulé *DJ Culture in the Mix : Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*<sup>5</sup>.

Le terme a l'avantage de ne pas être limité à une période, une scène ou une esthétique tout en désignant une caractéristique propre aux musiques électroniques dansantes. Toutefois, les deux ouvrages cités plus haut reconnaissent les prémices de cette culture avant l'avènement des mouvements house et techno (Ulf Poschardt) et en poursuivent l'étude dans des styles différents après les années 1990 (Bernardo Attias, Anna Gavanass et Hillegonda C. Rietveld). Or justement, nous porterons notre attention sur l'arrivée et l'avènement du mouvement en Europe au milieu des années 1980. Nous tentons donc de circonscrire ici un ensemble

---

<sup>1</sup> Hillegonda Rietveld a regroupé quelques références dans *DJ Culture in the Mix*, parmi lesquels les ouvrages d'Ulf Poschardt (1996), Brewster et Broughton (1999, 2010), Haslam (2001), Phillips (2009) et Belle-Fortune (2004). Au-delà des études sur la culture du mix en général, certains auteurs ont abordé cette pratique à l'aune d'un genre plus spécifique comme le disco – Goldman (1978) et Shapiro (2005), la musique techno – Collin (1997), Garratt (1998), Reynolds (1998), Sicko (1999), Silcott (1999), mais aussi la drum'n'bass – James (1997), le reggae – Bradley (2000), Katz (2003) ou encore le hip-hop – Chang (2005), Toop (1984) – et enfin les dimensions techniques du mix – Brewster et Broughton (2002), Brophy et Frempong (2010). (ATTIAS Bernardo Alexander GAVANASS, Anna et RIETVELD Hillegonda (dir.), *DJ Culture in the Mix*, op. cit., p. 4-5.)

<sup>2</sup> Il nous semble que l'acronyme DJ fonctionne aujourd'hui comme un nom commun et c'est pourquoi nous marquons sa pluralité avec un « s ».

<sup>3</sup> Mix enregistré et diffusé, avant l'ère numérique, sur un support cassette.

<sup>4</sup> POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture*, Frankfurt Am Main ; Hamburg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1996.

<sup>5</sup> ATTIAS Bernardo Alexander GAVANASS, Anna et RIETVELD Hillegonda (dir.), *DJ Culture in the Mix*, op. cit.

caractérisé par des enjeux esthétiques, mais aussi culturels et sociaux bien spécifiques qui justifieraient une problématique littéraire commune.

Chacune des expressions que nous venons d'envisager – musiques électroniques, Electronic Dance Music ou EDM, club ou rave music, DJ ou mix culture – correspond à une approche typique de l'ensemble que nous tentons de définir, que cela soit en tant que genre musical, mouvement culturel et social ou encore pratique esthétique. En cela, ces expressions sont parfois liées à des disciplines – musicologique (production électronique), esthétique ou philosophique (le mix et le DJ), sociologique ou historique (la rave et le club). Notre objectif est d'étudier les textes critiques en utilisant avant tout des outils littéraires.

Dans une certaine mesure, ces expressions se sont constituées ou ont été légitimées *a posteriori* et la réalité qu'elles tentent de désigner est historiquement trop vague ou fluide. Si aucune d'entre elles ne nous satisfait totalement à l'aune de la constitution d'un corpus, il est intéressant de remarquer que chacune introduit un élément constitutif de l'imaginaire littéraire et des enjeux critiques entourant ces musiques. En effet, ces quatre axes – la production électronique du son, la fonctionnalité dansante, l'importance du lieu et donc de l'expérience et enfin le dispositif du mix – constituent des défis discursifs. Ce n'est pas un seul de ces paradigmes qui nous semble prévaloir, mais leur combinaison.

Une solution possible face à ce flou terminologique serait d'élaborer une construction terminologique dont nous formulerions la définition. Pourtant, en proposant une expression artificielle, nous craignons de nous éloigner de la réalité historique et sociale à laquelle ces musiques, leur pratique et leur critique sont indéniablement liées. Afin de constituer un corpus cohérent, il s'agira d'adopter une expression qui évoque les enjeux ici cités et dont l'épaisseur historique porterait également la richesse, les tensions et les ambiguïtés de son évolution.

## 2. House et techno : deux mots, des mouvements, une problématique

### (a) House : de Chicago et d'ailleurs

Si l'idée de naissance d'un genre est peut-être illusoire<sup>1</sup>, elle fut quoi qu'il en soit largement construite puis alimentée par la critique musicale. La légende voudrait que la house soit née aux États-Unis. En 1986, un journaliste britannique rapporte le récit d'une rencontre de plusieurs genres qui auraient contribué à la constitution d'un son :

Mais qu'est-ce que la house music ? D'après Rocky Jones, président du label du moment, DJ International, la house est « le son que Chicago a inventé en empruntant de partout ailleurs. » En ce sens, la house n'est pas vraiment le son de Chicago. Au-delà de Chicago et dans le rythme, c'est là qu'est la house. Là où la transformation advient qui fusionne les éléments de la Philly soul, synth-pop britannique, les mixes d'Italo boot, l'électro de New York, avec le bégaiement hyper-percussif parfaitement exécuté qui étaye la grande majorité de cette musique<sup>2</sup>.

Douze années de recul permirent au magazine *Art Press* de préciser que la house est une « musique issue des clubs de New York et de Chicago, dans la filiation de la soul et du disco, s'en démarquant par l'accentuation systématique de chaque temps sur la grosse caisse<sup>3</sup> ». Et de même que le mouvement fut influencé par plusieurs genres, il ouvrit la voie à une ramification exponentielle de nouvelles musiques. Pourtant, la house semble bien avoir inauguré des pratiques et une culture inédites.

---

<sup>1</sup> « [...] Admettons que sous les espèces de l'innovation technologique, du pillage ou du bricolage, la house de Chicago reste du côté d'une tradition. C'est pourquoi nous sommes d'avis que si nous devons trouver une spécificité américaine, ce n'est pas au présent qu'il faut le faire mais dans un rapport à l'origine. Or l'origine n'est pas un ancrage aisé, assuré, garanti, car il implique que nous fassions d'abord l'histoire du sujet. La techno et la house sont nés aux États-Unis, certes, mais qu'est-ce que cette naissance ? Comme toute naissance, elle implique une maternité et un rapport aux générations. D'où la pertinence d'une approche générique à condition qu'on en interroge la fonction et qu'on en mesure les implications pour éviter les dérives typologiques. » (BIRGY Philippe, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *Revue française d'études américaines*, vol. 104, n° 2, 2005, p. 50-62.)

<sup>2</sup> « But what is this House music? According to Rocky Jones, president of the label of the moment, DJ International, House is “the sound that Chicago invented by borrowing from everywhere else.” In that sense, House is not really the Chicago sound. Out of Chicago and into the beat, that's where House is. Where the transformation occurs that fuses elements of Philly soul, British synth-pop, Italo boot mixes, New York electro, with the perfectly plotted, hyper-percussive electro-stutter that underpins most of the music. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night a DJ Saved My Life, Part 1 », *Melody Maker*, 16 août 1986. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/chicago-house-last-night-a-dj-saved-my-life-part-1>, dernière consultation le 14 mars 2017.)

ROTHLEIN Jordan, « EX.236 : Luis-Manuel Garcia. Deep talk with a dance music academic », *art. cit.*

<sup>3</sup> JOUANNAIS Jean-Yves et KIHM Christophe, « Techno anatomie des cultures électroniques », *Art Press* n° 19, 1998, p. 177.

Aux États-Unis, en France<sup>1</sup> et au Royaume-Uni, le terme *house* a souvent été convoqué pour faire référence au mouvement et à l'esprit qui seraient associés aux musiques électroniques dansantes, et ce tout particulièrement dans les années 1990. En ce sens, l'usage de l'expression « *house music* » équivaut à celui de « *club music* ». Dans *This is Our House*<sup>2</sup>, la thèse de doctorat d'Hillegonda Rietveld, un chapitre est consacré à la définition du terme et est intitulé « *House is a feeling* » : la *house* est un sentiment, une sensation. Cette conception s'appuie notamment sur les paroles du légendaire morceau *Can You Feel It* de Fingers Inc.<sup>3</sup> : « Tu vois, la *house*, c'est une sensation et personne ne peut la ressentir à moins d'être profondément immergé dans la *vibe* de la *house*. Est ce que tu la ressens<sup>4</sup> ? » En outre, l'histoire du genre est aussi liée à un lieu, la Warehouse<sup>5</sup> de Chicago, club où officiait le DJ Frankie Knuckles à qui on attribue la paternité du genre. L'expression « *house* » véhicule l'idée d'une pratique, d'un lieu et de certaines caractéristiques esthétiques et musicologiques.

(b) *Techno: The New Dance Sound of Detroit*

En Allemagne<sup>6</sup> et parfois dans les pays anglo-saxons, les universitaires emploient plutôt le terme *techno* pour désigner à la fois un genre musical identifié dans le temps et dans l'espace, mais aussi la culture et la pratique qui en dérivent et excèdent cet espace-temps. De fait, le nom *techno* a remplacé celui de *house* au titre de terme générique. En 1998, la revue française *Art Press* avait édité un hors-série intitulé « *Techno, anatomie des cultures électroniques*<sup>7</sup> ». Le lexique figurant à la fin du numéro précisait que :

<sup>1</sup> Voir notamment le fanzine *eDEN*: « Nous aimons la *house*, toute la *house* y compris la *techno* qui en est une de ses nombreuses branches. » (Widowsky, *eDEN* #2, août-sept 1992, p. 5.)

<sup>2</sup> HILLEGONDA Rietveld, *This is Our House: House Music, Cultural Spaces and Technologies*, Aldershot; Brookfield, Ashgate, 1998.

<sup>3</sup> Larry Hard, Robert Owens et Ron Wilson.

<sup>4</sup> « You see, *house* is a feeling that no one can understand really unless they're deep into the *vibe* of *house*. Can you feel it? » (Fingers Inc., *Can You Feel It (Vocal)*, Trax Records, Chicago, 1988.)

<sup>5</sup> « Entrepôt » en français.

<sup>6</sup> « Aktuelle Entwicklungen im Bereich elektronischer Tanzmusik werden oftmals als Spielarten von *House* oder *Elektro* wahrgenommen oder, auch im deutschsprachigen Raum, unter dem schlicht anmutenden Kürzel EDM (Electronic Dance Music) zusammengefasst. Dagegen scheint *Techno* seinen Zenit als allgemein verwendeter Sammelbegriff überschritten zu haben. Aus dem Sprachschatz ist der Ausdruck allerdings nicht verschwunden, im Gegenteil. [...] Die im Buch-Titel erscheinende Doppelung von “*Techno Studies*” und “*Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*” zeigt einerseits die verschiedenen sprachspezifischen Begriffs-Prägungen an (wobei mit “*Techno*”/ englisch und “*elektronische Tanzmusik*”/deutsch die heutzutage meist üblichen Verwendungskontexte vertauscht sind). » FESER Kim et PASDZIERNY Matthias (dir.), « “... and a musicologist present at all time” — elektronische Tanzmusik im Fokus populärer Diskurse und akademischer Forschung. Einleitung », *Techno studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Berlin, b\_books, p. 7.

<sup>7</sup> JOUANNAIS Jean-Yves et KIHM Christophe, « *Techno anatomie des cultures électroniques* », *art. cit.*

Dans son acception la plus restreinte, « techno » désigne la musique inventée par Derrick May, Kevin Saunderson et Juan Atkins en 1988 à Détroit. Musique électronique sombre, dansante et répétitive. Aujourd'hui, le terme désigne la grande majorité des productions musicales électroniques<sup>1</sup>.

C'est en 1984 que sortit « Techno City », le morceau de Cybotron mais le terme ne permit de désigner le genre qu'à partir de 1988, lorsque parut la compilation *Various –Techno ! The New Dance Sound Of Detroit*. Rassemblant douze morceaux de producteurs de musiques électroniques basées à Détroit, celle-ci a officialisé la naissance d'un genre musical nouveau voué à s'exporter au-delà de la ville. Ce baptême est significatif à plus d'un titre. Le mot techno renvoie d'abord au concept de technologie, cette musique étant produite avec des « machines », construite autour d'un rythme dit « répétitif<sup>2</sup> » et éventuellement dansant. En outre, la notion de technologie est également interrogée d'un point de vue symbolique par les producteurs de Détroit, fascinés par la science-fiction, le futurisme et l'impact social de l'industrialisation au sein de leur ville<sup>3</sup>. Le mot *techno* véhicule donc à la fois une dimension musicologique (la production à l'aide d'instruments « machines »), esthétique (la modernité) et sociale (une ville et ses habitants).

### (c) *Brothers From Different Mothers*

Des variations historiques et esthétiques distinguaient la house et la techno<sup>4</sup>. Les deux styles sont nés dans des villes différentes et auraient évolué de manière parallèle. En France, par exemple, *eDEN* s'est toujours défini comme un fanzine résolument house<sup>5</sup>, se démarquant

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> L'expression « rythme répétitif » est tautologique et la notion de répétition est complexe en musique mais nous l'utilisons ici car elle est un élément définitionnel récurrent. Elle sera plus profondément discutée par la suite.

<sup>3</sup> Tantôt baptisée *Motor City* ou *Motown*, la ville de Detroit est considérée comme le centre américain de la production automobile. Henry Ford y construisit sa première usine en 1896 et la ville devint le terrain d'expérimentation de la production en série.

<sup>4</sup> Philippe Birgy évoque la « sensualité dans la house », en contraste avec « la pensée technologique » de la techno. (BIRGY Philippe, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *art. cit.*)

Dans le glossaire d'*Audio Culture*, la nuance est ainsi présentée: « An evolution of House developed in Detroit in the early 1980s, Techno is often faster than House and more mechanical, minimalist, dystopian, and futuristic. Early Techno combined the cyborg futurism of Kraftwerk and Afrika Bambaataa with the funk of George Clinton and Parliament. The term is sometimes used loosely as an umbrella term for contemporary electronic dance music. » (COX Christopher et WARNER Daniel (dir.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York; London, Continuum, p. 416.)

<sup>5</sup> « Il manquait en France un magazine consacré à la house et la naissance d'*eDEN* a ravi tous les fans de cette musique. » (WIDOWSKY, « Editorial », *eDEN* n.2, 1992, p. 4.)

ainsi de la revue *Coda* plutôt assimilée à la techno<sup>1</sup>. Les éléments qui distingueraient l'un de l'autre varient en fonction de l'époque et du lieu. En réalité, ces tentatives de distinctions incarnent davantage les tensions esthétiques et sociales traversant un même mouvement au sein duquel house et techno représentent deux ramifications complémentaires. Ces nuances qui ne sont souvent que le résultat de projections rétrospectives sont trop vagues et fluctuantes pour que les deux mots puissent justifier la constitution de corpus distincts. Du milieu des années 1980 à la fin des années 1990, house et techno sont présentes de façon relativement égale dans les mêmes revues, suscitant sinon une affection identique, du moins une attention similaire des mêmes critiques<sup>2</sup>. Ainsi, si l'emploi de l'expression house et techno demeure périlleuse, l'évolution des deux mots et de leurs potentielles divergences n'entravent pas la formulation d'une problématique esthétique et littéraire. Nous admettons une différence entre house et techno à une échelle historique, sociale et esthétique réduite qui nous semble moins opérante avec du recul. En d'autres termes, si l'amateur·rice distinguera la house de la techno et associera à chacun de ces termes des caractéristiques musicologiques précises, notre position académique les empruntera plutôt comme des termes génériques, avec plus d'ampleur sociale et de distance historique, dans une perspective donc volontiers plurielle.

Pour des raisons pratiques, nous nous contenterons désormais d'employer « techno » afin d'éviter la répétition des deux idiomes. L'expression est préférée à celle de « house » notamment, car elle apparaît aujourd'hui plus naturellement comme expression générale dans les recherches actuelles<sup>3</sup>. Par techno, nous entendons toute musique produite ou reproduite électroniquement, par ou pour un contexte social festif s'inscrivant dans un dispositif délibéré de référentialisation tout en se concentrant sur la dimension purement sonore. Tandis que cette définition regroupe un corpus vaste et renvoie à une pratique transversale, cette étude s'appliquera à un moment précis, notamment, car celui-ci nous semble concentrer les enjeux paradigmatiques de notre hypothèse.

---

<sup>1</sup> Dans son ouvrage consacré aux magazines *Down Beats* et *Rolling Stones*, Matt Brennan défend l'hypothèse selon laquelle la distinction entre les genres musicaux jazz et rock est en partie une construction esthétique liée à des besoins médiatiques et commerciaux. À certains égards, la distinction entre house et techno peut être appréhendée comme le résultat d'un processus similaire. (BRENNAN Matt, *When genres collide: Down Beat, Rolling Stone, and the struggle between jazz and rock*, New York, Bloomsbury Academic, coll. « Alternate takes: critical responses to popular music », 2017.)

<sup>2</sup> La réception critique différenciée des deux genres fait néanmoins débat. Voir notamment, LA FOGÈRE, « Quelques idées reçues sur l'histoire de la house », *Audimat*, n° 2, 2014, p. 63-83.

<sup>3</sup> « Techno: [...] the term is sometimes used loosely as an umbrella term for contemporary dance music. » (COX Christoph et WARNER Daniel (dir.), *Audio Culture*, op. cit., p. 416.)

Le choix du terme techno est forcément imparfait. Notre définition est en partie construite. Et, oui, certaines formulations que cela engendrera seront volontiers discutables. Toutefois, cette fragilité théorique contient, en un sens, les enjeux de notre recherche elle-même.

### **C. Une indicibilité spécifique ?**

La musique, comme le mouvement et la durée, est un miracle continué qui à chaque pas accomplit l'impossible.

Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 28.

Si la techno défie l'acte critique, ce serait en premier lieu, car elle résisterait à la transposition en mots. La difficulté de dire est, d'une certaine manière, propre au langage, mais elle paraîtrait accentuée quand celui-ci cherche à appréhender la musique. Cette recherche pose la question d'un régime d'indicibilité encore plus radical face à la techno. Pour y répondre, il s'agira en premier lieu d'examiner l'idée d'une résistance spécifique des mots face à la musique. Cette approche théorique permettra ensuite d'observer les différentes réactions que suscite cette résistance du verbe aux sons.

#### **1. Une double radicalisation**

Dans un article publié en 1997, James Roberts consacrait un essai aux musiciens électroniques Mike Paradinas, Richard D. James (aka Aphex Twin) et Luke Vibert, fers de

lance de ce qui était alors appelé l'Intelligent Dance Music. Publié dans le magazine d'art *Frieze*, l'article s'ouvrait sur une réflexion d'ordre ontologique et même comparatiste :

La musique peut-elle signifier quelque chose ? Décrit-elle le monde ? La relation intime entre la musique et le corps rend ces questions difficiles : l'expérience de la musique est en quelque sorte plus directe et moins médiée que l'expérience visuelle. On peut détourner le regard et fermer les yeux, mais on ne peut pas fermer ses oreilles. On ne peut échapper au son : il résonne en nous à travers notre crâne, au creux de notre estomac et dans l'air vibrant contre notre peau. En écoutant de la musique, on exécute des analyses mathématiques complexes instantanément et instinctivement – cherchant des résolutions, des répétitions alors que les rythmes et fréquences de la musique interagissent avec celles du corps et du cerveau, les modifiant, les manipulant. La musique est une drogue qui modifie l'humeur, d'une manière que les arts visuels ne peuvent tout simplement pas faire, bien qu'ils le souhaiteraient. La façon dont la mémoire traite la musique semble être très différente de la façon dont elle traite le visuel. La musique est insaisissable : il est presque impossible de se souvenir consciemment d'une expérience musicale entière avec toute sa texture – il nous reste généralement des fragments incolores. Comme pour les souvenirs, le goût et le toucher, les souvenirs auditifs semblent surgir dans le rêve ou pendant les étranges moments de lucidité, entre le sommeil et l'éveil, mais une fois ébranlés dans la vie, tout un état d'esprit est recréé en un spasme déstabilisant<sup>1</sup>.

Cette introduction a ceci d'intéressant que, malgré les singularités stylistiques de son objet, elle traite de la musique en général et non de la techno ou de l'IDM<sup>2</sup> en particulier. En cela, James Roberts reformule nombre des lieux communs entourant le régime esthétique particulier de la musique au sein des arts – et les implications que ce régime entraîne sur le rapport des mots avec la musique.

Une partie de la recherche musico-littéraire s'est attachée à l'étude de l'écriture littéraire ou critique de la musique<sup>3</sup>. Ces travaux portent généralement sur des œuvres ou des périodes

---

<sup>1</sup> « Can music mean something? Does it describe the world? The intimate relationship between music and the body makes it hard to answer such questions; the experience of music is somehow a far more direct and unmediated one than the visual. You can look away and you can close your eyes, but you can't close your ears. Sound is inescapable: you feel it resonating through your skull, in the pit of your stomach and in the air vibrating against your skin. Listening to music, you perform complex mathematical analysis instantly and instinctively—searching for resolution, looking for repetition as the rhythms and frequencies of music interact with those of the body and brain, modifying them, manipulating them. Music is a mood-altering drug in a way that visual art just isn't, though often wants to be. The way memory deals with music seems to be very different to the way it copes with the visual. Music is elusive: it is almost impossible to consciously recall an entire musical experience with all its texture—we are usually left with just colourless fragments. As with memories, taste and touch, aural memories seem to spring out in dream or during the strange moments of lucidity between sleep and wakefulness, but once jarred into life, an entire state of mind is recreated in one disorientating spasm. » (ROBERTS James, « The Sound of Music », *Frieze* n° 33, Avril 1997, p. 70.)

<sup>2</sup> Intelligent Dance Music.

<sup>3</sup> Voir notamment la classification de Calvin S. Brown (Musique et littérature : éléments communs et divergences ; La collaboration de la musique et de la littérature dans la musique vocale ; L'influence de la musique sur la

spécifiques qui abordent chacune cette relation de diverses manières. La question de l'indicibilité en devint une constante « depuis le romantisme au moins<sup>1</sup>. » Dans son article *Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse*<sup>2</sup>, Timothée Picard a suggéré une abstraction de la question en formulant une problématisation systématique<sup>3</sup>. De fait, deux séries de questions essentielles liées à la « dicibilité de la musique » se dessinent :

Première série de questions : la musique est-elle un langage et, si oui, que faut-il entendre par là ? Quel est son rapport avec le langage tel que nous l'entendons habituellement ? Et qu'est-ce qui, dans la nature langagière, rhétorique ou narrative de la musique, peut servir de levier à sa « dicibilité » dans le langage courant<sup>4</sup> ? Deuxième série de questions : de l'œuvre à l'auditeur, où placer précisément l'émotion esthétique<sup>5</sup> ? [...] Quel est le rapport entre la musique et l'émotion : éveille-t-elle, exprime-t-elle, imite-t-elle les émotions ? Et par quel biais<sup>6</sup> ? Une telle question importe puisque, aux côtés de la musique en tant que telle, c'est bien évidemment de l'émotion musicale dont il est très souvent question dans le langage. Et cette question en entraîne une autre : est-il ou non possible de différencier la réalité objective et l'expérience subjective de l'œuvre musicale<sup>7</sup> ?

Il y aurait donc un « problème d'ordre sémiotique et intersémiotique » d'une part, et « une indicibilité liée à l'expérience esthétique » d'autre part. Ces deux pans de la problématique pourraient être reformulés à l'aune de notre objet d'étude. D'une part, le chant des machines est-il un langage ? Qu'est-ce qui peut servir de dicibilité dans le langage courant alors même que la techno fuit toute forme d'identification et de verbalisation ? D'autre part, quel est le rapport entre la techno et la danse ? Est-il ou non possible de différencier le support

---

littérature ; L'influence de la littérature en musique) ou encore le schéma de Steven Paul Scher (Littérature et musique ; La littérature dans la musique ; La musique dans la littérature). Cf. Isabelle Piette, *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique* (1970-1985), Namur, Presses universitaires de Namur, 1987.

<sup>1</sup> PICARD Timothée, « Le temps paroxystique des noces entre l'absolu littéraire et l'identité musicale : le modèle musical valéryen sous le signe de la limite » in Stéphane ROTH et Isabelle SORARU, *Dire la musique: à la limite*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 145.

<sup>2</sup> PICARD Timothée, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse », « *bibliothèque comparatiste* » de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2011. <http://sflgc.org/bibliotheque/picard-timothee-musique-et-indicible-dans-limaginaire-europeen-proposition-de-synthese/?pdf=1580>, dernière consultation le 22 novembre 2022.

<sup>3</sup> Voir également ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.

<sup>4</sup> Márta Grabócz fait le point sur l'ensemble de cette vaste question, ses multiples ramifications et orientations théoriques dans *Musique, narrativité, signification*, Paris, l'Harmattan, 2009 (on se portera en particulier avec profit à la bibliographie des p. 53-57). Voir aussi : *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007.

<sup>5</sup> Sandrine Darsel a abordé cette vaste question, ses multiples ramifications et orientations théoriques dans *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

<sup>6</sup> Ces enjeux sont particulièrement présents au XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir CANNONE Belinda, *Philosophies de la musique : 1752-1789*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

<sup>7</sup> PICARD Timothée, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse », *art. cit.* Les notes de bas de page ci-dessus reprennent celle du texte original. Nous ajouterons à cette liste de référence, le récent effort collectif: FRANGNE Pierre-Henry, LACOMBE Hervé, MASSIN Marianne et PICARD Timothée (dir.), *La valeur de l'émotion musicale*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2017.

musical, de la performance (c'est-à-dire le mix), d'un contexte et de son audience ? Les quatre axes paradigmatiques de notre définition et notre recherche se dégagent ici : la production électronique de cette musique, son caractère évasif, son rapport au corps et enfin, la centralité du mix.

Dans ce même article, Timothée Picard remarque que « parmi les arts, la musique semble occuper une place exemplaire ». Il précise :

Par sa nature, elle tend en effet à radicaliser le défi que les autres arts, en général, lancent au langage. Cela tient à quatre données principales : le caractère peu mimétique de la musique, qui la place à part par rapport aux arts représentatifs ; sa forme particulière de « signifiante », qui en fait un langage plus ou moins autonome, rétif à la transposition dans le langage courant ; une immatériabilité bien propre à lui conférer une aura métaphysique ; et, en même temps, une capacité à produire des émotions d'une intensité physique qui ne laisse pas de paraître à certains problématique – car la question de la « dicibilité » ou non de la musique possède en effet de forts linéaments éthiques<sup>1</sup>.

Ces quatre données pourraient, elles aussi, être reformulées à l'aune de notre objet d'étude. En effet, l'idée d'un caractère peu mimétique trouve un écho particulier dans le refus que manifesterait la culture techno de présenter sa musique comme autre chose qu'une articulation de sons purs. Ce que Timothée Picard définit comme une forme particulière de signifiante résume le trouble provoqué par la production électronique qui résulte en un imaginaire d'un ordre nouveau. Quant au caractère immatériel de la musique en général, il est, d'une certaine manière, renforcé par la culture du mix qui re-module en permanence le corps de l'œuvre. Enfin, l'émotion physique que provoquerait la musique trouve son apogée dans la réaction charnelle qu'incarne la danse. La techno initierait dès lors un double défi : non seulement elle est musique, mais elle radicaliserait aussi les données musicales.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

## 2. Indicible, ineffable et résistances

Timothée Picard remarque que la question de la dicibilité de la musique a été exprimée de manières variées à travers l'histoire<sup>1</sup>. Chaque période, chaque penseur a reformulé les causes de cette difficulté et, en fonction des situations, elle a suscité des réactions différentes. Car si les écrivains se disent désemparés face à la musique, celle-ci a néanmoins fait l'objet d'une littérature et d'une critique abondantes. En d'autres termes, une mise à l'épreuve spécifique n'entraîne pas forcément une impossibilité radicale d'expression. Balayant les envolées lyriques fantasmant le caractère insaisissable de la musique, Bernard Sève s'est attaché à nuancer le mythe de l'indicible : « Il se peut enfin qu'on veuille simplement dire que la musique offre à l'analyse philosophique des résistances d'un type particulier<sup>2</sup>. » Cette tension vaudrait pour le philosophe comme pour l'écrivain et le critique.

La notion d'ineffable a notamment été théorisée par le philosophe et musicologue français Vladimir Jankélévitch dans *La musique et l'Ineffable*<sup>3</sup>. Si l'idée d'impossibilité radicale nous semble être de l'ordre du fantasme, la pensée de Jankélévitch nous intéresse particulièrement parce qu'elle admet une distinction entre « ce dont il n'y a absolument rien à dire » et ce qui est « inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire », tout en prenant en compte une difficulté inconditionnelle induite par la musique<sup>4</sup>. Lorsque l'ouvrage paru pour la première fois en 1961, le musicologue français était particulièrement préoccupé par la défense d'une musique française (en l'occurrence, celle de Debussy), en contraste avec l'art allemand (notamment l'œuvre wagnérienne<sup>5</sup>). Cette musique-là serait « indicible, glaçant toute poésie » et ressemblant à « un sortilège hypnotique », tandis que l'ineffable, « grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes » agirait « plutôt comme un enchantement ». Si donc la première s'apparente à l'inexprimable stérilisant de la mort, la

---

<sup>1</sup> « Variations historiques. Tentons maintenant de prendre en considération la façon dont le problème de l'indicibilité musicale a pu être formulé à travers l'histoire. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> SÈVE Bernard, « Parler philosophiquement de la musique », *art. cit.*, p. 30.

<sup>3</sup> JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable* [1961], Paris, Éditions du Seuil, 1983.

<sup>4</sup> Jankélévitch écarte les interprétations de la musique qui abordent celle-ci comme une narrativisation (développement) ou l'expression de sentiments ou d'idées.

<sup>5</sup> Jankélévitch fait le procès de la musique à effets (opéra wagnérien) de même qu'il refuse tout dialogue avec la culture allemande. Voir COSTE Claude, « La verve musicale de Vladimir Jankélévitch », *Recherches & Travaux*, n° 85, 2014, <http://recherchestravaux.revues.org/722>, dernière consultation le 1 août 2017.

musique devrait en revanche transmettre « l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour<sup>1</sup> ».

Au-delà des implications éthiques de la nuance établie par Jankélévitch, cette distinction permet d'aborder la question de la dicibilité à la lumière des différentes réactions qu'elle suscite. Elle éclaire en partie le paradoxe apparent des affirmations de Simon Reynolds. Les différents aspects de la techno peuvent dès lors être interprétés à l'aune d'une typologie inspirée par cette différenciation. En effet, le flou technique entourant la production électronique et l'absence d'informations entourant les musiciens et œuvres pourraient être appréhendées comme des facteurs d'indicibilité, puisqu'il n'y aurait, en ces domaines, rien (ou presque rien) à en dire. Au contraire, l'intensité des émotions suscitées par la danse et l'expérience esthétique pourrait se traduire en une fécondité indéfinie qui, « si elle est infiniment intelligible, est de même infiniment équivoque<sup>2</sup> ». L'écoute techno se caractériserait par une combinaison de ces régimes, n'étant ni résolument indicible ou ineffable, ni d'ailleurs simplement orientale ou occidentale<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Le masque inexpressif que la musique se donne volontiers aujourd'hui recouvrirait donc, sans doute, le propos d'*exprimer l'inexprimable à l'infini*. La musique, disait Debussy, est faire pour l'inexprimable. Précisons toutefois : le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour ; plus brièvement : le mystère musical n'est pas l'indicible, mais l'ineffable. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténébre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement ; la perplexité même qu'il provoque est, comme l'embarras de Socrate une féconde aporie. » (JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, op. cit. p. 92-93.)

<sup>2</sup> « Et qui peut affirmer, en ces matières : tout est dit ? Non, jamais personne n'en aura fini avec un charme que d'interminables paroles et d'innombrables musiques n'épuisent pas ; ici beaucoup à dire, et en somme et sans cesse tout à dire ! Avec les promesses incluses dans l'ineffable c'est l'espérance d'un vaste avenir qui nous est donnée. On pénètre sans fin dans ces profondeurs transparentes et dans cette réjouissante plénitude de sens qui, si elle est infiniment intelligible, est de même infiniment équivoque. » (*Ibid.*, p. 93.)

<sup>3</sup> Selon la distinction établie par Boris de Schloezer. « Ce qui distingue essentiellement la musique occidentale et la musique orientale aux yeux de Schloezer tient précisément à cette question de la "compréhension". La valeur, l'importance et le caractère unique de la musique occidentale tiennent selon lui à ce pari de l'intelligence, à cette capacité qu'a notamment la mélodie de subordonner tous les éléments sonores, et de "neutraliser" leur caractère magique. [...] La musique occidentale repose en effet sur le développement qui "qualifie" le temps et le "saisit", tandis que la musique orientale repose au contraire sur la répétition, qui a pour effet d'y échapper. En outre, la musique occidentale, qui est "génération de nouveau dans l'unité", exige d'être "comprise", et demande donc un travail "actif" d'intellection, fait participer l'intelligence de l'auditeur, alors que la musique orientale, musique magique qui repose sur sa passivité, n'engage que la sensibilité. L'auditeur de cette musique n'a donc pas d'autre alternative que d'être soit envoûté, soit ennuyé. Dans un cas l'auditeur saisit la musique, dans l'autre, il est saisi par elle. » Cette citation trahit des préjugés ethniques et raciaux que l'on retrouve d'ailleurs dans le discours entourant la techno, notamment lorsque celle-ci est analysée à l'aune de ses influences africaines et latines.

À ces distinctions esthétiques s'ajoutent des types de défi d'ordre éthiques. Une résistance morale pourrait se manifester face à un art populaire : le critique se refuserait par exemple à reconnaître la légitimité de la musique à faire l'objet d'une critique. Au sein même des musiques populaires, la techno est venue occuper une place singulière. Chez les amateurs de rock, le disco était loin de faire l'unanimité. On pourra en outre se demander s'il n'y aurait pas, même chez les convertis à la techno, une forme de hiérarchie internalisée. Et puis, de l'émergence au sein des populations *queers*, latinos et afro-américaines jusqu'à l'évolution européenne comme révolte anti-institutionnelle<sup>1</sup>, la techno s'est souvent déployée en marge, une marginalité qui reproduit peut-être en son sein un refus de la mise en mot. Après tout, la critique n'est-elle pas limitée au langage, marqueur institutionnalisé des dynamiques de pouvoir ? Les propriétés de la critique seraient-elles alors à chercher sous des formes différentes ?

Au sein même de ces communautés, une énième difficulté pourrait intervenir qui relèverait cette fois de l'impossibilité structurelle. Cette difficulté serait propre à n'importe quel mouvement musical nouveau qui ne possède pas encore les institutions le soutenant, notamment les cadres au sein desquels pourrait se formuler une critique. En d'autres termes, une critique écrite n'est possible qu'à condition qu'un organe de presse accepte de la publier, voire en encourage la rédaction. Dans notre cas de figure, la techno a ceci de particulier qu'elle est souvent incomprise par la presse pop établie, mais aussi que ses protagonistes semblent privilégier d'autres moyens de diffusion, de distribution et discussion – tels que la radio, les *record pools*<sup>2</sup> ou les magasins de disque – remplissant des objectifs similaires à la critique sans être pour autant de la critique au sens où nous cherchons à l'explorer ici (et allons le définir bientôt). Une investigation de l'indicibilité devra donc aussi prendre en compte le panorama des publications et la relation du critique avec celles-ci.

La musique techno serait tour à tour ce à propos de quoi on n'aurait *rien* à dire (indicible), ce à propos de quoi on aurait *tant* à dire (ineffable), ce à propos de quoi on ne *voudrait* rien dire (résistances symboliques) ou encore ce à propos de quoi on ne *pourrait* rien dire (impossibilité structurelle). Aux deux axes esthétiques viennent ainsi s'ajouter une donnée

---

Timothée Picard, « Pour une approche résolument “esthétique” du phénomène musical. » (DE SCHLOEZER Boris et PICARD Timothée, *Comprendre la musique: contributions à « La nouvelle revue française » et à « La revue musicale »*, 1921-1956, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2011.)

<sup>1</sup> Cf. DELLER Jeremy, *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992*, London, BBC4, 2019.

<sup>2</sup> Système de distribution et de promotion des disques.

éthique et une condition historique qui valent particulièrement dans un contexte de nouveauté ; notre analyse se concentrera alors sur la période de naissance du mouvement.

## **D. La critique comme objet et l'objet de la critique**

The aim of music criticism is the articulation of aesthetic value. And the music critic serves this aim not simply by telling us what, in an impersonal, objective sense, music means, but by telling us why music is meaningful—indeed, very meaningful—to us.

Patricia Herzog, « Music Criticism and Musical Meaning », p. 299.

La critique ne représente qu'une partie de l'écriture de la musique. Il s'agira désormais d'établir la définition à partir de laquelle sera élaboré notre corpus tout en légitimant une approche littéraire de celui-ci. Outre la valeur heuristique de la critique en général, nous souhaitons défendre ici son objet particulier, en évoquant l'entrée de la techno dans l'université.

### **1. La critique d'art : proposition de définition**

L'expression « écritures critiques » apparaît au pluriel dans le titre – c'est l'acte d'écriture qui nous intéresse ici et les formes variées qu'il engendre. Le mot « critique » dérive du grec *krinein*, « discriminer. » Depuis l'antiquité, le terme a renvoyé à des activités similaires, mais répondant à des principes variables. André Richard remarque qu'au fil des époques, la critique d'art s'est tantôt voulue descriptive, canonique, idéologique, historique, subjective ou

encore philosophique<sup>1</sup>. Dans la préface à l'ouvrage *L'invention de la critique*, Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot proposent une définition s'appuyant sur celle qu'avait formulée Lionello Venturi en 1963 :

Nous devons admettre d'emblée que la critique d'art est un discours ou une pensée possédant deux traits principaux : elle parle des œuvres d'art non en général, mais dans leur singularité même ; elle produit sur elles un *jugement* afin d'apprécier la valeur, la qualité, le sens et la réussite d'une œuvre eu égard au dessein que l'artiste s'est donné à lui-même. La critique d'art alors enchevêtre quatre opérations principales [...] : la *description* (puisque le critique doit rendre compte d'une rencontre sensible et particulière avec une œuvre particulière), l'*évaluation* (puisque le critique juge ou apprécie la qualité, la réussite ou l'échec de l'œuvre), l'*interprétation* (puisque le critique dégage un contenu ou un sens) et l'*expression* (puisque le critique dit ses choix, ses conceptions, ses goûts, ses sentiments). C'est l'évaluation cependant, pénétrant les trois autres fonctions ou inversement pénétrée par elles, qui assure leur communication et donne le centre de gravité de la critique d'art : « C'est le jugement porté sur l'artiste ou l'œuvre d'art, qui doit être le centre de notre exposé<sup>2</sup>. » écrit Venturi<sup>3</sup>.

Pierre-Henry Frangne précisera ailleurs que, s'il faut conceptuellement distinguer ces quatre opérations, « la singularité du texte critique [les] confond souvent. [...] C'est ce nouage et cette complexité qui font la spécificité du genre de la critique d'art, sa liberté [...]»<sup>4</sup>. Dans ce texte plus récent, qui s'appuie cette fois sur les travaux du philosophe Boris de Schloezer, l'auteur remarque en outre que :

Sans doute la critique musicale, pour une raison tenant à l'ontologie de l'œuvre musicale (une œuvre qui n'existe pas sans son moment de l'interprétation-exécution performative et qui n'existe presque plus sans son enregistrement devenu coextensif à elle, si n'est constitutif d'elle) et tenant aussi et en conséquence à son insertion profonde dans l'existence sociale, radicalise-t-elle ce mouvement d'omnipotence de la critique d'art et sa nature polymorphe, voire amorphe. Par *amorphe*, j'entends qui est *a priori* indéterminée ou sans caractères propres [...]. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur [...]. Il s'agit simplement d'en prendre acte et d'en faire le principe d'une plasticité infinie, d'une capacité de métamorphoses [...]<sup>5</sup>.

L'« amorphisme » ici pointé du doigt n'est pas sans lien avec la porosité entretenue par la critique avec d'autres genres littéraires. Des formes de description, évaluation, interprétation

---

<sup>1</sup> RICHARD André, *La Critique d'art*, Vendôme, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1968.

<sup>2</sup> VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, trad. française, Paris, Flammarion, 1969, p. 33.

<sup>3</sup> FRANGNE Pierre-Henry, POINOT Jean-Marc, *L'invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 10.

<sup>4</sup> FRANGNE Pierre-Henry, « La critique d'art et la critique musicale. Introduction », Timothée Picard (dir.), *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

et expression de la musique adviennent aussi dans les publications académiques, ouvrages journalistiques ou encore romans. Un examen de ces productions nous semble justifiable, quand ceux-ci s'engagent dans une réflexion en lien avec notre problématique. Plus encore, il se pourrait que l'essai, la fiction ou l'entretien permettent l'articulation de paradigmes sous-entendus dans la critique. Notre corpus primaire sera néanmoins constitué de textes parus dans la presse ; une « sous-division » du journalisme<sup>1</sup>, « libre » mais engagée dans un jugement de la musique.

## 2. La critique musicale : un objet d'étude

La critique d'art suscite un intérêt croissant dans le domaine de la recherche, et notamment en lettres, musicologie, philosophie et histoire de l'art<sup>2</sup>. Dans sa thèse soutenue en 2009, Valérie Durand remarque que « la recherche universitaire sur la critique musicale (en musicologie et sociologie de la musique) est traditionnellement bien développée en France et est généralement effectuée par [...] l'Observatoire Musical français (fondée en 1989 sous la direction de Danièle Pistone) [...] et l'École des Hautes études en Sciences Sociales (EHESS), dans le cadre du CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage) dirigé par J.-M. Schaeffer<sup>3</sup>. »

L'angle de notre recherche est notamment redevable au travail d'Emmanuel Reibel dont la thèse soutenue en 2002 fut ensuite publiée sous forme de monographie en 2005. Le chercheur en littérature comparée s'est intéressé à « l'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz », sous l'angle d'une « poétique de la critique » dont « (l') écriture dépend de contingences matérielles, de normes journalistiques, de nécessités commerciales, de

---

<sup>1</sup> « It should be observed that as used here, “rock criticism” does not equal but is taken as a qualified subdivision of “rock journalism”. The term designates printed texts which have argumentative and interpretative ambitions but are more “journalistic” than “academic”. » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers and Cool-Headed Cruisers*, New York, Peter Lang, 2005, p. 7.)

<sup>2</sup> En 2020, Timothée Picard remarque en note de bas de page que « [...] les travaux portant sur la presse en général, et les discours critiques en particulier (beaux-arts, cinéma théâtre et littérature, etc.) se sont multipliés. » Cette affirmation est appuyée d'une longue liste d'ouvrages très récents consacrés à ces critiques. (PICARD Timothée, *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 15.)

<sup>3</sup> DURAND Valérie, *L'interprétation musicale dans un corpus de presse: une analyse linguistique et textuelle*, thèse en Musique et musicologie, dir. Enrica Galazzi, Mariagrazia Margarito Santinato et Danièle Pistone, Paris 4, 2009, p. 42.

préoccupations personnelles ; mais aussi d'une approche de la musique, d'une conception de cet art, et de la façon dont on pense son rapport au langage<sup>1</sup>. »

En France, les thèses et ouvrages qui se sont consacrés à la critique musicale se sont longtemps cantonnés à la période précédant la seconde guerre mondiale<sup>2</sup>. Les activités du Collectif de Recherche sur la Presse Musicale Française lié à l'iReMus prouvent la prodigalité en ce domaine, mais montrent aussi combien l'entrée des musiques populaires s'avère plus lente<sup>3</sup>. Elles se multiplient en France au niveau master mais, hormis quelques exceptions, elles peinent à percer au niveau doctoral. En 2000, Catherine Rudent a publié une thèse abordant les musiques jazz, rock et rap par le prisme de la presse<sup>4</sup>. Quelques thèses ont été écrites sur la presse pop<sup>5</sup> et notamment sur le journalisme rock en France<sup>6</sup>, mais moins sur la critique et sur ses enjeux littéraires. En revanche, Maud Berthomier a récemment soutenu une thèse sur la critique rock<sup>7</sup>, se concentrant sur la période de 1966 à 1975 et se penchant sur les écrits de grandes figures telles que Lester Bangs, Nick Tosches, Peter Guralnick, Greil Marcus et Lenny Kaye. Ce travail a ensuite fait l'objet d'une publication réunissant une série d'entretiens<sup>8</sup>. La thèse d'Aurélien Bécue, *Rock et littérature. À l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*<sup>9</sup>, a également évoqué la riche tradition de la critique rock. Et,

---

<sup>1</sup> REIBEL Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, coll. « Musique - musicologie », 2005, p. 18.

<sup>2</sup> Voir notamment : CARPENTIER Anne, *Les problèmes esthétiques de la critique musicale en France entre 1900 et 1938*, thèse d'esthétique musicale, université Paris 1, 1973.

GOUBAULT Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984.

CARRAS Christos J., *Philosophie de la musique et composition musicale depuis 1945 : réflexions sur les conditions de la critique*, thèse de philosophie, dir. Marc Jimenez, université Paris 1, 1989.

CORONAT-FAURE Raphaële, *Naissance de la critique musicale en France : 1750-1774*, thèse en littérature française, dir. Béatrice Didier, université Paris 8, 1999.

BRUNET François et Sylvie TRIAIRE (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002.

REIBEL Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, op. cit.

<sup>3</sup> PISTONE Danièle, *Recherches sur la presse musicale française*, OMF, 2011 puis *Regards sur la presse musicale française, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>s*, OMF, 2015.

<sup>4</sup> RUDENT Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisées en 1993*, thèse de musicologie, dir. Danièle Pistone, université Paris 4, 2000.

<sup>5</sup> GATFIELD Carolyn, *La formation du vocabulaire de la musique pop étude morpho-sémantique d'une langue de spécialité : La musique pop*, thèse en linguistique, dir. Jean-Louis Fossat, université Toulouse 2, 1975.

<sup>6</sup> MANSIER Thomas, *Identité du rock et presse spécialisée. Évolution d'une culture et de son discours critique dans les magazines français des années 90*, thèse en sciences de l'information et de la communication, dir. Jean-François Tétu, université Lyon 2, 2004.

<sup>7</sup> BERTHOMIER Maud, *De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975)*, dir. Denis Mellier et Martin Lefebvre, université de Poitiers en cotutelle avec l'Université Concordia (Montréal), 2012.

<sup>8</sup> BERTHOMIER Maud et GENDRE Bruno, *Encore plus de bruit : l'âge d'or du journalisme rock en Amérique*, par ceux qui l'ont inventé, Auch, Tristram, 2019.

<sup>9</sup> BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature : bruits, distorsions, résonances : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain*, thèse de littératures comparées, dir. Emmanuel Bouju, université Rennes 2, 2013.

bien que ce genre ne soit pas l'objet principal de son travail, notre recherche recoupe, à certains endroits, l'approche d'Aurélien Bécue<sup>1</sup>.

Dans l'aire anglophone, davantage de recherches sont parues sur le sujet de la presse pop ou plus spécifiquement sur la critique. Matthew Pires<sup>2</sup>, Matthew Brennan<sup>3</sup> et Jennifer Skellington<sup>4</sup> ont respectivement soutenu une thèse sur la presse populaire française pour l'un, *Down Beats* et *Rolling Stones* pour l'autre et enfin la presse anglaise des années 1980 pour cette dernière. Deux publications importantes ont en outre exploré la critique pop et rock de manière transversale. La première est *Pop Music and the Press*<sup>5</sup> dirigée par Steve Jones et dédiée à l'histoire, les institutions et les discours de la critique pop anglophone depuis les années 1950. Cet ouvrage collectif met particulièrement l'accent sur l'héritage du *New Journalism* et l'évolution de la relation entre les médias et l'industrie musicale. La seconde, et la plus déterminante pour notre recherche, est la publication *Rock Criticism From The Beginning*<sup>6</sup> dirigée par Ulf Lindberg. En abordant des domaines similaires à *Pop Music and the Press*, *Rock Criticism* propose cette fois une approche synchronique. L'étude démarre au début des années 1960, examinant l'évolution d'une nouvelle forme de journalisme et la manière dont ces écrits devinrent un champ de production culturel respecté. Les différents contributeurs évoquent les magazines *Crawdaddy!*, *Rolling Stone*, *The Source*, le *Melody Maker*, le *NME* ou encore *The Wire* tout en enquêtant sur les carrières de certains journalistes tels que Robert Christgau, Greil Marcus, Lester Bangs, Nik Cohn, Paul Morley ou encore John Savage. Il est intéressant de noter, d'ailleurs, que de nombreux critiques rock ont également opéré dans le domaine académique. Dans le cas de Simon Frith, par exemple, son expérience en tant que journaliste est incorporée dans ses écrits universitaires.

Enfin, la parution du vaste ouvrage sur *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>7</sup>, dirigé par Timothée Picard et publié en 2020, a achevé d'asseoir la légitimité de la critique comme objet

---

<sup>1</sup> Aurélien Bécue s'était déjà appuyé sur la philosophie pragmatiste, et notamment les travaux de Richard Shusterman, comme cadre théorique.

<sup>2</sup> PIRES Matthew, *Popular music reviewing in the French press, 1956-1996: A stylistic study*, thèse en philosophie, dir. Bridget Jones, University of Surrey, 1998.

<sup>3</sup> BRENNAN Matthew, *Down Beats and Rolling Stones: An Historical Comparison of American Jazz and Rock Journalism*, thèse en communication, media et culture, dir. Simon Frith, University of Stirling, 2007.

<sup>4</sup> SKELLINGTON Jennifer, *Transforming music criticism: an examination of changes in music journalism in the English broadsheet press from 1981 to 1991*, thèse en philosophie, dir. Dai Griffiths, Oxford Brookes University, 2010.

<sup>5</sup> JONES Steve (dir.), *Pop music and the press*, Philadelphia, Temple University Press, coll. « Sound matters », 2002.

<sup>6</sup> LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit.

<sup>7</sup> PICARD Timothée, *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

d'étude et d'élargir la période d'analyse jusqu'au moment présent. Cet effort collectif a permis de dégager des axes paradigmatiques traversant l'ensemble d'un corpus qui s'étend sur un siècle, de la France aux mondes anglophones, germaniques, hispanophones, italiens et lusophones. Cet accomplissement considérable aura notamment posé les repères et jalons à partir desquels une recherche comme la nôtre peut élargir sa démarche comparative et mettre à l'épreuve les hypothèses de spécificité. En effet, il ne s'agira pas seulement de comparer les affirmations d'indicibilité avec les tentatives critiques, ni simplement de comparer les textes entre eux, mais bien de mettre notre corpus en dialogue avec une tradition critique et musicale dans laquelle il s'inscrit nécessairement. L'idée d'un « changement de perspective<sup>1</sup> » et de paradigme induit par l'originalité radicale de la techno ne serait-elle pas quelque peu audacieuse au regard d'un siècle d'écriture de la musique dont les recherches révèlent toujours plus la complexe ?

### 3. L'objet de la critique : contemporain et populaire

En dépit de notre participation<sup>2</sup>, l'écriture de la techno ou autres genres de musique électroniques et dansantes<sup>3</sup> ne figure pas dans *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*. Il semblerait qu'à ce jour, aucune recherche universitaire n'ait été entièrement consacrée à un tel sujet. En Allemagne, où la techno est plus largement étudiée, quelques travaux ont incorporé un panorama de la presse ou des réflexions particulières sur une manifestation critique, mais

---

<sup>1</sup> « Unlike rock music, rave isn't oriented around lyrics; for the critic, this requires a shift of emphasis, so that you no longer ask what the music "means" but how it works... » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. xix.)

<sup>2</sup> VERMOESEN Noémie, « Vice France : chroniques d'album, chronique de la critique », *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, 2020, p. 273.

VERMOESEN Noémie, « Diedrich Diederichsen : à la Recherche d'une critique de la musique pop en Allemagne », *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 841.

VERMOESEN Noémie, « Yves Adrien et Alain Pacadis: dialogue critique au tournant des années 1980 », *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 1409.

Noémie Vermoesen, « Introduction à la critique des musiques actuelles », *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 1437.

VERMOESEN Noémie, « Entretien avec Samuel Etienne, Agnès Gayraud, Olivier Lamm, Etienne Menu et Emmanuel Parent, "En France, la tradition littéraire et la culture pop ne se sont pas encore rencontrées, ou presque pas." Quelle critique pour les musiques actuelles », *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, 2020, p. 1477.

<sup>3</sup> Le disco est évoqué, très brièvement, dans un essai qui mentionne Alain Pacadis. VERMOESEN Noémie, « Yves Adrien et Alain Pacadis: dialogue critique au tournant des années 1980 », *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 1409.

toujours alors, dans le cadre d'un ouvrage plus large<sup>1</sup>. En effet, malgré sa contemporanéité, cette musique a bel et bien fait son entrée dans la sphère académique, en tous les cas dans d'autres disciplines que le domaine littéraire. Nous proposerons un aperçu de ce paysage dans le chapitre II de notre thèse, car cette littérature a peut-être elle aussi contribué au lieu commun de l'indicibilité.

Abordons néanmoins un instant la question de la méthode. On pourrait distinguer deux approches majeures face aux musiques populaires. La principale a consisté à aborder ces musiques à partir de leurs cultures. Ces études ont alors emprunté à différentes disciplines – à la façon des *cultural studies* qui s'inspirent des méthodes et théories en anthropologie, ethnologie, histoire, littérature, philosophie, sociologie, etc – ou bien se sont concentrées sur une seule – cf. Frith le sociologue opposé au philosophe Gracyk<sup>2</sup> ou la revue *Sonic Press*, critiquée pour sa volonté exclusive d'appliquer aux musiques électroniques des catégories esthétiques sans l'ancrer dans un mouvement social. La seconde grande approche s'est efforcée de développer des outils pour étudier ces musiques d'un point de vue musicologique. Certains musicologues ont défendu la nécessité de développer des outils encore plus spécifiques à l'étude des musiques électroniques dansantes<sup>3</sup>. Enfin, certains travaux ont tenté de réconcilier ces deux grandes approches. Nous nous efforcerons de garder en vue les multiples couches d'interprétations au travers desquels notre objet se présentera à nous. En raison de la nature de

---

<sup>1</sup> Voir notamment « Techno: das Medienkonstrukt, Die Raver als “batteriebetriebene Konsumpflichten” » (KLEIN Gabriele, *Electronic Vibration, Pop Kultur Theorie*, Hamburg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1997.) « Medien der Techno-szene : Flyer, Fanzines, Computervermittelte Kommunikation » (MEYER Erik, *Die Techno-Szene: ein jugenkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, Opladen, Leske + Budrich, 2000.) KÖSCH Sasha, « Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno » (BONZ Jochen (dir.), *Sound Signatures: Pop-Splitter*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001.)

<sup>2</sup> « Une forte objection [...] m'a été présentée avec une clarté admirable par Theodore Gracyk dans son ouvrage *Listening to Popular Music*. Il y soutient qu'en essayant de sauver la musique populaire de la condescendance des esthètes, je finis par créer une équivalence entre l'esthétique et le discursif dans les arts, ce qui par défaut, suppose que l'écoute de la musique populaire est du même ordre que l'écoute de la musique savante. [...] On peut dire que ce qui est en jeu ici est une critique philosophique (Gracyk) d'un argument sociologique (Frith). Mes recherches académiques ayant toujours porté sur la manière dont “les gens” pensent effectivement à, et écrivent réellement sur la musique populaire – et non sur la façon dont on devrait le faire – je trouve l'analyse de Gracyk éclairante quand il met au jour les présupposés esthétiques latents dans le discours de la plupart des critiques rock. » (FRITH Simon, « Retour sur l'esthétique de la musique pop », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 60, 2008, p. 63.)

<sup>3</sup> C'est le cas de Mark J. Butler, de Philip Tagg et Stan Hawkins. Ce dernier cite le précédent dans un essai de 2003: « Also see Tagg (94) who provides numerous important reasons for taking rave music seriously from a musicological position. Tagg's concern is that questions of musical structures in dance music should be recognized as different from “rockology” in order to effectively and accurately assess their socialization strategies. Perhaps most significant is his claim that techno-rave ends nearly 400 years of “the great European bourgeois individual” which begins with Peri and Monteverdi and ends with “Whitney Houston and TV spot for Bodyform sanitary towels” (Tagg 1994:219). » (HAWKINS Stan, « Feel the beat come down: house music as rhetoric » in MOORE Allan F. (dir.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.)

nos questions, la techno émergera ici d'abord, et peut-être paradoxalement, comme un évènement de langage. Mais sous cette émergence, nous prêterons attention à la manière dont certains travaux scientifiques, sur lesquels nous sommes contraints de nous appuyer, influencent les conceptions actuelles de notre objet.

Quant à notre discipline, la littérature comparée, l'absence de la techno dans ce domaine pourrait être d'abord attribuée à l'inexistence d'une telle critique – n'est-ce pas l'hypothèse de Simon Reynolds ? – ou bien l'absence d'un corpus cohérent ou même encore la piètre qualité de ses textes. Ce sont en partie ce genre de préjugés qui ont freiné l'obtention de soutiens matériels et l'accomplissement de notre recherche, marquée par une double minorité. On peut aussi supposer une forme de conservatisme propre à la recherche littéraire. À la critique, longtemps considérée comme une production paralittéraire, est ici combinée un second objet, la techno, avant tout perçue comme art populaire dont l'existence et l'entrée à l'université demeurent récentes.

Sur la valeur de cette musique, sa légitimité à être analysée, nous ne nous attarderons pas dans cette introduction. D'autres l'ont fait avant nous, pour les musiques populaires en général et pour la techno en particulier. Nous envisagerons, plus tard, les arguments qu'ils ont cherché à défaire ou à défendre, à travers leurs implications pour notre hypothèse. Remarquons toutefois que les institutions ont d'ores et déjà approuvé la légitimité culturelle du mouvement : le producteur et DJ français Laurent Garnier s'est vu décerner la Légion d'honneur pour la promotion en 2017, l'américain Jeff Mills s'est vu décerner le titre d'Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres en avril de cette même année<sup>1</sup> et les clubs de Berlin cherchent désormais à être classés au patrimoine immatériel de l'UNESCO. Cette reconnaissance n'est peut-être pas un argument suffisant pour apprécier la valeur esthétique de la techno ou la nécessité d'envisager notre corpus comme un objet d'étude académique légitime, mais il montre bien que la perception de cette musique a évolué depuis le début de notre corpus. Si un doute plane

---

<sup>1</sup> « Après avoir été fait Chevalier des Arts et des Lettres en 2007, le pionnier de la techno Jeff Mills s'est vu décerner vendredi soir le titre d'Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres par Jack Lang, à l'Institut du Monde Arabe. La musique électronique fait désormais partie intégrante de la culture française. Dans la lignée du tonton de la techno française, Laurent Garnier, qui recevait en janvier la Légion d'Honneur, Jeff Mills, l'un des instigateurs de la techno de Detroit, s'est vu remettre par l'ex-ministre de la culture Jack Lang les insignes d'Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. » (TRAX MAGAZINE, « Ce week-end, Jeff Mills a reçu de Jack Lang les insignes d'Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres », *Traxmag*, 28 avril 2017. <https://www.traxmag.com/ce-week-end-jeff-mills-a-recu-de-jack-lang-les-insignes-dofficier-de-lordre-des-arts-et-des-lettres/>, dernière consultation le 3 décembre 2022.)

encore sur l'intérêt esthétique de la techno, ou plus largement des musiques populaires, nous espérons y mettre fin en nous appuyant sur l'héritage de la philosophie pragmatique.

## E. Pour un pragmatisme esthétique

Comment arriverait-on à mesurer (ne parlons pas même de communiquer) l'envergure d'une expérience qui ne peut être ni définie ni jalonnée pour une éventuelle mesure?

Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, p. 91.

### 1. *L'art comme expérience*

Avec la publication de son ouvrage *L'art à l'état vif*, le philosophe Richard Shusterman a ouvert la voie à un examen rigoureux de l'art populaire aux moyens de la philosophie pragmatiste, voie qui fut ensuite maintes fois reprise au sein de nombreuses disciplines. En 1992, Shusterman convoquait cet héritage américain, précisément car « force est d'avouer que le cartésianisme et l'esthétique kantienne sont d'un faible intérêt pour comprendre le rap<sup>1</sup> ». Or c'est bien plus que sa pertinence méthodologique qui rend cette philosophie désormais incontournable : son influence a informé une pensée des musiques populaires. Pour peu qu'il s'appuie, même indirectement, sur d'autres essais académiques pensant l'art populaire, son écriture<sup>2</sup> ou la techno<sup>3</sup>, un regard sur notre objet est forcément déjà pragmatique.

---

<sup>1</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Collection "Le sens commun" », 1992, p. 9.

<sup>2</sup> Voir BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature : bruits, distorsions, résonances : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain*, op. cit.

<sup>3</sup> Voir GARCIA-JUBETE Antonin, *L'expérience de la musique techno, Sens, structures et temporalités d'un paradigme esthétique*, master en histoire de l'art et philosophie de l'art, dir. Étienne Jollet et Danièle Cohn, université Paris 1, 2016.

Au-delà de toute évidence et en évitant les poncifs, il semblerait que cette tradition soit toujours opérante. Elle l'est, d'abord, parce que nous avons attentivement accepté de poursuivre une approche sous le signe de l'expérience. Elle l'est ensuite car, ce faisant, elle adresse, elle aussi, la question de l'indicible, ou plutôt, pour reprendre la traduction française de *L'art à l'état vif*, de « l'ineffable<sup>1</sup> ». La philosophie pragmatiste nous intéresse, enfin, parce que son héritage dépasse celui de la contribution de Shusterman et inclut des développements aussi variés que ceux des travaux de l'intellectuel et activiste Cornel West. La pensée de ce second prend le relais là où le discours shustermanien s'arrête tantôt ou faillit ailleurs.

Les deux philosophes américains partagent une fascination pour le vaste, éclectique et influent héritage de John Dewey. Pour Shusterman, c'est tout particulièrement l'axe esthétique de ces publications qui constitue un point de départ. Dans *Art as Experience*<sup>2</sup>, publié en 1934, Dewey insiste sur le caractère interactif de l'expérience ; caractère que Shusterman invoquera plus tard dans l'élaboration de sa soma-esthétique et que l'on reconnaît notamment dans l'échange entre le DJ et son audience. Un tel paradigme nous invitera à accorder au moins autant d'importance aux contextes qui précèdent et excèdent l'écriture de la critique qu'à l'analyse du texte qui en résulte.

## 2. *L'art à l'état vif*

La définition de l'art comme expérience que propose Dewey pose un certain nombre de difficultés, notamment, car l'expression ne désigne pas grand-chose. Richard Shusterman remarque en effet que :

Même si son existence est irrécusable, l'expérience esthétique ne saurait exister comme quelque chose que nous pourrions clairement isoler et définir ; si bien que, en définissant l'art comme expérience esthétique, on ramène ce qui est comparativement clair et défini à quelque chose d'obscurément allusif et indéfinissable<sup>3</sup>.

Cette difficulté contaminerait dès lors l'acte critique : « Si l'expérience esthétique est ineffable quant à son immédiateté concrète, on ne saurait alors s'en servir de critère pour

---

<sup>1</sup> « Si l'expérience esthétique est ineffable quant à son immédiateté concrète, on ne saurait alors s'en servir de critère pour justifier le jugement critique. » (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 91.)

<sup>2</sup> DEWEY John, SHUSTERMAN Richard, BUETTNER Stewart et COMETTI Jean-Pierre, *L'art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, 2010.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

justifier le jugement critique<sup>1</sup>. » Or pour Shusterman, la notion d'expérience esthétique constitue davantage une direction qu'une définition. Elle sert ici comme un moyen de remédier aux « limitations pénibles qu'on rencontre dans la pratique institutionnelle de l'art<sup>2</sup>. » Cette entreprise permet notamment de défendre l'art populaire face aux critiques intellectualistes.

La légitimation de l'art populaire est l'un des objectifs que le philosophe poursuit dans *L'art à l'état vif* paru en France pour la première fois en 1991 (titre original : *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*<sup>3</sup>). Après un chapitre consacré au « Défi esthétique de l'art populaire », Shusterman s'attache à défendre plus précisément « L'art du rap ». Quatre angles sont alors examinés – « L'appropriation par échantillon (sampling<sup>4</sup>) » ; « Le montage et la question de la temporalité<sup>5</sup> » ; « La technologie et la culture des mass médias<sup>6</sup> » ; « L'autonomie et la distance<sup>7</sup> » – qui lanceraient un défi aux conventions artistiques traditionnelles.

Ces caractéristiques recourent en leur sein les quatre axes paradigmatiques de notre définition de la techno – l'électronique, la danse, le mix et une culture évasive. Shusterman écrit par exemple : « N'est-il pas symptomatique qu'elles [*les chansons de rap*] n'emploient presque jamais de vrais musiciens, ni de musique originale<sup>8</sup> ? » Cette suspicion fait écho au prétendu manque d'authenticité suscité par la production électronique. Le philosophe nous rappelle ensuite que le « hip-hop est né dans l'ère disco des années soixante-dix [...]. En s'appropriant les rythmes et les techniques du disco, le rap les a transformés, comme le jazz l'avait fait des mélodies et des chansons populaires. [Il] a d'abord été une musique de danse [...]<sup>9</sup>. » Ailleurs, « l'extase spirituelle et possession corporelle que le rap produit » sont mises en contraste avec « l'esthétique moderne établie ». En effet, « qu'y a-t-il de plus éloigné du

---

<sup>1</sup> « [...] Si l'expérience esthétique est ineffable quant à son immédiateté concrète, on ne saurait alors s'en servir de critère pour justifier le jugement critique. Comment arriverait-on à mesurer (ne parlons pas même de communiquer) l'envergure d'une expérience qui ne peut être ni définie ni jalonnée pour une éventuelle mesure ? En aucune façon le critique n'a le droit de prouver le bien-fondé de son verdict en recourant simplement à son expérience immédiate, laquelle, sans son évanescence, ne peut être démontrée ni conservée à titre de preuve. » (*Ibid.*, p. 91.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>3</sup> SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992. L'introduction et quelques chapitres diffèrent entre l'original et la traduction.

<sup>4</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, *op. cit.*, p.186.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

projet de rationalisation et de désacralisation propre à la modernité, quoi de plus étranger à l'esthétique rationalisée, désincarnée et formaliste du modernisme<sup>1</sup> ? »

Shusterman évoque aussi « les formes d'appropriations » – « techniques du montage, du mixage et scratching » que l'on retrouve sous des formes similaires dans la techno – dont il affirme qu'elles « semblent à vrai dire aussi diverses et aussi fantaisistes que celle du grand art<sup>2</sup>. » Cette « tendance au recyclage<sup>3</sup> » est une des raisons qui vaut au philosophe de qualifier le rap comme un art post-moderne qui, tout en allant à l'encontre du culte romantique du génie déploie de façon « créative la technique de l'appropriation [...] pour montrer qu'emprunt et création ne sont pas incompatibles<sup>4</sup> ».

Électronique, danse et mix sont mis en valeur au côté d'un quatrième axe plus subtil, puisqu'il se manifeste sous des formes différentes dans la culture du rap et celle de la techno. Chez cette dernière, il existe une articulation délicate entre anonymat, militantisme et résistance à la verbalisation ou l'exposition. Quant au rap, Shusterman décrit d'une part « une attitude complexe à l'égard de la diffusion de masse<sup>5</sup> », en ajoutant d'autre part que :

Comme produit de la culture noire, une culture plus orale qu'écrite, le rap a besoin d'être écouté et ressenti immédiatement afin d'être apprécié comme il convient. Aucun système de notation ne pourrait transmettre ce collage hallucinant de musiques, et même les paroles ne peuvent être traduites convenablement en une forme écrite, distincte des rythmes expressifs, de l'intonation, de l'accentuation et du flux du discours<sup>6</sup>.

L'esthétique moderne rationalisée contre laquelle se démène Shusterman est effectivement l'héritière d'une pensée occidentale et blanche. Cette esthétique est aveugle à la richesse et l'originalité du rap, du rock mais aussi de la techno. C'est une esthétique à laquelle il manque les outils pour comprendre, analyser, écrire et faire l'expérience de musiques populaires. C'est une esthétique, enfin, dont certaines conceptions recourent même les discours de ceux qui seraient déjà acquis à la cause de ces musiques.

Les travaux de Shusterman nous permettent de nuancer l'idée que les particularités de la techno la rendraient « irréaliste », donc impossible à écrire. Les axes que nous venons d'énumérer valent spécifiquement pour la critique, et donc moins pour d'autres formes

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 204-05.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 196.

d'écriture de la musique. Ils montrent combien une résistance esthétique est fondée sur une conception esthétique, un système de valeur conscient ou inconscient, relatif, évolutif et probablement lié à un ensemble de circonstances socio-historiques.

En outre, l'expérience artistique chez Shusterman semble induire une interprétation potentielle *a posteriori* plutôt qu'une théorie qui préexisterait la situation artistique. Ce n'est pas seulement que le prisme pragmatique légitimerait un objet, une expérience et une culture artistiques mais qu'il aiderait aussi à penser la question de l'interprétation, de l'activité critique – une activité qui se ferait au fur et à mesure – et de l'ineffable. Dans la version anglaise de *Pragmatist Aesthetics*<sup>1</sup>, Shusterman écrit que :

Certaines des choses que nous expérimentons et comprenons ne sont jamais capturées par le langage, non seulement parce que leurs sensations particulières défient l'expression linguistique adéquate, mais parce que nous ne les percevons pas comme des « choses » à décrire. Elles sont l'arrière-plan que nous présupposons lorsque nous commençons à articuler ou à interpréter<sup>2</sup>.

Or l'expérience de l'ineffable serait-elle seulement le résultat d'un ravissement esthétique ou la manifestation d'une vérité cachée ?

### **3. Activer des « vérités cachées » : à l'écoute des musiques afro-américaines**

Le pragmatisme esthétique semblerait donc être une pensée fertile pour articuler certains enjeux de notre recherche. Pourtant, Shusterman a rejeté la techno, décrivant sa découverte sous des termes très durs :

Mon expérience de « clubber » a seulement confirmé deux choses : la techno est selon moi une musique très intéressante expérimentalement, mais très inhumaine. À chaque brève apparition sonore de la voix humaine, cela déclenchait une espèce de communion collective, de climax. C'est cette spécificité qui m'a conduit à m'en détourner, et je

---

<sup>1</sup> SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, op. cit.

<sup>2</sup> « Some of the things we experience and understand are never captured by language, not only because their particular feel defies adequate linguistic expression but because we are not even aware of them as “things” to describe. They are the felt background we presuppose when we start to articulate or to interpret. » (*Ibid.*, p. 134-135.)

pourrais dire *a contrario* que malgré ses usages de sons artificiels, le rap se caractérise, par sa poésie, par un côté très humain<sup>1</sup>.

Avec l'usage de l'adjectif « inhumain », le philosophe américain reproduit les préjugés modernes décriés ailleurs. Peut-être que, malgré son fameux attachement à l'expérience, Shusterman a failli à comprendre cette musique dans son véritable contexte, celui de la culture Noire, celui du groove ? Peut-être aussi que son introduction à ces musiques eu lieu exclusivement à Berlin, ville qui est parfois décrite comme la capitale de la techno, mais a développé un rapport différent à cette culture, et éventuellement plus blanc que celui de New York, Chicago ou Détroit ? Paradoxalement, ce qui pose problème ici, ce sont les conclusions que Shusterman tire de son expérience individuelle, sa tendance à la placer comme « valeur absolue » selon les termes d'Isabelle Ginot<sup>2</sup>.

Dans son article « Discours techniques du corps et technocorps », la professeure de danse défend l'idée que la rhétorique propre aux discours issus des pratiques somatiques freine « leur potentielle énergie politique<sup>3</sup> ». La dimension éthique constitue la limite de la lecture shustermanienne qui faillit à reconnaître les nuances entre expérience et contexte – la première, bien que partagée et interactive, demeure individuelle ; le second porte en lui une dimension historique qui transcende l'individualité.

Cornel West a justement milité pour une critique de l'art en connaissance de la spécificité et de l'historicité<sup>4</sup> de son objet. Grand spécialiste du pragmatisme américain et des questions raciales, le philosophe a également écrit plusieurs essais autour de la musique<sup>5</sup>. Mais plus qu'un simple objet théorique, la musique est chez West comme un fil rouge traversant ses interventions d'intellectuel, d'activiste et d'homme de foi. Celui qui se décrit comme un

---

<sup>1</sup> LAVERGNE Cécile et MONDÉMÉ Thomas, « Le corps pragmatiste. Entretien avec Richard Shusterman », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°15, 2008 [mis en ligne le 01 décembre 2010]. <http://traces.revues.org/933>, dernière consultation le 14 mars 2017.

<sup>2</sup> « [...] puisque telle est mon expérience, alors, telle sera l'expérience de tous. » (GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et techno corps », *À la rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paule Gioffredi (dir.), L'Harmattan, 2009, p. 6.)

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>4</sup> « The future of art criticism [...] lies in a more thorough turn toward history, with each step in this turn making possible the next. First, we must require of ourselves a more ambitious structural analysis of the present cultural situation [...]. Only then can we focus on the specific art object, according creativity its integrity while conceiving of each artwork's distinctive form and style as response to the cultural present and to past artistic styles. And finally, in examining how significant art objects [...] offer insight into the human condition in specific times and places, but also shape our view of the current cultural crisis, we will hear the silences and see through the blind spots that exist alongside those insights. » (WEST Cornel, « Critical reflections on Art », *The Cornel West reader*, Nachdr., New York [Great Britain], Basic Civitas Books, 1999, p. 446.)

<sup>5</sup> Voir notamment WEST Cornel, « On Afro-American Music: From Bebop to Rap », *Ibid.*, p. 474-484.

« bluesman chrétien » affirme être inspiré par la capacité improvisatrice du jazz et cite Marvin Gaye à toute occasion<sup>1</sup>. En véritable pragmatiste, le philosophe américain est même impliqué dans ce domaine, puisqu'il a animé au côté de Tricia Rose un podcast qui accordait une grande place à la musique<sup>2</sup> et a collaboré avec le producteur de house Brandon Lucas à l'occasion d'un titre intitulé *Got That Hope*<sup>3</sup>.

À notre connaissance, les travaux de Richard Shusterman et Cornel West n'ont pas dialogué directement, mais ils se retrouvent côte à côte dans des travaux sur le hip-hop<sup>4</sup>. Cornel West a en effet surtout écrit au sujet du blues, du jazz et du hip-hop, s'intéressant plus récemment à la techno. En février 2021, il répondait à une interview avec le DJ Seth Troxler. Ayant grandi à Détroit, celui-ci revendique son inscription dans une tradition musicale afro-américaine : « Nous sommes à l'origine, les initiateurs, de presque toutes les tendances culturelles du XX<sup>e</sup> siècle. Et je pense que c'est important, surtout aujourd'hui, que les gens comprennent que la musique électronique fait, elle aussi, partie de l'histoire Noire<sup>5</sup>. » Cornel West ajoute alors :

La musique Noire a toujours été nourrie par un contexte dans lequel les gens pouvaient être eux-mêmes [...]. Quand on est libre et soi-même, ce n'est jamais cérébral dans un sens étroit. C'est viscéral et cérébral. La musique Noire est intelligente, elle est brillante, mais elle est aussi connectée au cœur, à l'esprit, au corps et à l'âme. Tu peux bouger ton corps, styliser l'espace et le temps à travers ta manière de groover et de te synchroniser. Être humain au sens le plus profond, c'est ça la musique Noire [...]<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir notamment WEST Cornel, « Prophetic Christian as Organic Intellectual: Martin Luther King, Jr. », *The Cornel West reader, Ibid.*, p. 425-434.

<sup>2</sup> *The Tight Rope*. <https://www.youtube.com/c/thetightropepod>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

<sup>3</sup> LUCAS BRANDON, « Got That Hope feat Cornel West », Purple Label Sound, 2020. <https://soundcloud.com/brandonalucas/sets/got-that-hope-feat-cornel-west/>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

<sup>4</sup> « Philosophie des HipHop geht aus einer Kultur des HipHop hervor, wie der Philosoph Richard Shusterman betont: "HipHop [...] ergreift seine Fans nicht bloss als Musik, sondern vielmehr als eine Lebensphilosophie, als ein Ethos, das einen bestimmten Kleidungsstil ebenso einschließt wie eine spezifische Art zu sprechen und sich zu bewegen." [...] Im HipHop geht es darum, so der Philosoph Cornel West, "spielerische Unterhaltung und seriöse Kunst für junge Menschen anzubieten, neue Wege zu finden, sozialem Elend zu entfliehen und neue Antworten auf die Fragen nach Sinn, Bedeutung und Gefühl in einer durchökonomisierten Welt zu erkunden."» (MANEMANN Jürgen et BROCK Eike, *Philosophie des HipHop: performen, was an der Zeit ist*, Bielefeld, Transcript, coll. « Xtexte zu Kultur und Gesellschaft », 2018, p. 12-13.)

<sup>5</sup> « But we're actually the ignition, the igniter, behind almost every cultural trend of the XX<sup>th</sup> century. And I think it's so important for people, especially today, to realize that electronic music is also part of the black story. » (Cornel West et Seth Troxler, « Intro Discussion with Dr. Cornel West and Seth Troxler », mis en ligne le 8 février 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ShaREs3HsbY>, dernière consultation le 21 octobre 2022.)

<sup>6</sup> « And he (Brandon Lucas) recognizes that black music has always been nourished in a context in which people could be themselves. [...] When you're free and yourself, it is not cerebral in a narrow sense. It is visceral AND cerebral. Black music is intelligent, is brilliant but is also connected to heart, mind, body, soul. You can move your

Il y a dans ces propos, une exigence éthique soutenue par une expérience véritablement empathique et une connaissance du contexte. Nous porterons dès lors une attention particulière aux raisons qui auront poussé le lieu commun d'une indicibilité, afin d'examiner sa légitimité esthétique à la lumière de ses implications politiques. Derrière l'ineffable du critique blanc, nous chercherons à activer des « vérités cachées<sup>1</sup> », en nous mettant à l'écoute de « l'innommable<sup>2</sup> » au creux des musiques Noires. Si un DJ comme Seth Troxler ressent une nécessité de rétablir les faits et de nuancer la narration dominante, il nous semble crucial de faire écho à ce propos.

Ce sont des endroits bien spécifiques des travaux de Richard Shusterman et de Cornel West que nous sollicitons dans notre recherche et plus particulièrement pour éclairer certains angles de celle-ci. Toutefois, l'énergie qui soutient l'ensemble de notre investigation doit plus largement au pragmatisme américain pour sa prise de distance avec la souveraineté d'une exactitude scientifique – telle que prônée par Descartes – ou avec une mesure ultime et une vérité absolue – telles qu'exprimées chez Kant. Le concept central de notre réflexion – l'ineffable – pointe vers des enjeux métaphysiques qui nous paraissent dépasser une approche purement factuelle de notre objet – la techno. D'après William James et Charles Sanders Pearce, il serait impossible de savoir si nos idées sont définitivement vraies et les seuls moyens de les appréhender seraient la conversation, l'expérience et plus largement la pratique. Cette approche s'apparenterait aux théories sur la vacuité – et notamment aux travaux de Nagarjuna – selon lesquelles toutes choses seraient vides d'essence propre et qu'elles émergeraient en relation avec ce qui les perçoit. Que cette réalisation constitue le point d'arrivée de toute réflexion –

---

body, you can stylize space and time, with the way in which you groove and stay with the time. To be human at its deepest level, that's what black music is about. To be human, at the deepest level, is to be in time and space, and use time as a way of ensuring that you can fly and flourish with your soul, heart, mind and body in time. So, the rhythms, the dissonance, the melody, the harmony, it can come from technology, from the isolated voice. It can come from a whole host of things. But you're using this to deal with how do you move through time. » (*Ibid.*)

<sup>1</sup> « [...] chez Cornel West, le Blues et le Jazz sont des modes d'accès à l'être. Ils aident à détecter, à révéler ce qui est caché en soi et en l'autre. Ces musiques afro-américaines expriment également une pensée sur les mouvements et les exigences de vie, c'est-à-dire sur la liberté, et elles fournissent des outils pour réfléchir sur le devenir individuel et collectif. En accordant à ces musiques afro-américaines le statut de pensée, Cornel West montre comment elles activent des vérités cachées et indiquent d'autres lieux de possibilités de l'entente sociale. ». (SAGNA Mahamadou Lamine, *Violences, racisme et religions en Amérique: Cornel West, une pensée rebelle un philosophe saturé de blues et imprégné de jazz*, Paris, Karan, coll. « Distorsion », 2016, p. 103.)

<sup>2</sup> « Face à l'innommable, à l'indicible (l'esclavagisme, la ségrégation raciale et les injustices), à travers le Blues, les Noirs américains ont toujours su rebondir en transformant leurs douleurs, leurs angoisses, leurs colères, leurs pleurs et leurs cris en amour. » (*Ibid.*, p. 112-113.)

comme dans les pratiques bouddhistes<sup>1</sup> – ou le point de départ – comme chez la plupart des philosophes pragmatistes, elle doit ouvrir vers une volonté renouvelée d’engagement ou éventuellement ouvrir vers une gratitude renouvelée des manifestations de beauté.

## F. De l’impossibilité à la responsabilité

We all need to do a better job of advocating for culture, and ensuring that our stories are trenchantly sent out into the world.

Emma Warren, *Make Some Space*, p. 117.

À notre connaissance, la critique de la techno n’aurait pas encore fait l’objet d’une étude académique littéraire. La virginité de notre objet d’étude informe dès lors notre démarche, nos questions et notre cadre spatio-temporel. Toutefois, la pratique critique est largement discutée au sein de la culture des musiques électroniques et l’évolution de notre réflexion a aussi été influencée par ce discours ambiant.

---

<sup>1</sup> Des liens existent d’ailleurs entre les philosophies pragmatiste et bouddhiste : « Richard Shusterman se sert de sa propre expérience du bouddhisme zen pour développer une conception immanente de l’art qui constitue une alternative pragmatiste et hédoniste à l’approche analytique idéaliste hégélienne imprégnée de transcendantalisme d’Arthur Danto proposant de ne pas isoler les œuvres dans un monde “surnaturel” qui se situerait au-dessus de l’expérience quotidienne de la vie. » (SHUSTERMAN Richard, DANTO Arthur Coleman et CUIR Raphaël, *Chemins de l’art: transfigurations, du pragmatisme au zen*, Marseille; Paris, Al Dante; Aka, 2013. <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6107&menu=0>, dernière consultation le 3 décembre 2022.)

## 1. Engagement et angles morts : à propos de l'intimité avec le sujet

Avant de présenter le périmètre dans lequel nous nous proposons d'éprouver nos hypothèses, peut-être le temps est-il venu de lever le voile sur la place d'où nous percevons notre objet de recherche et sur notre implication personnelle avec la critique et la techno – par souci d'honnêteté et de clarté, j'abandonnerai alors un instant l'usage du « nous ».

J'écris cette thèse à partir d'une perspective singulière, celle d'une personne blanche dont l'identité de genre se situe sur un spectre entre la féminité et la non-binarité. J'ai grandi en Europe en milieu relativement rural dans une famille de classe moyenne.

Après deux mémoires de master consacrés à la critique rock, le projet s'est progressivement dessiné de poursuivre cette exploration vers un territoire qui correspondait alors davantage à mes préférences musicales : les musiques de club. Or les quelques entretiens menés avec des universitaires invitaient invariablement à la même affirmation : une telle critique n'existerait pas. Des recherches initiales forçaient pourtant une conclusion ambiguë : elle existe bel et bien, mais porte en son sein ce même lieu commun. C'est de cette tension initiale que sont nés mon étonnement, mon hypothèse.

Depuis ce point de départ, un discours toujours plus foisonnant s'est formé sur la critique de la techno. Car, si le sujet est encore absent à l'université, les protagonistes ont témoigné d'une réflexivité croissante. Ce qui est discuté alors, ce sont plutôt – mais pas seulement – les enjeux de la critique contemporaine. Parmi les thèmes récurrents figurent la crise de la critique<sup>1</sup> (ce qui n'est pas si éloigné de l'idée d'impossibilité et est aussi un *topos* de la critique, voire du journalisme en général), le rapport avec Internet<sup>2</sup>, les questions de représentation et de responsabilité<sup>3</sup>. Ces dernières préoccupations font aujourd'hui l'objet de débats mouvementés, bien au-delà du simple rôle joué par le journalisme.

---

<sup>1</sup> DAVIES Sam, « Is music journalism in crisis? », *XLR8R*, 23 août 2019. <https://xlr8r.com/features/is-music-journalism-in-crisis/>, dernière consultation le 21 octobre 2022.

<sup>2</sup> WARREN Emma, « CTM 2020: Critical Solidarity. How to Foster Dialogue between Musicians and Journalists? », table ronde animée le 29 janvier 2020. <https://soundcloud.com/ctm-festival/20200129-critical-solidarity-mod-by-emma-warren>, dernière consultation le 21 octobre 2022.

<sup>3</sup> « Through both my immense respect for UK, Black & working class dance music scenes that have influenced my own work and my proximity to whiteness, that makes up the structural fabric of the industry; I've observed the following. On one side I can see an active and diverse scene filled with a loyal and passionate grass roots

L'écriture de cette thèse s'est faite en parallèle de ma participation à la scène musicale techno contemporaine et de mon attention à l'évolution récente de ses discours critiques et méta-critiques. J'ai beaucoup écouté cette musique, me documentant sans cesse sur son histoire, son actualité. J'ai écrit des reportages et des articles, notamment pour le webzine *Midi Deux* et le magazine *Trax* et publié plusieurs fanzines<sup>1</sup>. J'ai animé plusieurs émissions de radio, à Lille, à Rennes puis à Berlin. Mon émission sur Canal B était intitulée « Track/Narre, l'émission qui raconte les musiques électroniques<sup>2</sup> », celle que j'anime encore aujourd'hui à Berlin s'appelle « Fictions<sup>3</sup> ». Je rédige, enfin, une newsletter régulière qui se penche sur les questions de musiques électroniques et justice climatique<sup>4</sup>. Mon rapport à la musique est largement entretenu par ma fascination pour les mythes qui la traversent, l'orientent et qui sont sans cesse actualisés à travers une fabuleuse fabrique de narrations<sup>5</sup>.

J'ai eu d'innombrables conversations informelles avec des journalistes contemporains. J'ai organisé des événements, certains officiels, d'autres illégaux. J'ai été sollicitée pour animer des débats sur le journalisme techno ou présenter l'état de mes recherches dans des contextes non académiques. Enfin, je me suis forgée une expérience de musicienne, en mixant régulièrement en club et festival sous le pseudonyme « gigsta », puis m'intéressant à la production. Surtout, je n'ai jamais cessé de danser sur cette musique et de l'écouter amplifiée, entourée, en contexte. Ces expérimentations ont peut-être aussi influencé ma suspicion de certains discours ou au contraire, accentué une naïveté passionnée ailleurs : elles m'ont probablement influencée de manières qui ne me seront jamais entièrement claires.

---

audience; filled with talented, hardworking DJs, promoters, and label heads who grind away while their progress is sadly limited by external forces largely invisible to them. On the other side I see a machine of journalists, industry heads and artists, where international touring schedules, organised press coverage and regular visits to British Airways lounges are the norm. Despite their often quite close physical proximity in London, they are worlds apart, and due to the nature of privilege, often blind to each other's existence and experiences. By pairing the two viewpoints through a historical lens, this piece hopes to outline how actual racism in the press can clearly be identified. How an abundance of inaction, tonally [sic] inappropriate coverage and claims of ignorance have led us to the current state our music media—and the scenes it hopes to serve, lay. Beyond the examples I have highlighted below, I firmly believe that there are ways to fix this, which have not yet been explored. Ideas that go beyond basic quotas and diversity hires and into dealing with the heart of structural racism itself. » (CHAUHAN Roshan, « A letter to RA and the rest of the UK music press », 13 juillet 2020. <https://itsrosh.nfshost.com/letter/>, dernière consultation le 21 octobre 2022.)

<sup>1</sup> <https://gigsta.de/zines/>, dernière consultation le 3 décembre 2022.

<sup>2</sup> <https://gigsta.de/radio/>, dernière consultation le 3 décembre 2022.

<sup>3</sup> <https://cashmereradio.com/shows/fictions/>, dernière consultation le 3 décembre 2022.

<sup>4</sup> <https://noemverm.substack.com>, dernière consultation le 3 décembre 2022.

<sup>5</sup> Peut-être est-il utile de préciser que la période sur laquelle s'étale le corpus ne m'était en revanche pas tout à fait familière. Ma connaissance des pionniers et premiers protagonistes s'est forgée au fil de la recherche, initiant peut-être un recul différent par rapport aux mythes qui la traversent.

Il m'était très clair en revanche, et c'est certainement là aussi une forme de pragmatisme incarné, qu'outre sa capacité à faire avancer la recherche musico-littéraire, cette thèse devait pouvoir servir la scène musicale de façon concrète. Tout en évitant les situations relevant du conflit d'intérêt, il s'agissait de mettre ces réflexions à profit, au-delà du cercle universitaire limité et finalement, dans ce domaine, ayant peu de rapport avec notre objet. Lors des quelques sollicitations à intervenir sur mes recherches, j'ai toujours pris soin d'interroger les zones d'ombre de l'histoire de la critique et la responsabilité à laquelle elles nous invitent aujourd'hui. En 2017, j'animai à Paris une discussion intitulée « 20 ans de presse électronique en France<sup>1</sup> » et réunissant à mes côtés quatre journalistes blancs et cis-hommes<sup>2</sup>, une distribution que je ne manquai pas d'interroger. En 2018, je modérai à Berlin une discussion intitulée « Digital vs. Print : Past & Future of Dance Music Journalism<sup>3</sup> » pour laquelle je proposai un panel plus divers, mais hélas encore majoritairement blanc. En 2020, le club Paloma Bar à Berlin m'avait invitée à organiser un évènement à l'occasion de « la journée des droits des femmes ». Pour cette fête, je ne décidai pas seulement d'inviter des DJs marginalisé·e·s<sup>4</sup>, mais aussi de leur donner la parole dans un fanzine partagé le jour de l'évènement<sup>5</sup>. Certains de ces travaux effectués en parallèle de la thèse ont été rassemblés dans l'annexe.

Puisque cette thèse défend l'idée d'une responsabilité, il s'agissait de voir son écriture comme un véritable espace d'étude et de réflexion porté par une ferveur militante. Un travail conséquent reste à faire dans la recherche autour de notre objet ; de considérables efforts de diversification et de responsabilisation attendent encore sa critique et son journalisme. Accorder à cette thèse le bénéfice du processus en marche et donc prévenir quant à l'existence probable – inévitable – d'angles morts, relève peut-être du cliché. Pourtant, c'est avec humilité et

---

<sup>1</sup> JAVELLE Lucas, « Comment les médias de musique électronique ont évolué en 20 ans », *Traxmag*, 20 septembre 2017. <https://www.traxmag.com/comment-les-medias-de-musique-electronique-ont-evolue-en-20-ans/>, dernière consultation le 3 décembre 2022.

<sup>2</sup> La cisidentité désigne un type d'identité où le genre ressenti d'une personne correspond à celui qui lui a été assigné à la naissance.

<sup>3</sup> VERMOESEN Noémie, « Digital vs. Print - Past & Future of Dance Music Journalism », 8 novembre 2018. [https://www.mixcloud.com/Archiv\\_der\\_Jugendkulturen/digital-vs-print-past-future-of-dance-music-journalism/](https://www.mixcloud.com/Archiv_der_Jugendkulturen/digital-vs-print-past-future-of-dance-music-journalism/) dernière consultation le 21 octobre 2022.

<sup>4</sup> « Fictions x Murmurations » avec Elissa Suckdog, gigsta, Katiusha, Marylou, Sakaguchi, Scaarlet, Soozie et Ursula Xanadu. <https://ra.co/events/1384652> évènement ayant eu lieu le 7 mars 2020, dernière consultation le 21 octobre 2022.

<sup>5</sup> VERMOESEN Noémie (dir.), *Murmurations Zine*, 2020. <https://murmurationszine.bigcartel.com/product/murmurations-zine> mis en ligne en mars 2020, dernière consultation le 25 octobre 2022.

détermination que je présente aujourd’hui les résultats de mon projet qui en permettra, je l’espère, bien d’autres.

## 2. Fin de millénium : limites spatio-temporelles

À bien des égards, notre recherche semble marquée par une certaine impénétrabilité : outre une notion centrale – l’ineffable – au bord des mots, nous admettons que notre définition de la techno fut construite, que la critique serait amorphe, tandis que l’expérience ne serait qu’une direction conceptuelle. La présentation de notre corpus se fera, elle aussi, sous le signe de la précaution. Toutefois, les enjeux qui l’encadrent sont très précis et le caractère *a priori* poreux de notre démarche demeure guidé par un cadre rigoureux.

Puisque la critique musicale de la techno n’a pas encore, à ce jour, fait l’objet d’une thèse en littérature comparée, nous souhaitons ouvrir ce champ d’étude en portant notre attention sur la période de formation du mouvement. Les premiers articles que nous avons trouvés sur le sujet sont parus en 1986<sup>1</sup>, ce qui justifie cette délimitation. Le paysage médiatique était alors marqué par des formes et traversé par des enjeux bien particuliers – ces formes et enjeux furent bouleversés avec l’arrivée d’Internet<sup>2</sup>. Outre les défis économiques de la presse et évolutions d’écriture, l’ère digitale a fortement influencé la musique elle-même : sa production, sa diffusion. Par souci de pertinence, nous nous concentrerons sur la période qui précède cette transition. Dès le milieu des années 1990, certaines revues – *DJmag*<sup>3</sup>, *Frontpage*<sup>4</sup> et *Mixmag* – commencent à éditer du contenu en ligne. Mais il faudra attendre encore quelques années pour que la presse ou la musique véhiculent plus largement sur Internet. La fin des années 1990 est un moment plus fort de transition : la techno gagne les masses, quitte

---

<sup>1</sup> Voir la première section, « 1986 : la hype de la house », du quatrième chapitre, « La techno prise au mot : à l’écoute des manifestations critiques ».

<sup>2</sup> « [...] la critique musicale semble se trouver, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, devant un véritable défi. Depuis 1945, l’espace réservé dans la presse aux critiques musicales a en effet beaucoup diminué ; l’essor d’Internet et sa nature toujours plus interactive (forums, blogs, etc.) n’ont fait que renforcer davantage cette tendance. Le rôle et l’influence du critique musical se sont également affaiblis du fait du développement de la culture de masse et de la mise à disposition, pour le grand public, de nombreuses connaissances culturelles et artistiques autrefois réservées à une élite sociale. En outre, les écrits du critique professionnel ne sont pas destinés à être relus ou conservés : ils font partie du présent et de l’éphémère [...]. » (DURAND Valérie, *L’interprétation musicale, op. cit.*, p. 39.)

<sup>3</sup> À partir de 1995, *DJmag* crée une page web.

<sup>4</sup> *Frontpage* contribue au lancement du portail techno.de en 1995 et qui n’est aujourd’hui plus en ligne.

l'underground, entre dans la presse *mainstream*<sup>1</sup>, entre même à l'université<sup>2</sup>. Et avec cette reconnaissance, les revendications et préoccupations même du mouvement évoluent. Au tournant des années 1990 flotte un air de fin de fête<sup>3</sup>, un abandon du futur<sup>4</sup>, rattrapé au début des années 2000 par une tendance généralisée à la « rétromania<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> L'album *Homework* des Daft Punk sort en janvier 1997 chez Virgin et rencontre un succès international. Dans son ouvrage *La techno*, Guillaume Bara observe que : « l'année 1998 est marquée par la reconnaissance des musiques électroniques comme un mouvement culturel. Dans *Le Monde*, on peut lire en première page un éloge de la techno, nouvelle écologie. Autre fait symbolique, le magazine *Télérama* a réalisé sa meilleure vente sur douze mois en affichant en couverture un dossier consacré à "La déferlante techno". Comme si un pont solide et inédit avait enfin rassemblé la France qui pense et la France qui danse ... » (BARA Guillaume, *La techno*, Paris, E.J.L., 2000, p. 58.)

En 1999, *Le Monde diplomatique* célèbre les « dix ans » du mouvement avec un article retraçant ses débuts : « C'est en 1989 qu'à Detroit, dans les friches de l'industrie automobile américaine, des disc-jockeys (DJ) popularisent dans des fêtes souvent improvisées une nouvelle forme de musique à base d'échantillons sonores (sample), de sons électroniques, de boîtes à rythmes, le tout mixé sur un ordinateur. La cadence calculée en battements par minute (bpm), la nature des sons plus ou moins "acides", l'absence de voix caractérisent cette musique sans instrument ni partition, qui ne s'intègre ni dans les courants de la musique contemporaine, plus savante, ni dans le moule bien orchestré des mélodies à message. Le rock dénonce la tyrannie de l'ordinateur contre la liberté de la guitare ; le rap se caractérise par l'absence de discours inquisiteurs ou poétiques. La techno est rejetée sur les marges. Elle y fonde ses assises et y plonge ses racines. » (DESMILLE Sylvain, « La vague aléatoire de la musique techno », *Le Monde diplomatique*, février 1999, p. 28. <https://www.monde-diplomatique.fr/1999/02/DESMILLE/2766>, dernière consultation le 25 octobre 2022.)

<sup>2</sup> En 1997 et 1998, l'université de Poitiers organise une série de colloques consacrés à « la fête techno » et « la musique techno ». (CHEVALLIER Alexandre, MAYOR Pierre et MOLIÈRE Eric, *La fête techno. Approche sociologique médicale et juridique. D'un mouvement musical à un phénomène de société*, Actes du Colloque (Poitiers) (5 et 6 Mai 1997), Poitiers, Confort Moderne, 1997. TERRADILLOS Jean-Luc et MARTIN Marie, *La musique techno : approche artistique et dimension créative*, Actes du colloque des 22 et 23 janvier 1998 / [organisé par] le Confort moderne [et le] Conservatoire national de région, Poitiers., 1998.)

<sup>3</sup> « Reprenons. J'écris ici pour témoigner de mes dix ans de night clubbing avec "Respect", soirée que nous avons fondée, David Blot, Fred Agostini et moi-même, à l'âge de 25 ans. Soit en quelques clichés : la French Touch, la fin des années 90, les breakdancers sur la piste, la vie de DJs stars, les hôtels de luxe à Miami, la Playboy Mansion..... Tous ces Polaroids qui sentent bon l'avant onze septembre, l'avant crise de l'industrie musicale, l'avant réchauffement climatique, l'avant néo-conservatisme, bref le revival d'insouciance discoïde qu'ont connu les dernières années du vingtième siècle. "Party like it's 1999" dit Prince ? Nous l'avons suivi au pied de la lettre... » (VIGER-KHOLER Jérôme, « Mémoires de respect », *Instant City*, 03 juin 2019. <https://www.instant-city.com/memoires-de-respect-par-jerome-viger-kohler/>, dernière consultation le 25 octobre 2022.)

<sup>4</sup> « Et quand vous vous penchez sur cette première décennie de la culture dance électronique, j'entends par là 1988-1998, vous remarquez que le mot "futur" est partout, qu'il se trouve au cœur de la conception de la musique elle-même, celle qui constitue le futur sonique, ici et maintenant — des groupes portent des noms comme Future Sound of London ou Phuture Assassins, des tracks rave comme "Futuroïd" ou "We Bring The Future" ou "Living For The Future". » (REYNOLDS Simon, « Dance music : la fin du futur » in AUBERT Samuel, *Audimat* n° 0, 2012, p. 9-15.)

<sup>5</sup> Dans l'introduction de *Rétromania*, Simon Reynolds fait démarrer son « rétrorama » en 2000 (p. 7) et écrit : « Il fut un temps où le métabolisme de la pop débordait de vitalité et produisait des périodes résolument tournées vers l'avenir, comme les années soixante psychédéliques, les années soixante-dix et le post-punk, les années quatre-vingt et le hip-hop et les années quatre-vingt-dix et les raves. Les années deux mille ont une saveur différente. Tim Finney, critique de *Pitchfork*, remarque "l'étrange lenteur avec laquelle évolue cette décennie". Bien qu'elle fasse état de la dance music, à l'avant-garde de la culture pop tout au long des années quatre-vingt-dix et proposant une nouvelle sensation à chaque saison, l'observation de Finney s'applique tout autant à la musique populaire dans son ensemble. La sensation d'avancer s'estompait à mesure que s'écoulait la décennie. C'était comme si le temps lui-même se mettait à traîner des pieds, à la manière d'un fleuve formant des bras morts au fil de ses méandres. Durant les années deux mille, le pouls du MAINTENANT s'est affaibli année après année, au sein d'un présent

Notre période d'étude embrasse donc une large décennie allant de 1986 à 1999 et que l'on retrouve plus ou moins chez d'autres historiens du genre<sup>1</sup>. Toutefois, nous ne limiterons pas nos corpus de manière stricte à ce découpage. Plus précisément, nous considérons que les hypothèses et conclusions que nous proposerons valent surtout à ce moment. Une observation des axes paradigmatiques de notre recherche aux confins de notre cadre d'étude semble nous offrir, tantôt des informations contextuelles précieuses (le disco), tantôt une articulation ou une reformulation éclairante (ouvrages publiés après les années 2000).

Nous étudierons ici essentiellement des textes écrits et publiés en Europe. Cette restriction fut d'abord imposée par les conditions matérielles et financières de la recherche : un déplacement aux États-Unis pour consulter des archives était impossible. Cela limite-t-il la portée de notre enquête ? Oui et non. Ce sont aux États-Unis que les mouvements techno (house, techno et même disco) ont vu le jour ; un examen de leur couverture locale serait indispensable si cette thèse était une histoire de la naissance de la critique techno. Néanmoins, le mouvement fut largement adopté en Europe. En outre, notre limitation géographique aura aussi informé l'angle d'observation, celui d'une écriture d'un déplacement culturel. Quand des textes américains sont évoqués, c'est précisément car leur examen est incontournable pour le développement d'une réflexion européenne.

En Europe aussi, notre recherche est circonscrite. Notre attention s'est portée en priorité sur l'Allemagne, la France et surtout le Royaume-Uni. Outre leur rôle crucial dans le développement du mouvement en Europe, ces pays permettaient une approche comparative, puisque nous maîtrisons leurs langues respectives. La Belgique et les Pays-Bas auraient répondu à ces deux critères mais par souci d'efficacité, plutôt que d'exhaustivité, nous nous sommes permis de les écarter.

---

de la pop plus que jamais envahi par le passé, sous la forme de documents d'archives ou d'un rétro-rock siphonnant des styles anciens. Les années deux mille ne sont pas les années deux mille : elles sont toutes les décennies précédentes à la fois, une simultanéité pop abolissant l'histoire tout en érodant l'essence même du présent en tant qu'époque pourvue d'une identité et d'un esprit qui lui sont propres. » (REYNOLDS Simon, *Rétromania: comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. Jean-François Caro, Marseille, le Mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012, p.9.)

<sup>1</sup> « Second in terms of a time-frame, the focus is for that literature to have been written and published, broadly speaking, between the years 1988 and 2000—these edit points being the Second Summer of Love, and then the turning of the Millennium. In French language terms the period under examination is not, therefore, fin de siècle, but fin de millennium. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature: the rave scene in fiction*, New York, Bloomsbury Academic, 2020, p. 5.)

### 3. Brève présentation des corpus et matériels utilisés

Malgré les hypothèses de son absence, il est rapidement apparu que le corpus de textes critiques dédiés à la techno, même dans cet espace géographique – Allemagne, France et Royaume-Uni – et temporel – de 1986 à 1999 –, dépasse toute ambition raisonnable d’analyse transversale à l’échelle d’une thèse. En outre, les productions littéraires au sujet de la techno ont été incroyablement variées et, sur cette période, leurs formes ont considérablement évolué. La critique musicale en général, nous l’avons vu, serait caractérisée par une sorte d’amorphisme. En outre, pour penser la question de l’ineffable, il convient d’excéder l’observation des chroniques où s’expriment une critique conventionnelle. Notre corpus est donc protéiforme : il est certes constitué d’écrits critiques, abordés à des degrés et sous des angles différents, mais aussi d’autres types de textes qui interviennent de manières superposées à des endroits parallèles. Le second chapitre tentera d’ailleurs de structurer ce territoire protéiforme.

Le corpus primaire sera notamment constitué de publications qui se sont intéressées à la techno : nous avons dénombré une centaine de titres dans le cadre de nos limites spatio-temporelles. Cet ensemble sera discuté dans notre troisième chapitre qui se réfèrera aussi aux entretiens menés avec des auteurs du corpus et disponibles en annexe. Au sein de ces revues, nous nous pencherons sur un groupe d’articles qui furent parmi les premiers à avoir couvert l’arrivée de la house en Europe avant d’analyser et de comparer d’une part les textes dédiés à la sortie de la compilation *Techno ! The New Dance Sound Of Detroit*<sup>1</sup> et d’autre part une série d’articles qui incarnent l’évolution de la couverture du mouvement. Ces groupes de textes seront au centre de notre quatrième chapitre.

Nos deux premiers chapitres s’appuieront davantage sur notre corpus secondaire, qui inclut un vaste ensemble d’écrits sur la techno. Y apparaîtront notamment des romans, des biographies, des essais ou encore des articles et ouvrages journalistiques et académiques, sans pour autant viser à l’exhaustivité.

À travers ces chapitres, et tout particulièrement dans le troisième, nous nous réfèrerons, enfin sur une série d’entretiens menés au cours de la rédaction. Parmi les interrogé·e·s figurent des journalistes de notre corpus et des protagonistes pertinent·e·s pour notre recherche : Vincent Borel, Bill Brewster, Heiko Hoffmann, Sascha Kösh, Jean-Yves Leloup,

---

<sup>1</sup> VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, London, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.

Stéphanie Lopez, Simon Reynolds, David Toop, Matthew Collin, Stuart Cosgrove et John McCready. Il est regrettable que ce panel ne soit pas plus divers mais d'une part, les critiques techno de cette époque étaient largement blancs et assignés mâle à la naissance et d'autre part, il a été impossible d'entrer en contact avec certain·e·s journalistes, malgré d'innombrables tentatives<sup>1</sup>. Toutefois, ces entretiens, qui furent copiés ou retranscrits en annexe, ne constituent pas le matériel premier de notre recherche. Firaient également en annexe, une chronologie des événements jalonnant notre corpus ainsi qu'un répertoire de ses revues et figures importantes. Si tous les éléments ne sont pas nécessairement mentionnés dans le corps du texte, c'est qu'ils ont influencé notre réflexion de manière indirecte.

#### **4. Interlude, *outros* et autres chapitres : annonce du plan**

Notre travail est divisé en deux temps, séparés par un interlude et ouvert sur plusieurs *outros*. La première partie est divisée en deux chapitres qui poursuivent l'hypothèse d'une difficulté critique face à la techno jusque dans ses retranchements, à la recherche des endroits où le verbe et le jugement seraient tantôt pétrifiés, tantôt inspirés. Dépliés en deux chapitres, la deuxième partie propose une généalogie de cette critique techno, cartographiant d'abord les médias qui l'ont accueillie et analysant plusieurs groupes d'articles où elle fut exprimée. Enfin, ces *outros* discuteront des implications éthiques de cette évolution et des directions sur lesquelles s'ouvrent notre recherche

Il s'agit d'abord, donc, de prendre le parti pris formulé par Simon Reynolds et de recueillir les témoignages et positions qui lui font écho. Ce premier chapitre réunit les « hypothèses d'une difficulté » en proposant de les systématiser. De ce dépliage, il ressort que la techno est une musique et une culture construites sur des caractéristiques mouvantes, ce qui rend l'endroit même de la tension d'écriture difficile à situer.

Se pourrait-il, dès lors, que la difficulté soit du côté de la critique qui est (1) un événement de discours s'appuyant sur le langage, (2) se déployant dans la presse et reposant donc sur les médias et enfin (3) qui met en jeu un jugement et mobilise donc un système de valeurs ? Ces trois dimensions sont respectivement explorées dans les chapitres suivants.

---

<sup>1</sup> Un entretien avec Kodwo Eshun n'a pas pu être organisé, par exemple.

Le second chapitre entre de fait dans « les contours de ce pays inconnu<sup>1</sup> », parcourant la littérature sur la techno à travers les livres et avec pour fil conducteur les manifestations de réflexions métalittéraires. En découle alors que d'une part, cette musique a suscité une littérature foisonnante, et d'autre part que celle-ci s'est bel et bien interrogée sur ses propres capacités, limites et modalités. S'opère alors un basculement de l'indicible à l'ineffable, en ce que cette culture ne serait pas muette, mais bavarde et variée, sans pour autant que ce discours ne soit dénué de frustrations.

À la manière de la ou du DJ, qui rembobine un disque vers une section antérieure, notre regard se retourne, l'instant d'un interlude, vers des tentatives proto-critiques. Face au disco, qui pose des questions similaires à celles de notre corpus musical, mais dans un contexte différent, trois journalistes ont embrassé les enjeux du genre de manières créatives, « vers la création d'une nouvelle esthétique ».

Faut-il alors aborder notre question d'un point de vue holistique ? Le troisième chapitre s'ouvre sur une nouvelle échelle, en analysant les « médias sous pression ». Que la presse ait rencontré des difficultés et que les conditions de travail des journalistes aient rendu leurs ambitions difficiles est possible, mais un aperçu des revues qui ont couvert le mouvement montre aussi une certaine vitalité.

Serait-ce l'angle de ces parutions qui aurait manqué son objet ? Une approche plus analytique guide cette fois le quatrième chapitre, à l'écoute des « manifestations critiques » notamment face aux « productions mécaniques » venues d'outre-Atlantique. En d'autres termes, nous comparons ici plusieurs articles européens ayant partagé et critiqué les tout premiers morceaux techno venus des États-Unis avec une attention toute particulière pour la manière dont ils ont négocié les enjeux maintes fois cités auparavant.

Les deux premiers chapitres comme l'interlude confirment l'omniprésence du mythe de l'ineffable autour de la techno, mais aussi sa fragilité. Si les termes de cette difficulté sont si délicats à définir et que les conditions de son expérience et de sa manifestation semblent sans cesse en mouvement, comment ce mythe parvient-il à animer le discours autour de ces musiques ? Pourquoi cette idée est-elle sans cesse reformulée ? Écartant cette fois les tentatives d'isolement théorique et la relativité absolue de toute forme d'ineffabilité, les *outros* invitent à

---

<sup>1</sup> « Je cheminerais jusqu'à la frontière du pays connu, je continuerais à suivre, sans cesse, cette frontière et ce faisant je dessinerais par mon mouvement le contour de ce pays inconnu. [...] Le pays connu, à l'ultime frontière duquel j'irai pour découvrir la musique, c'est le langage. » (KIERKEGAARD Søren, *Ou bien... ou bien...*, Paris, Gallimard, coll. « traduit du danois par Ferdinand et Odette Prior et Marie-Henriette Guignot », 1963, p. 54-55.)

des transitions possibles vers d'autres travaux. Ce dernier mouvement de notre démarche dialectique s'interroge sur les causes potentielles et les effets constatés des affirmations à partir desquelles s'est lancée notre recherche.

Que la techno soit soumise à un régime de dicibilité spécifique est une question vaste qui peut être abordée sous plusieurs angles. Il importe de la poser, car son existence même révèle des implications esthétiques et soulève des questions éthiques. Face à cette interrogation, dialoguent plusieurs chronologies superposées qui présument de multiples conceptions de l'écriture, de la critique, de la musique et de l'histoire de la techno – mais aussi et surtout des identités et des sensibilités impliquées. Elle est une porte d'entrée dans un imaginaire foisonnant.



## *Sample*

Un extrait sonore, forcément électronique, d'abord décontextualisé, puis recontextualisé, pour sa texture, sa structure, parfois sa signification.



## Chapitre I. Hypothèses d'une impossibilité : caractéristiques esthétiques mises à nu

House music? I couldn't even begin to tell you what House is. You have to go to the clubs and see how people react when they hear it. It's more like a feeling that runs through, like old-time religion in the way that people jus' get happy and screamin'. It's happening! It's... House !

Sheryl Garratt, « Sample and Hold—Chicago House », p. 19-20.

Simon Reynolds n'est pas le seul à défendre l'hypothèse de problèmes particuliers posés par les musiques électroniques dansantes ; les producteurs de house interrogés par la journaliste britannique Sheryl Garratt décrivent l'entreprise même de définition du genre comme vaine. Pourtant, d'autres refuseront d'isoler les musiques dérivées du disco, écartant alors aussi l'idée d'une indicibilité spécifique. C'est le cas de certains des critiques interrogés par Scott Woods dans un questionnaire consacré à cet enjeu<sup>1</sup>. La relation entre la techno et les mots est donc vécue différemment parmi les critiques, musiciens et auditeurs. Sans chercher à statuer sur la justesse ou la légitimité de ces positions, ce chapitre cherchera à en déployer la logique en proposant une systématisation des différents axes paradigmatiques de notre corpus musical.

---

<sup>1</sup> WOODS Scott, « From the Archives: Writing About Dancing (2001) », *Rock Critics*, mars 2001. <https://rockcritics.com/2013/06/18/from-the-archives-writing-about-dancing-2001/>, dernière consultation le 25 octobre 2022.

## A. « Écrire au sujet de la danse » : l'enquête de Scott Woods

« Parce que la house et le disco sont conçus pour la piste de danse, est-il plus difficile d'écrire à leur sujet qu'au sujet de formes plus "contemplatives" ou "conceptuelles" de musiques pop<sup>1</sup> ? » C'est avec cette question éloquentes que Scott Woods ouvre le questionnaire envoyé à cinq critiques musicaux et publié en 2001 sur *rockcritic.com*. Intitulé « Writing About Dancing : Disco Critics Survey », l'article aborde l'exercice critique « du disco ou tout ce qui fut influencé par le disco » avec pour constat initial « une pénurie alarmante de bons écrits consacrés à la dance music en ligne<sup>2</sup> ». Scott Woods est tout de même parvenu à réunir les respectés Simon Reynolds, Chuck Eddy – alors éditeur musical du *Village Voice* –, et les critiques musicaux Michael Freedberg, Frank Kogan et Tricia Romano. Chacun d'entre eux a répondu par mail et l'article est présenté comme un croisement de perspectives variées.

Malgré quelques nuances contextuelles – un casting américain et une délimitation différente du corpus musical – les interrogations de cet article recourent celles du début de notre recherche. Cette première question est intéressante<sup>3</sup>, car sa formulation présuppose l'idée d'une difficulté. En outre, « la house et le disco » sont considérés en marge de la musique pop, c'est-à-dire que les caractéristiques du populaire qui constituent un potentiel défi à l'écriture sont d'emblée écartées. L'indicible auquel il est fait allusion est bien spécifique : il est lié à la danse. Pourtant, les positions divergent : Michael Freedberg, Chuck Eddy et Frank Kogan répondent par la négative (« Je rejette tout simplement la prémisse de la question, l'idée selon laquelle on pourrait séparer la danse du contemplatif, qu'il y aurait deux musiques différentes<sup>4</sup>. ») tandis que Tricia Romano et Simon Reynolds s'accordent au contraire sur une différence et même une difficulté accentuée par rapport au rock et à la pop : « Comme le disait le groupe de UK house K-Klass, "Rhythm Is a Mystery". C'est en effet très dur d'écrire pourquoi un groove ou un rythme est plus irrésistible qu'un autre<sup>5</sup>. »

Simon Reynolds ajoute alors :

---

<sup>1</sup> « Scott Woods: Because house music and disco are conceived primarily for the dance floor, does this make them harder to write about than more "contemplative" or "conceptual" forms of pop? » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « [...] because there's such an alarming (in my view) paucity of great writing about dance music to link to on the web, the subject of disco seemed like a natural direction to head in. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Scott Woods: Because house music and disco are conceived primarily for the dance floor, does this make them harder to write about than more "contemplative" or "conceptual" forms of pop? » (*Ibid.*)

<sup>4</sup> « Frank Kogan: I simply reject the premise of the question, that you can separate out the dance from the contemplative, that these are different musics. » (*Ibid.*)

<sup>5</sup> « Simon Reynolds: As U.K. house outfit K-Klass put it, "Rhythm Is a Mystery." It is very hard indeed to write about why one groove or beat is more compelling than another. » (*Ibid.*)

Il est assez facile d'écrire des généralités au sujet de la *science du breakbeat* et de les appliquer à n'importe quel producteur de jungle [...], mais il est infiniment plus difficile de transmettre la signature qui rend, par exemple, une production de Dillinja ou de Doc Stott instantanément reconnaissable et spécial... Et la même chose vaut pour les caractéristiques rythmiques et les empreintes de production des autres genres (de musiques électroniques dansantes), les hi-hats pointilleux en house et garage, les effets de time du DSP (digital signal processing) dans l'IDM du type Kid606, les balayages filtrés dans la house française, les riffs acid de la 303 dans la hard trance, etc. Qu'est-ce qui fait la supériorité instantanément audible d'un de ces composants<sup>1</sup> ?

Cette énumération renvoie à la production électronique de la techno et de ses sous-genres. Alors que ceux-ci se distinguent par certaines caractéristiques musicales spécifiques, les morceaux en leur sein, voire les styles singuliers des producteurs, semblent difficiles à distinguer et donc à critiquer. La dimension électronique introduirait toute une série de caractéristiques que nous développerons plus bas. Pour l'heure, retenons que le journaliste isole un pan technique de ces musiques et que les difficultés de cette technicité ne seraient pas uniquement causées par leur méconnaissance<sup>2</sup>.

De fait, Simon Reynolds suspecte que « la majorité de ceux et celles qui auraient pu faire de bonnes critiques de *dance*, ceux qui ont un véritable goût et une vraie connaissance de son histoire, deviennent des DJs à la place – car on peut véritablement défendre la musique et l'évangéliser de manière très directe : en la jouant à des gens<sup>3</sup> ». Il y a là un autre ensemble de données musicales, celles liées au mix. On retrouve une concurrence analogue, entre exécution musicale et analyse discursive, dans la musique classique. Toutefois, nous le verrons, l'ensemble des particularités liées au mix sembleraient dépasser cette analogie et suscitent des résistances critiques variées.

Le dernier axe, enfin, que Simon Reynolds isole, est celui que nous regroupons autour du thème de l'anonymat :

La musique de danse, presque entièrement dépouillée des prises auxquelles la critique pourrait se raccrocher (paroles, personnage/biographie de l'artiste, pertinence pour le

---

<sup>1</sup> « Simon Reynolds: For instance, it's quite easy to write generalities about "breakbeat science" and apply them to whichever jungle producer you're writing about—but almost infinitely harder to convey the signature that makes, say, a Dillinja or Doc Scott production instantly recognizable and special... Same goes for the particular rhythm traits or production hallmarks of the other genres—the finicky hi-hats in house and garage, the DSP (digital signal processing) timbre effects in Kid606 type IDM, the filter sweeps in French house, the 303 acid-riffs in hard trance etc., etc... What makes for one exponent's instantly-audible superiority over another? » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « Simon Reynolds: And even then, you can write about the programming and production and be strenuous in your attempts at exactness, but you might still fail to convey the electricity, the rush... » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Simon Reynolds: I suspect a lot of the people who might have made good dance critics, who have real taste and knowledge of its history, become DJs instead—because you can actually support the music and evangelize in a very direct way: playing it to people. » (*Ibid.*)

monde extérieur, etc.), est plongée directement dans les profondeurs ineffables du son et de sa matérialité<sup>1</sup>.

Tricia Romano le rejoint sur cet argument avec des termes similaires, en ajoutant : « Je veux dire, qui n'avait pas quelque chose à dire au sujet d'Eminem cette année ? Et qui avait quelque chose à dire au sujet de, je ne sais pas moi, Photek<sup>2</sup> ? » La techno ou musique de danse, ou house et disco, serait dépourvue des métadonnées auxquelles la critique se « raccrocherait » habituellement.

Michael Freedberg appartient au camp opposé et n'exprime aucun besoin d'isoler quatre axes paradigmatiques :

Pourquoi une musique destinée pour la piste de dance serait-elle plus *difficile* à écrire qu'une musique *contemplative* ou *conceptuelle* ? Tout d'abord, on adopte, assemble ou accepte des standards pour apprécier une musique de n'importe quel genre ou format, puis on les applique à la musique qu'il nous est demandé d'apprécier. En outre, à qui appartient-il de dire si l'on doit danser sur ou écouter une musique ? Pour moi la question présume sa propre conclusion. Je connais plein de gens qui écoutent de la house en se reposant. Parfois, je le fais moi-même. J'en connais d'autres qui dansent sur des albums de rock FM<sup>3</sup>...

L'attitude de Freedberg s'oppose aux préjugés de la question et aux réponses de Reynolds et Romano notamment, car elle advient d'une expérience différente. Chuck Eddy ajoute quant à lui : « Pourquoi un écrivain doit-il se limiter à ce à quoi la musique est destinée<sup>4</sup> ? » Pour Frank Kogan, la danse prévaut et le journaliste admet des difficultés liées à l'absence de personnalité ou de paroles. Mais rien ne semble empêcher l'écriture, car il y aurait toujours quelque chose auquel se raccrocher : le contexte social, le contexte d'écoute ou même l'imagination.

Face à ces divergences, on peut remarquer plusieurs choses. La première, c'est que le sentiment d'une indicibilité ne peut être exprimé que s'il est éprouvé. En d'autres termes, s'il

---

<sup>1</sup> « Simon Reynolds: But dance music, by diminishing or stripping away altogether the other elements that one might critically latch onto (lyrics, persona/biography of the artist, relevance to the outside-the-club world etc.) as a bulwark against the ineffable does rather shove one headfirst into the realm of sound and its materiality. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « Tricia Romano: I mean, who didn't have something to say about Eminem this year? And, who had anything to say about, I don't know, Photek? » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Michael Freedberg: Why should music for the dance floor be "harder" to write about than music "contemplative" or "conceptual"? First of all, one adopts, assembles, or accepts standards for appreciating music of whatever genre or format and applies them to whatever music one is asked to appreciate. Besides, who is to say whether a piece of music is to be danced or listened to? To me this question assumes its own conclusion. I know many folks who *listen* to house music *resting*. Sometimes I do it myself. I know others who dance to FM album rock... » (*Ibid.*)

<sup>4</sup> « Chuck Eddy: And why would a writer limit himself to what music is intended for anyway? » (*Ibid.*)

paraît omniprésent dans certaines zones de notre corpus, c'est parce que son opposé, l'écriture naturelle, si elle existe, ne demanderait pas à être théorisée. Le problème philosophique naît de la tension. En d'autres termes, les réactions de Michael Freedberg, Chuck Eddy et Frank Kogan sont de rares manifestations d'un processus dont l'apparente simplicité ne demande pas à être interrogée. Dans notre examen et systématisation des réflexions méta-critiques, nous prendrons soin de ne pas élever celles-ci au rang d'unique expériences possibles.

Toutefois, et c'est là le second paramètre à noter, Freedberg, Eddy et Kogan ne sont pas des critiques techno à proprement parler. Ils ont davantage écrit au sujet du disco. Cette nuance ne diminue pas la portée de leurs arguments et ne signifie pas qu'ils ne valent pas aussi pour la techno. Cela signifie en revanche que leur posture vaut d'abord dans un contexte social et historique légèrement différent.

Enfin, en réponse à la question « Quels sont les plus grands défis et obstacles à l'écriture de la musique *dance* aujourd'hui ? », Simon Reynolds, Tricia Romano, Michael Freedberg et Chuck Eddy s'accordent tous sur des tensions d'ordre structurel. Tricia Romano se plaint avec virulence du conservatisme de la presse populaire qui, au début des années 2000, semblait certes accorder une place à la *dance*, mais moindre que celle du rock. Michael Freedberg note des tensions avec des rédacteur·rice·s en chef<sup>1</sup>. Chuck Eddy remarque toutefois une amélioration relative de l'acceptation par la presse pop<sup>2</sup>. Dans notre chapitre sur la fondation d'un paysage médiatique<sup>3</sup>, nous nous intéresserons donc à la différence entre presse grand public, presse pop et presse spécialisée. Pour l'heure, il s'agit de mettre en dialogue les multiples arguments rencontrés au sein d'un système de caractéristiques.

---

<sup>1</sup> « Michael Freedberg: One editor (at a publication other than the *Phoenix* and *Village Voice*, mind you) once told me I was not on his preferred dance-music assignment list because I'm not gay. Which is like saying that because I am white, I cannot write about music made by blacks. Unhappily there are some editors who think that way too... » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « Chuck Eddy: I actually suspect the rock press is, if anything, more open to dance critics in the post-techno/post-hiphop era than it was back in the disco era. Which is definitely an improvement. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Chapitre III. Écritures à l'état vif ? La relation aux médias »

## B. Quatre axes paradigmatiques : l'indicible sous l'angle esthétique

Ces limites du discours témoignent avant tout de la difficulté à mettre l'écoute en mots, répondant, certes, d'un problème épistémique général (l'hétérogénéité fondamentale entre le son musical et le verbe), mais surtout des spécificités formelles liées à ces genres musicaux.

Johan Girard, *Entendre ces musiques que l'on dit électroniques*.

Quatre ensembles de caractéristiques reviennent en permanence dans les réponses aux questions de Scott Woods : il est question de musiques dansantes, dont la production a recours à des instruments électroniques et dont la reproduction est axée sur le mix, le tout dans un contexte et une culture relativement évasifs, « anonymes ». Ces caractéristiques semblent accentuer les données musicales que Timothée Picard organisait autour de « l'émotion physique » de la musique, sa « forme particulière de signifiante », son « caractère immatériel » ainsi qu'un « caractère peu mimétique ». Ce qui nous intéresse en particulier, c'est l'idée d'un supplément de difficulté, une différence notable par rapport à des tensions inhérentes à l'expression de l'expérience de la musique.

Pour cela, nous procéderons de manière volontairement didactique, mettant face à face des points de vue reformulés de manière parfois simpliste pour mieux les distinguer et engager la démonstration de manière claire. Des exemples issus de notre corpus musical nous permettront d'appuyer ou nuancer les différentes hypothèses. Il ne s'agit pas de statuer sur le poids des arguments ou d'apporter à ce stade une réponse définitive, mais d'enquêter sur les conditions qui font émerger des formes de tension entre la musique et les mots. En effet, cette démarche n'est ni motivée par l'hypothèse implicite d'une véritable difficulté, ni par la conviction préalable d'un relativisme absolu, mais plutôt par une volonté de systématisation face à des corpus musicaux et littéraires riches. Certains points de vue sont internes à notre corpus, d'autres ont été formulés en marge avec une mise en perspective éclairante. Certains arguments pointent vers une tension d'ordre critique, tandis que d'autres évoquent une difficulté

plus large, ayant trait à l'indicible ou l'ineffable. Face à l'étendue de la tâche et ses potentiels pièges, nous observerons un dépliage rigoureux, volontairement méthodique, en quatre parties constituées de quatre sous-parties.

## 1. Électroniques donc étrangères

Si l'adjectif n'est pas suffisant pour désigner précisément les musiques de notre corpus, il est souvent le premier invoqué pour les décrire : ces musiques sont dites « électroniques ». Or le fait que celles-ci soient produites électroniquement n'est pas seulement une caractéristique musicologique ; la nature des instruments et l'usage qui en est fait sont constitutifs de l'univers symbolique entourant la techno. Peut-on parler d'une véritable nouveauté et quel est son impact sur une écriture critique ?

### (a) *Un art acousmatique*

« Du fait de leurs spécificités, écrit Johann Girard, les musiques électroniques paraissent résistantes à leur mise en discours. » Dans son article de 2013, « Entendre ces musiques que l'on dit "électroniques" », Girard émet d'abord « une objection terminologique », soulignant que « le terme même de musiques électroniques » serait « imprécis », « réducteur », « voire même tout à fait factice<sup>1</sup> ». C'est dire combien la nomenclature est problématique et combien ce problème traverse notre corpus. « Le terme de musiques électroniques permettait de raccorder, plus ou moins artificiellement, ces genres émergents aux pratiques culturelles légitimes de la composition électroacoustique savante<sup>2</sup>. »

L'expression n'est pas suffisante, donc, pour désigner la techno et son usage participerait d'une volonté de légitimation. Pourtant, malgré le fossé esthétique et social immense qui sépare la techno des musiques électro-acoustiques, les deux mouvements partagent une condition technique de production et de représentation. D'une certaine manière, l'arrivée du phonographe puis la démocratisation de l'enregistrement sonore ont répandu un

---

<sup>1</sup> GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit "électroniques" », *art. cit.*

<sup>2</sup> Ibid.

rapport acousmatique à la musique. La techno a ceci de particulier que sa production – avec des synthétiseurs, boîtes à rythme ou encore ordinateurs – ou performance – en live ou avec des platines vinyles et plus tard des platines digitales –, est d'emblée marquée par cette rupture.

Là où un disque de rock mentionnerait les noms de chaque musicien pour chaque instrument, les vinyles de musiques électroniques sont plus allusifs. La pochette de « *Alleys of Your Mind* », sorti en 1981, rapporte les noms des membres de Cybotron, Richard Davis (aka 3070) et Juan Atkins, mais pas leurs rôles respectifs, ni les instruments utilisés. En 2016, Davis expliquera que le morceau fut notamment produit avec un synthétiseur ARP Axxe et un séquenceur<sup>1</sup>. L'origine et la phénoménologie des sons demeurent, à des degrés variés, opaque pour l'auditeur. Cette opacité est la même dans la musique concrète, dont Jérôme Peignot a remarqué que sa diffusion était séparée de son support visuel<sup>2</sup>. En cela, la musique concrète et les musiques électroniques seraient des arts acousmatiques. Or comment formuler une description et établir une interprétation d'une musique dont on ne connaît pas tout à fait l'origine ?

Dans son essai publié en 1970, « *Problèmes esthétiques de la musique électronique*<sup>3</sup> », le critique et philosophe allemand Carl Dahlhaus remarque une résistance esthétique face à l'électronique ou plutôt « la question de savoir si les sons et les bruits produits électroniquement sont “à vrai dire encore de la musique<sup>4</sup>” ». Mais d'autres difficultés viennent s'y agréger et Dahlhaus ajoute par exemple que :

Ce n'est pas un hasard si l'on évite de décrire la musique électronique ; et il ne suffit pas non plus d'imputer ce manque évident à la manie des compositeurs de vouloir se cacher sous le masque du technicien. La difficulté réside bien plutôt dans la chose même. Caractériser un bruit n'est guère possible autrement qu'en déterminant l'objet ou le processus qui le produit, ou bien en nommant d'autres bruits semblables, auxquels il fait penser [...]. Par conséquent, si la seule façon de parler de bruits est de déterminer leur provenance, d'un autre côté, il faut justement éviter dans la musique électronique de se souvenir des processus ou des objets quotidiens qui produisent des bruits. L'écoute associative déforme la musique électronique et la prive de son sens musical. Car écouter

---

<sup>1</sup> RUBIN Mike, « Rik Davis: Alleys Of His Mind », *RBMA Daily*, 24 mai 2016. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/rik-davis-alleys-of-his-mind>, dernière consultation le 25 octobre 2022.

<sup>2</sup> « Ce qui caractérise tout particulièrement la musique concrète, c'est la possibilité d'isoler les bruits et de supprimer l'évocation de l'objet qui les a produits grâce aux manipulations effectuées sur leur enregistrement. » (PEIGNOT Jérôme, « De la musique concrète à l'acousmatique », *Revue Esprit*, janvier 1960, p. 112.) Voir également les travaux de Pierre Schaeffer dans les années 1940, puis François Bayle et Michel Chion.

<sup>3</sup> DAHLHAUS Carl, « Problèmes esthétiques de la musique électronique », *Musiques électroniques*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Contrechamps., Éditions l'âge d'homme, 1990. <https://books.openedition.org/contrechamps/1581?lang=fr>, dernière consultation le 26 octobre 2022.

<sup>4</sup> *Ibid.*

un bruit musicalement, c'est le percevoir pour lui-même, isolé du monde extérieur, au lieu de le saisir comme signe et signal d'un processus qui le produit et auquel il fait penser<sup>1</sup>.

Notre écoute quotidienne comme notre écoute musicale traditionnelle sont enfermées dans un rapport associatif. La musique électronique requerrait une nouvelle esthétique, une adaptation pour les oreilles, autrefois habituées à voir « le chanteur, le guitariste, le batteur<sup>2</sup> ». Les années 1970 marquent un tournant dans la musique en général : l'introduction de l'électronique pose des questions similaires pour la musique savante et pour le disco<sup>3</sup>.

Dans le cas particulier de la techno, l'opacité de l'origine est éventuellement renforcée, puisque le danseur ne reconnaît parfois pas le morceau qui est joué par un DJ dans un club. Mathieu Guillien faisait remarquer dans un entretien avec Thoreau La Salle : « Quand t'écoutes un morceau de techno, tu vois rien et ça c'est très perturbant pour la plupart des gens qui n'ont pas de facilité particulière à écouter la musique<sup>4</sup>. » Jusqu'à la fin des années 1990, il n'y avait aucun moyen d'identifier l'origine d'une composition<sup>5</sup>, à moins de la connaître préalablement ou d'avoir accès au *DJ booth*, le lieu où le DJ officie. Cette confidentialité se démarque de la majorité des concerts traditionnels où, à l'exception de l'improvisation, on vient assister à la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> « Deuxième chose aussi très violente pour des oreilles qui n'y sont pas habituées, l'instrument électronique : le fait que quand t'écoutes n'importe quoi avant l'électro, tu peux te représenter mentalement ce qui se passe dans le disque. Tu vois le chanteur, le guitariste, le batteur. » (THOREAU LA SALLE Raphaël, « Entretien avec Mathieu Guillien », *Répétition, appropriation et détournement dans les musiques populaires afro-américaines*, mémoire en management des institutions culturelles, dir. Olivier Estèves, Institut d'Études Politiques de Lille, 2014, p. 75.)

<sup>3</sup> « À la fin des années 70, la séparation des sons était une véritable obsession, explique Levine en parlant du son disco qui prévalait alors et contre lequel il réagissait. [...] Pour isoler un son on se servait de techniques très archaïques- les ordinateurs d'aujourd'hui sont beaucoup plus performants pour ce genre de choses. [...] C'était l'époque où la musique électronique commençait à pouvoir traiter les sons réels, mais les premiers résultats ne faisaient que démusicaliser. » (SHAPIRO Peter, *Turn the beat around: l'histoire secrète de la disco*, trad. Étienne Menu, Paris, Allia, 2008, p. 108.) Ici la séparation des sons renvoie à un autre argument que nous aborderons dans la prochaine sous-partie.

<sup>4</sup> « Donc ça c'est du côté du public mais qu'en est-il de la perception des artistes eux-mêmes ? Le souci c'est d'abord l'absence de voix – toute la musique populaire occidentale est vocale, alors que la techno est originellement purement instrumentale, ce qui la met complètement à part. Ça reste une musique difficile d'approche. Pas que le “boum boum”, sa violence, la vitesse, le volume etc, mais aussi le côté “qu'est ce qui se passe là-dedans”. De la même façon que la musique électro-acoustique savante peut être extrêmement difficile d'approche. Ces deux choses sont tellement en rupture avec ce qu'on considère comme étant la musique afro-américaine. On accepte que le jazz soit une musique instrumentale, car il y a tous les facteurs de la virtuosité classique qui nous rassurent complètement : on voit le jeu instrumental, la conception harmonique, rythmique, et on aborde le jazz – surtout en France – de manière extrêmement intello et on a fait du jazz une musique tout à fait respectable, probablement aussi savante que populaire. Donc pour résumer, l'instrument électronique et l'absence de voix sont deux choses qui sont en rupture avec ce qu'on considère comme étant la tradition afro-américaine récente, la soul et le funk. Le pallier, c'était George Clinton, l'electrofunk, il a fait du funk avec des instruments électroniques, mais il n'a absolument pas le rayonnement de la Motown. » (THOREAU LA SALLE Raphaël, « Entretien avec Mathieu Guillien », *art. cit.*, p. 75-76.)

<sup>5</sup> L'avènement de l'application Shazam, qui identifie les morceaux, a déplacé les conditions de ce mystère.

représentation d'une œuvre ou d'un répertoire souvent familier. À l'abstraction du son électronique s'ajoute l'anonymat de sa représentation, lorsqu'il est mixé et ce mystère est même souvent recherché par les DJs voire entretenu par les danseurs. La techno est donc doublement acousmatique : d'une part, la techno est majoritairement composée à l'aide d'instruments électroniques ou outils informatiques<sup>1</sup>, d'autre part, elle est une musique populaire majoritairement phonographique et imbriquée dans une culture du mix qui idéalise l'exclusivité et la confidentialité<sup>2</sup>.

Ces tensions seront aussi amplement discutées chez Mark J. Butler, dont le travail consiste en grande partie à façonner de nouveaux outils musicologiques permettant d'appréhender la techno. Johann Girard cite et traduit ces propos de la manière suivante :

Manquant de quelque texte où pourrait résider un sens, créée par des synthétiseurs et des boîtes à rythmes plutôt que par de « vrais » instruments, et « exécutée » à travers la lecture d'enregistrements par des DJs, la musique électronique peut sembler être le *nec plus ultra* de l'abstraction musicale, la quintessence des arabesques de Hanslick<sup>3</sup>.

En s'appuyant aussi sur les travaux de Mark J. Butler et Joanna Demers, Johann Girard souligne les conséquences discursives d'une telle situation :

Que les musiques électroniques constituent le *nec plus ultra* du formalisme, comme le soutient Butler, pose de sérieux problèmes pour la caractérisation de leurs modalités d'écoute, en l'absence de catégories techniques partagées. Comme le souligne Joanna Demers, « discuter des qualités du son électronique, en particulier lorsqu'il est synthétisé, s'est montré notoirement difficile, en ce qu'il manque aux musiciens un vocabulaire universellement reconnu pour le faire » (Demers<sup>4</sup>, 2010 : 47, notre traduction). Face à cette situation, Demers identifie deux stratégies descriptives sollicitées par les artistes et les auditeurs : (i) la description du matériel et des méthodes sollicitées dans la production musicale ; (ii) les associations avec des sujets extra-musicaux. La première stratégie – la description du matériel – pose le problème d'une réduction du matériau (musical) au matériel (technologique). On ne saurait en effet expliciter les propriétés esthétiques d'une œuvre d'art en la réduisant aux éléments matériels qui ont présidé à son élaboration. Quant à la seconde stratégie, elle pose le problème de la possibilité d'une « sémantique » musicale, et du risque que celle-ci ne soit que libre association d'idées et idiosyncrasie. Ainsi, un trope récurrent suppose que

---

<sup>1</sup> Voir aussi RISSET Jean-Claude, « Problèmes posés par l'analyse d'œuvres musicales dont la réalisation fait appel à l'informatique », *Analyse et création musicales, Actes du Troisième Congrès Européen d'Analyse Musicale de Montpellier*, Paris, L'Harmattan/SFAM, p. 131-160.

<sup>2</sup> La culture du mix entretient un rapport ambigu avec le partage musical : certains DJs préfèrent garder le secret des morceaux qu'ils jouent. Cet aspect sera développé lorsque nous développerons les thèmes du mix et de l'évasivité.

<sup>3</sup> BUTLER Mark J., *Unlocking the groove: rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Profiles in popular music », 2006, p.11.

<sup>4</sup> DEMERS Joanna Teresa, *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2010.

« le son construit vient d'un autre monde, qu'il est futuriste, et même extra-terrestre [alien], comme si rien de tel n'avait jamais été entendu auparavant » (Demers, 2010 : 48, notre traduction). On trouve ces deux stratégies à l'œuvre dans le discours critique de la presse spécialisée<sup>1</sup>.

Si l'on en croit cette citation imbriquée et ici développée, la description des musiques électroniques, et donc de la techno, serait vouée à une impasse. Celui qui décrit peut se saisir de son objet, l'acte n'est pas impossible, mais il est forcément déjà saboté ou limité. Et si toute critique n'était pas descriptive, elle se ferait dans le flou, dans « l'absence de catégories techniques partagées<sup>2</sup> ». Le problème n'est plus alors uniquement lié à la condition acousmatique – et de fait, la presse musicale développera un discours toujours plus riche sur ces instruments électroniques – mais bien plutôt à la manière dont le rapport entre le musicien et son instrument est reconstruit à travers cette brève brèche mystérieuse.

### (b) *L'homme et la machine*

Au sein de la nébuleuse sémiotique entourant les bruits qui composent la techno, le producteur, l'auditeur et le critique se retrouvent face à un type d'instrument d'un genre bien spécifique. La musique s'est électriifiée puis « életronisée » de façon croissante au XX<sup>e</sup> siècle. Les productions techno ne sont donc pas les premières à introduire de nouvelles technologies<sup>3</sup> mais elles intensifient le défi esthétique que ces instruments imposent. Les instruments électroniques réduisent le nombre de musiciens impliqués<sup>4</sup> dans une production et ce

---

<sup>1</sup> GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit "électroniques" », *art. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> « Le milieu des années quatre-vingt correspond à l'apparition du garage à New York, de la house à Chicago et de la techno à Détroit dans la ville du même nom. Il s'agit d'une conséquence logique car le matériel est alors disponible pour favoriser le travail chez soi, en home studio, d'une musique basée sur les nouvelles technologies. Le système MIDI (1983) offre alors une norme aux instruments électroniques pour pouvoir communiquer entre eux et être synchronisés. On assiste dès le début de la décennie à l'arrivée d'une série de petites machines spécialisées dans le rythme ou dans la conception de basses synthétiques avec des séquenceurs intégrés, ergonomiques et intuitifs : principalement les boîtes à rythmes Roland TR 606, 707 et surtout 808 et 909, ainsi que le bassliner TB 303. Ces machines ne bénéficient pas du système MIDI, hormis la TR 909, sortie en 1983, d'où son succès considérable, dû aussi au fait qu'elle associe, à la différence de la TR 808, des percussions numérisées aux percussions analogiques. Les samplers sont de moins en moins onéreux et permettent de nouvelles conquêtes esthétiques aux particuliers (surtout avec l'arrivée de la série proposée par Akai). L'ordinateur personnel s'enrichit de logiciels destinés à commander des périphériques externes via la MIDI (trackers sur Commodore 64 puis Commodore Amiga et séquenceurs sur Atari). » (KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques: des avant-gardes aux dance floors, op.cit.*, p. 245-246.)

<sup>4</sup> « House makes the producer the star, not the singer. It's the culmination of an unwritten (because unwritable) history of black dance pop, a history determined not by sacred cow auteurs but by producers, session musicians and engineers—backroom boys. House music takes this depersonalization further: it gets rid of human musicians

raccourcissement sera radicalisé avec l'introduction de l'ordinateur. Les instruments électroniques seraient en outre faciles à apprendre et peu onéreux ; ils garantiraient un processus musical simplifié. Quel travail resterait-il alors à faire pour le musicien ? Quelle vision de l'humanité est renvoyée par ce dispositif ?

En 1988, John McCready titre son reportage au sujet de la compilation *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*, « Don't Fear The Robot<sup>1</sup> » [N'ayez pas peur du robot]. Le journaliste anglais écrit à revers d'une technophobie supposée, donnant la parole à des musiciens qui citent volontiers le théoricien Alvin Toffler ou le groupe allemand Kraftwerk. Les membres de ce dernier se présentaient sur scène avec sobriété, derrière des interfaces peu propices à l'expression physique, et jouent d'une sémantique suggestive avec des titres comme *Die Mensch-Machine / The Man-Machine* (1978), *The Robots* (1978) ou encore *Computer Welt / Computer World* (1981). Dans ces cas, l'interprète est présenté sur un pied d'égalité avec son instrument : il n'existe plus d'opposition entre l'auteur et l'outil, l'homme et la machine, mais une symbiose entre les deux, pleinement incarnée par la figure du cyborg. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Richard Davis et Juan Atkins se produisent sous l'alias Cybotron.

Dans un ouvrage collectif consacré à l'histoire des instruments électroniques, Conny Restle écrit :

Le développement de nouveaux instruments électroniques multifacettes [...] s'est accompagné de la dissolution des catégories antérieures de fabrication d'instruments. Le système mécanique et acoustique des instruments à son rayonnant, qui dominait depuis des milliers d'années, fut ébranlé jusque dans ses fondements. De nouveaux matériaux (matériaux synthétiques en particulier) furent utilisés, différents sons jusqu'ici inconnus apparurent, de nouveaux systèmes sonores furent rendus audibles et, pour finir, les interfaces se trouvant précédemment entre les musiciens et instruments, tels que les claviers, cordes et trous, furent mises au défi et remplacées par des types de surfaces de contact jusqu'alors inconnus ou encore le clavier d'ordinateur. [...] L'interprétation d'instruments électroniques modernes doit-elle être exercée et étudiée de manière traditionnelle ? Quelle est la proportion d'improvisation et de composition avec ces nouveaux instruments ? L'ordinateur musical pourrait-il éventuellement

---

(the house band that gave Motown or Stax or Studio One its distinctive sound), leaving just the producer and his machines. Operating as a cottage factory churning out a high turnover of tracks, the house producer replaces the artist's signature with the industrialist's trademark. Closer to an architect or draughtsman, the house auteur is absent from his own creation; house tracks are less like artworks, in the expressive sense, than vehicles, rhythmic engines that take the dancer on a ride. » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash, op. cit.*, p. 21-22.)

<sup>1</sup> MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *New Musical Express*, 16 juillet 1988, p. 20-21.

obtenir des réalisations créatives originales, jusqu'ici réservées aux compositeurs et musiciens<sup>1</sup> ?

La propriété acousmatique signifie bien plus que le mystère des sons, elle questionne l'implication des musiciens. Les conceptions romantiques du génie créateur ou de l'interprète virtuose sont alors mises à mal<sup>2</sup>. Pire, le critique serait dépourvu de critères de discussion jusqu'alors centraux tels que la relation entre l'intention du créateur et son exécution ou les prouesses techniques. Les modalités sont différentes si le critique est amené à considérer une production – qui est responsable de quoi ? – ou une performance – est-ce si difficile ? – mais l'introduction d'instruments électroniques affecterait les deux situations de réception.

Cette opacité a des conséquences sur le statut de l'artiste et les conceptions traditionnelles de l'auctorialité. Nous y reviendrons dans une section dédiée au mix. Pour l'heure, remarquons que cette situation entraîne aussi une forme de projection sur les instruments. L'auctorialité est en quelque sorte partagée et l'instrument est revêtu d'une aura nouvelle. Comme l'écrivait Joanna Demers, « le son construit vient d'un autre monde, [...] il est futuriste, et même extra-terrestre [alien], comme si rien de tel n'avait jamais été entendu auparavant<sup>3</sup> ».

La critique est alors face à un type de défi particulier : derrière le flou des sons fixés, elle se retrouve aux prises avec un imaginaire déjà fortement moralisé. La machine, en particulier l'ordinateur, est tantôt le symbole de l'émancipation, tantôt celui de la soumission.

Le développement de l'ordinateur comme instrument de musique s'est accompagné d'utopies autour de possibilités esthétiques illimitées, de nouveaux mondes musicaux et de l'ordinateur comme instrument universel. Cependant, en raison de sa forme, son image populaire était davantage associée à un sobre travail de bureau et à un certain

---

<sup>1</sup> « The development of multi-faceted new electronic instruments [...] was accompanied by the dissolution of previous categories of instrument making. The mechanical-acoustic system in musical instruments of radiating sound, which endured for thousands of years, was shaken to its very foundations. New materials (synthetic material in particular) were used, different thus far unknown sounds were conjured forth, new tonal systems were rendered audible and eventually previous interfaces between musicians and instruments, like the keyboard, fingerboard or tone holes, were challenged and substituted by hitherto unknown forms of contact-surfaces and by the computer keyboard. [...] Does playing modern electronic instruments have to be exercised and studied in the traditional way? What is the proportion of improvisation and composition with those new instruments? Might the music computer possibly acquire original creative achievements, which up to now are reserved to composers and musicians? » (RESTLE Conny, « Preface », in Benedikt BRILMAYER, Sarah HARDJOWIROGO et Conny RESTLE, *Good Vibrations. Eine Geschichte der elektronischen Musikinstrumente / A History of Electronic Musical Instruments*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 7.)

<sup>2</sup> Ce qui ne signifie pas que l'expérience techno soit dénuée de romantisme. Peut-être que le romantisme se déplace ailleurs, dans le fantasme, par exemple, d'une transe menant l'auditeur·rice hors de soi.

<sup>3</sup> DEMERS Joanna Teresa, *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*, op. cit., p. 48.

caractère de *nerd*. À cet égard, il n'est pas surprenant que l'ordinateur ait finalement été perçu comme le domaine des processus d'automatisation et de rationalisation. Dès le début, il a été accueilli par une critique culturelle radicale de tout ce qui est numérique, craignant une normalisation et une reproduction de l'éternel identique. Dans un contexte de diffusion de l'informatique dans tous les domaines possibles de la vie, l'utilisation des ordinateurs par les musiciens a conduit à des questionnements répétés sur la manière dont la créativité artistique s'exprime réellement et sur la relation entre l'homme et la machine<sup>1</sup>.

Il est important de préciser que les remarques d'Andreas Möllenkamp renvoient à une réalité de l'ordinateur qui s'applique à l'histoire récente de la musique en général. Les critiques techno, lorsqu'ils se défendent face à des résistances symboliques – « Don't Fear The Robot<sup>2</sup> » – le font alors parce que celles-ci sont considérées comme une menace à leur démarche.

Pourtant, les « technologies industrielles » ont intégré la pratique d'autres formes artistiques<sup>3</sup> où leur utilisation ne suscite pas les mêmes suspicions. C'est alors moins l'usage de ces technologies dans l'art qui pose problème, que les présupposées esthétiques celui-ci est soumis. Certains journalistes ne révèlent aucun complexe face à la technophobie et font alors le portrait d'un rapport éminemment sensuel à la machine<sup>4</sup>. Reste-t-il néanmoins des enjeux d'ordre musicologique ?

---

<sup>1</sup> « The development of the computer as a musical instrument was accompanied by utopias about unlimited aesthetic possibilities, new musical worlds and the computer as a universal instrument. Due to the hardware design, however, its popular image was related more with sober office work and a certain nerd character. In that respect it is not surprising that the computer was then hardly perceived as the domain of the processes of automation and rationalization. From the beginning it was met by a radical cultural criticism of all things digital, fearing a standardization and reproduction of always the same. Against the background of the diffusion of computer technology in all possible areas of life, the use of computers by musicians led to repeated questions of how artistic creativity is actually expressed and what the relationship between man and machine should be. » (MÖLLENKAMP Andreas, « The Computer as a Musical Instrument. Music Software and Music Practice in Transformation » in Benedikt BRILMAYER, Sarah HARDJOWIROGO et Conny RESTLE, *Good Vibrations. Eine Geschichte der elektronischen Musikinstrumente / A History of Electronic Musical Instruments*, op. cit., p. 55.)

<sup>2</sup> MCCREADY John, « Don't fear the Robot », art. cit., p. 20-21.

<sup>3</sup> « De même, ce ne saurait être la seule utilisation de technologies industrielles qui rend l'art populaire indésirable, étant donné que les arts musicaux, littéraires et plastiques relevant de la culture noble les emploient également. L'accusation est encore une fois fondamentalement esthétique : l'industrialisation conduit à la standardisation des techniques et à l'uniformité de la production, ce qui tend à étouffer la libre expression du créateur et à limiter singulièrement la gamme des choix esthétiques offerte au public. L'artiste est rabaissé du rang de créateur s'autodéterminant à celui de travailleur salarié à une chaîne de montage ; alors que le public, quant à lui, est forcé de trouver du plaisir à ce qui ne le satisfait pas réellement, parce qu'il est programmé pour réagir ainsi et parce qu'il n'existe pas d'alternative réelle sur le marché. » (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 144.)

<sup>4</sup> Voir notamment TRASK Simon, « The Techno Wave », *Music Technology*, Septembre 1988, p. 70-73.

(c) *Un rythme dit « répétitif »*

La répétitivité est essentielle en musique : cette idée a suscité une riche littérature<sup>1</sup>. Néanmoins, l'usage d'instruments automatisés entraîne un type de répétition singulier, un rapport différent au temps. Alors que dans la musique acoustique, le tempo épouse les fréquences humaines, avec l'introduction des instruments électroniques, il se voit calqué sur celui des métronomes<sup>2</sup>. En outre, les musiques dansantes adoptent habituellement la même signature rythmique. Le disco<sup>3</sup>, la house et la techno sont souvent définis par leur rythme en 4/4<sup>4</sup> et leur tempo autour de 125 battements par minute<sup>5</sup>. Les différents degrés de répétitivité de ces rythmes font débat<sup>6</sup> mais notons pour l'heure que les mesures semblent se reproduire avec une prévisibilité inédite. Enfin, c'est la structure même des morceaux qui serait affectée par cette logique, puisque répondant à des règles relativement strictes : les unités se répètent à

---

<sup>1</sup> Voir notamment JULIEN Olivier et LEVAUX Christophe (dir.), *Over and over: exploring repetition in popular music*, Paperback edition., London New York Oxford New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, 2019.

<sup>2</sup> La distinction entre répétition humaine et répétition machinique fait toutefois l'objet d'un débat. « Automatisation, régularité, répétition sont "aussi" des caractéristiques du vivant, d'une part, et de la musique d'autre part. Étant donc, pour une grande part, fondée sur l'automatisme, la régularité et la répétition, la musique, quand elle rencontre la machine, se rencontre elle-même, vue sous un certain aspect, de même que l'homme, rencontrant le robot ou l'ordinateur, se rencontre lui-même sous un certain angle. » (CHION Michel, *Musiques, médias et technologie*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1994, p. 111-112.)

<sup>3</sup> « Si la disco s'attira tant de mépris, ce fut également par sa manière de combiner l'inhumanité visiblement assumée de Kraftwerk au genre musical "organique" par excellence : le funk. On a l'habitude de définir le funk comme une musique grasse, sale odorante, évocatrice de sexe, soit comme la quintessence même de l'humanité dans ce qu'elle a de plus terrestre. Pourtant, malgré cette apparente liberté de mouvement et ce soi-disant relâchement que l'on peut percevoir en lui le funk est en vérité aussi rigide que n'importe quel servomoteur chronométré. » (SHAPIRO Peter, *Turn The Beat Around*, op. cit., p. 120)

<sup>4</sup> « Sur *Uncle Jam Wants You*, leur album de 1979, le collectif groove Funkadelic emmené par George Clinton se présentait comme une milice funk ; une véritable phalange protégeant l'Amérique noire d'une invasion extérieure. L'envahisseur n'était autre que la disco, et Uncle Jam et consorts "l'armée chargée d'exterminer les cafards qui menacent la dance music." Selon eux, la disco ne procurait qu'un profond ennui puisqu'elle se contentait de suivre l'éternel rythme en 4/4. » (*Ibid.*, p. 115.)

<sup>5</sup> « Categories like rave, techno and trance house mainly share with house a use of similar technologies, DJ techniques, the characteristic of a 4/4 beat at 125bpm or over as well as their places of consumption. » (RIETVELD Hillegonda, *This is our house*, op. cit., p. 26.)

<sup>6</sup> « Malgré tout cela, il y a quelque chose d'assez ironique à constater qu'en dépit de tout le discours selon lequel les robots disco supprimeraient l'humanité de la musique noire, le beat disco lui-même peut probablement être considéré comme le moins mécanique de tous ceux qui viennent d'être passés en revue. La quasi-totalité des classiques du label Philadelphia International se fondaient sur les ressources énergétiques fournies par une des sections rythmiques les plus prépondérantes des années 70 : le duo formé par le batteur Earl Young et le bassiste Ronnie Baker. Avec l'aide de l'ingénieur du son Joe Tarsia, ils expérimentèrent maintes techniques afin d'obtenir le son merveilleux [*sic*] riche et dense qui caractérisa la Philly soul. » (Peter Shapiro, *Turn The Beat Around*, op. cit., p. 124.)

plusieurs échelles rendant les morceaux certes plus faciles à mixer et à danser, mais déstabilisant aussi une audience non-initiée qui irait jusqu'à questionner leur musicalité<sup>1</sup>.

Ces caractéristiques sonores feront l'objet d'un détournement croissant sur la période de notre corpus, surtout à partir de la loi britannique de 1994 qui interdit les rassemblements publics pour écouter « des rythmes répétitifs ». Toutefois, l'émergence concomitante d'une répétition automatisée, au sein d'une grille prédéfinie de boucles simplistes est esthétiquement significative car elle est véritablement centrale aux morceaux technos ; peu d'autres éléments les composent. En d'autres termes, le rythme n'est pas seulement l'architecture d'un morceau, il en est l'essence même.

Cette situation affecte tous les niveaux possibles de la critique : de la description à l'expression en passant par l'évaluation et l'interprétation. Chez Philippe Murray, la techno tend « à annihiler le sens critique, chaque individu se fondant dans sa masse sonore, sur le mode de l'esclavage volontaire. [...] Témoin de la régression de la civilisation entraînée par cette hégémonie musicale, l'écrivain réaffirme la valeur du Verbe face à l'indifférenciation sonore [...]»<sup>2</sup>. » Sans grande surprise, Murray ne s'est jamais risqué à la rédaction de chroniques de disques techno, ne se frottant guère aux activités d'*homo festivus*. Néanmoins, au sein même des cercles d'amateur·rice·s de musiques électroniques, ces caractéristiques compositionnelles posent des problèmes musicologiques singuliers :

49. Le rythme fournit un point de départ idéal, car il semble être l'élément auquel les auditeurs et les fans d'EDM se rapportent le plus directement. Cette connexion est immédiatement visible sur la piste de danse, où l'audience reproduit physiquement les rythmes. Les discussions écrites au sujet des musiques électroniques dansantes ont également tendance à mettre en évidence leurs qualités rythmiques – avec des références courantes à son « rythme implacable », à ses « rythmes de danse palpitants » et à son « rythme tribal irrésistible » – et les fans se réfèrent souvent à la musique simplement comme des « beats » ou battements (par exemple, « allons en club écouter des beats »). Pourtant, l'EDM pose un défi à l'analyste, car elle diffère à bien des égards des répertoires pour lesquels les modèles musico-théoriques actuels du rythme et du mètre ont été développés. Une transcription peut donner l'impression que cette musique est moins complexe rythmiquement que [d'autres] corpus musicaux : bien qu'elle se

---

<sup>1</sup> « L'allemand est un langage, le wolof est un langage, le français est un langage, je crois qu'on est tous d'accord ! Si je commence à vous parler espagnol et que vous ne parlez pas cette langue, vous allez me dire "Mais qu'est-ce qu'il raconte ce type ?" Arrête cette connerie, je comprends rien à ce que tu racontes ! Ce que vous comprenez, c'est ce qui est déjà acquis. Par exemple, Elvis Presley, c'est du Rock'n'Roll. James Brown c'est du Funk. C'est pareil pour le son Motown, c'est une musique établie. Par contre le son House, c'est pas évident pour tout le monde .... Si la mesure est comme ça : Boom ... Boom ... Boom ... Avec un Hi Hat comme ça : Click... Click... Click... Il y aura toujours quelqu'un pour dire "Mais elle est où la musique ?" C'est ça la musique !!! Hé, hé, hé ... House Music ... House Music. » (BLot David et COUSIN Mathias, *Le Chant et la machine*, Paris, Delcourt, 2000, p. 11.)

<sup>2</sup> SANTURENNE Thierry, « Beaucoup de bruit pour rire », *Littératures*, n° 66, 2012. <https://journals.openedition.org/litteratures/193>, dernière consultation le 26 octobre 2022.

compose généralement de nombreuses couches texturales différentes, chacune ayant un motif rythmique différent, ces motifs peuvent paraître assez simples lorsqu'ils sont considérés individuellement, et ils se répètent pendant de longues périodes sans changer. Néanmoins, l'écoute de la musique de danse électronique n'est ni simple ni monotone, car elle engage la perception du rythme et de la mesure de plusieurs manières intéressantes. [...] Bien que presque toute l'EDM puisse être transcrite en  $\frac{4}{4}$  (ou, moins communément,  $\frac{2}{4}$ ), les façons dont la musique est superposée [...] en combinaison avec sa répétition persistante de motifs rythmiques sur de longues périodes de temps, encourage l'auditeur à se concentrer sur les périodicités des couches individuelles plutôt que sur la façon dont ces couches dévient d'une seule structure sous-jacente<sup>1</sup>.

Par sa répétition et son minimalisme, la techno invite à se concentrer sur un niveau plus subtil de variations, les « périodicités des couches individuelles ». Ce rapport différent au temps a conduit Diedrich Diederichsen à qualifier la techno de musique « immanente<sup>2</sup> ».

Il incombera à notre recherche de mesurer l'impact de ce rapport singulier au temps sur la critique, la manière dont cette supposée « immanence » en affecte la pratique. Remarquons d'ores et déjà que le critique allemand Sascha Kösch a témoigné de difficultés d'interprétation. Reprenant ses propos, Jochen Bonz souligne combien « il est difficile de trouver un sens à la grosse caisse<sup>3</sup> », celle-ci étant devenu le motif central d'un morceau. Les propos de Mark

---

<sup>1</sup> « Rhythm provides an ideal starting point, as it seems to be the element to which listeners and fans of EDM relate most directly. This connection is most immediately apparent on the dance floor, where audiences physically enact the rhythms of the music. Written discussions of electronic dance music also tend to highlight its rhythmic qualities—references to its “unrelenting rhythm”, “pulsing dance rhythms”, and “irresistible tribal rhythm” are common—and fans often refer to the music simply as “beats” (as in, “let’s go to the club and hear some beats”). Yet EDM poses a challenge to the analyst, for it differs in many ways from the repertoires that current music-theoretical models of rhythm and meter were developed to address. Transcription can give the impression that it is less complex rhythmically than these other bodies of music: although it typically consists of many different textural layers, each of which has a different rhythmic pattern, these patterns can appear quite simple when considered individually, and they repeat for long periods of time without changing. Nonetheless, the experience of listening to electronic dance music is neither simple nor monotonous, for it engages one’s perception of rhythm and meter in a number of interesting ways. [...] Although almost all EDM can be transcribed in (or, less commonly), the ways in which the music is layered [...] in combination with its persistent repetition of rhythmic patterns over long spans of time, encourages the listener to attend to the periodicities of individual layers rather than focusing on how those layers deviate from a single underlying structure. » (BUTLER Mark J., « Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music », *MTO A journal of the society for music theory*, vol. 7, n°6, décembre 2001. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.6/mto.01.7.6.butler.html>, dernière consultation le 25 octobre 2022.)

<sup>2</sup> « L’astuce essentielle en techno consiste à donner à une courte séquence répétitive une forme telle que l’on peut se sentir bien dans la brève période qui précède son retour tout en désirant ardemment qu’elle revienne : on ne voudrait pas être transporté ailleurs, par exemple par des digressions, puisqu’on s’en charge soi-même. » (DIEDERICHSEN Diedrich, « T.I..M.E. The Inner Mind’s Eye: le hip-hop, la techno et leur époque », *Argument son: de Britney Spears à Helmut Lachenmann, critique électro-acoustique de la société*, trad. THIERS Nicole et DOUROUX Xavier (éd.), Dijon Zurich, les Presses du réel & JPR-Ringier, coll. « Documents », 2007, p. 233-245.)

<sup>3</sup> « Eine Unterscheidung, die Sascha Kösch Text über Reviews in starkem Masse ordnet, ist diejenige zwischen Signikant und Signifikat, wobei Kösch mehrfach den Vorrang der Ebene der Signifikanten gegenüber derjenigen der Signifikate betont. So bezeichnet er etwa die Bassdrum—als das zentrale musikalische Element des Techno

Butler, Diederichsen et Kösch pointent vers le paradoxe d'une musique apparemment simple, voire simpliste, mais dont la composition est en réalité plus complexe. Ce changement de paradigme appellerait dès lors une écoute bien particulière<sup>1</sup> mais aussi, et cet argument est notamment présent dans le travail de Matthieu Guillien, la construction de nouveaux outils d'analyse musicologique.

(d) *La formule électronique*

Les implications esthétiques de l'électronique sont imbriquées dans une généalogie incluant musiques électro-acoustiques, new wave, minimalistes, mais aussi ambient. À bien des égards, le disco préfigurait lui aussi les mouvements house et techno. Dans les années 1970 aux États-Unis, et particulièrement à New York, la multiplication des discothèques a contribué à l'essor de la figure du DJ ainsi que d'une culture hédoniste et plutôt nocturne. Les disc-jockeys jouaient alors une sélection éclectique de musiques destinées à faire danser l'audience : soul, funk, rock, musiques latines ou africaines, etc. Stimulée par son succès rapide et populaire, la pratique du mix devint toujours plus élaborée. Francis Grasso, par exemple, développa la technique du *beatmatching*, superposant simultanément des morceaux au même tempo. Inspirés par ces évolutions musicales en pratique, des musiciens se sont alors mis à retravailler, voire composer des morceaux en prenant en compte les contraintes du contexte : non seulement la musique devait *faire* danser, mais elle devait aussi pouvoir être jouée sur un système son de

---

und überhaupt der Track Music—als “vorbildliche(n) Signifikant” und als “Mustersignifikant”, der “als Zeichen einen eher schweren Stand” habe. Denn es sei schwierig, in der Bassdrum eine konkrete Bedeutung auszumachen. » (BONZ Jochen, *Subjekte des Tracks: Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*, Berlin, Kulturverl. Kadmos, coll. « Kaleidogramme », 2008, p. 81.)

<sup>1</sup> « La thèse sous-jacente est que l'écoute de la musique électronique répétitive, conçue initialement pour un cadre festif, n'a plus grand-chose à voir avec l'écoute de la musique instrumentale, “allographique”. Le changement de paradigme est celui du passage de l'existence par l'interprétation à l'existence par la diffusion, comme le résume M. Guillien, spécialiste de l'histoire de la techno. À titre d'exemple, entre enregistrement de bruit (dimension indicielle), traitement sonore et création du son, on est très loin du rapport de référencialité indicielle directe qu'entretient la musique pré- électronique avec le réel. Or, les outils d'analyse musicale sont globalement toujours ceux issus de la musique classique. “Avec les BPM, s'impose l'idée que l'on a affaire à une expression musicale radicalement nouvelle à laquelle ne peuvent s'appliquer que des critères d'appréciation eux aussi radicalement nouveaux.” Il semble donc fort possible que la techno requière et construise un “style cognitif” spécifique. Qu'en est-il, par exemple, des effets de la répétitivité sur la perception ? E.H. Margulis évoque, entre autres, la notion de satiété sémantique, lorsqu'un mot, répété de nombreuses fois, semble perdre sa signification. N'y a-t-il pas un intérêt majeur à appliquer cette notion aux musiques répétitives ? » (GARCIA-JUBETE Antonin, *L'expérience de la musique techno*, op. cit., p. 9)

club et être mixée avec d'autres morceaux. Les productions étaient alors éditées, étendues ou entièrement produites pour ce contexte<sup>1</sup>.

Mouvement culturel à l'origine – la danse, le club et le mix – le disco devint un genre musical – une production électronique organisée autour d'un rythme en 4/4 dans une structure destinée à être mixée<sup>2</sup>. Une des critiques récurrentes du disco est justement que le genre aurait développé une formule comme calquée sur une grille électronique et engendrant des résultats toujours identiques. Cette suspicion fut prononcée au sein même du mouvement. En 1977, le critique disco Vince Aletti s'enthousiasmait face au récent développement le plus excitant, « le succès de la musique totalement synthétique<sup>3</sup> ». L'année suivante, il rapportait les propos de Pete Belotte, confessant sa lassitude d'une musique trop « programmée », pouvant « provoquer des maux de tête<sup>4</sup>. » Peu après cet entretien, Vince Aletti a cessé d'écrire. Or c'est moins le fait de programmer mécaniquement une formule d'abord excitante qui l'aura exaspéré, que l'obsession à répliquer un succès sur la piste de danse et donc un succès commercial<sup>5</sup>. Vince Aletti regrettait le manque de créativité même si, d'après lui, le mouvement finira ensuite par se ressaisir<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ulf Poschardt emploie l'expression « éternel retour du même » en évoquant les premiers remixes disco : « Der Remix und die ewige Wiederkehr desselben. » (POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture*, op. cit., p. 149.)

<sup>2</sup> Comme toute définition générique, la description technique du disco fait l'objet de débat. En ce qui concerne le rythme en 4/4, nous entendons certes la signature temporelle mais surtout le « four-on-the-floor », qui désigne la marque régulière de la grosse caisse sur un set de batterie. La grosse caisse est au sol, « on the floor », le batteur la frappe à chaque battement, c'est-à-dire quatre fois de suite. Ce rythme régulier sera ensuite éventuellement remplacé par une boîte à rythme.

<sup>3</sup> En 1977, Vince Aletti écrit : « the most significant development in disco sound this year is the success of totally synthesized music. » (ALETTI Vince, *The Disco Files 1973-78: New York's underground, week by week*, London, DJhistory.com, 2009, p. 316.)

<sup>4</sup> En 1978, le journaliste interroge le musicien Pete Belotte, qui a notamment collaboré avec les stars disco Giorgio Moroder et Donna Summer. « Pete Belotte doesn't see a real future for totally synthesized music. "I love the mini-Moogs", he says, "but not so much the programmed stuff"; besides, he adds, "it can cause headaches". » (*Ibid.*, p. 388.)

<sup>5</sup> « That became one of the scandals of the business in a way—that so many people tried to jump on that bandwagon and made really embarrassing records. [...] In a way that gave disco a bad name because it became some cheesy brand that anybody could do. Most of those records were really horrible, and it wasn't true that anybody could just use a formula and go somewhere. But the business thought at different points that they could. » (BURNS Todd L., « Playing favourites: Vince Aletti », *Resident Advisor*, 21 juillet, 2009. <https://ra.co/features/1072>, dernière consultation le 27 octobre 2022.)

<sup>6</sup> « [...] instead of being creative and seeing what this new music's about, at first all they tried to do was imitate Barry White, Imitate George McCrae, Imitate Gwen McCrae. There were all these records that were just exactly like those. They didn't happen. The record business still does. Something becomes big and they imitate it. And the imitations fail completely.

It took a while for the imitations to fall away and for people to start making creative records again. And that's when I think disco had a second wind of really good music. I think the second wind was the Eurodisco stuff that started coming in. Like Donna Summer's record, it gave it another punch. » (BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, « DJhistory Classic Interview: Vince Aletti », *Juno Daily*, 17 novembre 2009. <https://www.juno.co.uk/junodaily/2009/11/17/dj-history-classic-interview-vince-aletti/>, dernière consultation le 27 octobre 2022.)

La techno aurait hérité des tensions apparues avec le mouvement disco, tensions qui dépassent largement la question de l'automatisation (la seconde vague disco qui a enthousiasmé Vince Aletti fut très électronique) et recourent celle de la standardisation. David Toop fait, quant à lui, un lien avec la musique ambient, qui partage avec notre corpus musical, la menace d'une musique « prédéterminée », d'un manque « d'interprètes dynamiques » mais aussi, nous le verrons, de « stars<sup>1</sup> ».

Un morceau de musique électronique dansante, parce qu'il possède un objectif bien particulier, se conforme-t-il aux autres morceaux qui auraient trouvé la recette ? Ce mimétisme serait-il accentué par une présence moindre de données aléatoires que dans la musique acoustique ? Comment distinguer, décrire et évaluer une production musicale si celle-ci cherche à se conformer à un modèle ? Au-delà des traits musicologiques d'un morceau, ce qui est mis en accusation ici, c'est l'objectif séduction commerciale mercantile et Shusterman remarque que ce reproche est plus largement présent dans le discours des détracteurs de l'art populaire<sup>2</sup>. Or le philosophe remarque aussi que « nous avons tendance à considérer l'art élevé uniquement à travers les œuvres de génies [parmi] les plus célèbres, alors que l'art populaire est systématiquement identifié à ses productions les plus médiocres et les plus banales<sup>3</sup> ». La techno n'échappe donc pas aux dichotomies qui traversent l'ensemble des musiques populaires : prédétermination *versus* improvisation, standardisation *versus* expérimentation, commercialité *versus* authenticité ou encore futurisme *versus* conservatisme. Ces stigmatisations s'appliquent doublement aux musiques dansantes.

---

<sup>1</sup> « One of the frequent criticisms aimed at new ambient and electronic music is that the music lacks stars, focal points, magazine-cover fodder, dynamic performers. By definition, a computer-driven, pre-programmed performance is pre-determined. Only a few operators can transcend the knowledge that they, along with the audience, are passive witnesses to the computer's blind need to work through a program from start to cut off. The only error, or danger, is that the machine may crash. » (TOOP David, *Ocean of sound: ambient sound and radical listening in the age of communication* [1995], London, Serpent's Tail, 2018, p. 51-52.)

<sup>2</sup> « Le reproche n'est pas seulement que l'art populaire vise à réaliser un profit (car il en va de même pour le grand art), mais que, pour y arriver « il doit créer un produit homogène et standardisé qui s'adresse à un public de masse (PH, 20), sacrifiant de ce fait des buts rigoureusement esthétiques tels que l'expression artistique personnelle, pour se vendre au goût du plus grand nombre. C'est accuser d'un point de vue esthétique l'art populaire de manquer de créativité, d'originalité et d'autonomie artistique. » (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, op.cit.*, p. 144.)

<sup>3</sup> « Une défense plus efficace de l'art populaire exige sa justification esthétique, mais il y a une troisième raison qui rend un tel projet improbable : c'est que nous avons tendance à considérer l'art élevé uniquement à travers les œuvres de génie les plus célèbres, alors que l'art populaire est systématiquement identifié à ses productions les plus médiocres et les plus banales. Il existe cependant beaucoup d'œuvres qui, relevant des beaux-arts, sont hélas médiocres, voire franchement mauvaises, ainsi que le reconnaissent volontiers même les plus ardents avocats de la grande culture. Et, de même que le grand art n'est pas une collection irréprochable de chef-d'œuvre, de même dirai-je, l'art populaire n'est pas un abîme indistinct livré au mauvais goût, loin de tout repère esthétique. La ligne qui les sépare n'étant pas intrinsèque, mais flexible et historique, il importe de juger de leurs succès et de leurs échecs du seul point de vue esthétique. » (*Ibid.*, p. 141.)

L'électronique dans la techno confronte la critique à une étrangeté multiforme. C'est l'inconnu de l'acousmatique, le mystère de l'alien, l'infini de la répétitivité et la magie d'une formule implacable. Or ces multiples facettes de l'imaginaire musical techno n'ont-elles pas aussi été co-construites par la critique ? Celle-ci n'aurait-elle pas contribué à écrire la techno via le prisme de l'électronique ? Cette caractéristique ne serait pas alors seulement un défi, mais aussi un point de départ inspirant, un tremplin pour l'écriture.

## 2. Dansantes, voire transcendantes

« Musiques électroniques dansantes », telle est l'expression consacrée, comme si c'étaient les musiques elles-mêmes qui dansaient, alors que ce qu'on entend par là, c'est qu'elles sont censées inviter à danser. Ce second adjectif renvoie en quelque sorte à une dimension pratique de notre corpus musical. Or si cette condition d'écoute supposée introduit une série d'enjeux pour la critique, les manières dont elle se déploie ne sont pas univoques : La techno produit-elle un effet ? Quel est le lien entre la musique et son contexte d'appréciation ? Comment la critique négocie-t-elle cette relation ?

### *(a) Fonctionnelles : entre instrumentalisation et expression*

Dans *Come On In My Kitchen*, Bill Brewster écrit que:

Le problème avec beaucoup de musiques rythmiques et la raison pour laquelle il manque encore un langage dans lequel nous pouvons articuler ce que nous ressentons, c'est parce qu'il ne s'agit pas de ce qu'elles sont, mais de ce qu'elles font. C'est pourquoi tant de magazines et de blogs de musique de danse comptent encore sur les DJs pour écrire leurs critiques, bien que beaucoup d'entre eux aient des compétences en écriture égales à celle d'un mauvais élève d'école primaire. Le rythme est une question d'effet et c'est ce que je trouve infiniment fascinant parce que c'est quelque chose qui est presque impossible à cerner, une force primale qui va au-delà des simples mots pour quelque chose de plus basique, mais tellement plus difficile à exprimer. Vous pouvez le sentir

dans le poids d'une ligne de basse à FWD>> qui vous cloue. C'est là sur les polyrythmies de gogo, une musique rend vos jambes gaga face à son rythme<sup>1</sup>.

Nous reviendrons sur la rivalité ici esquissée entre journalistes et DJs, mais remarquons d'ores-et-déjà la connexion entre diverses formes de musiques dansantes – les musiques *bass* de FWD>><sup>2</sup> des années 2000 et le gogo, un sous-genre funk des années 1970.

Les musiques électroniques dansantes suscitent des modalités d'écoute variées. Elles ont beaucoup évolué à travers ou en parallèle des pratiques de communautés dansantes, dans les clubs, les raves, les festivals, souvent la nuit, mais pas seulement. Cette fonctionnalité soumet-elle ces musiques à une instrumentalisation servile ou établit-elle au contraire le point de départ d'une inventivité et singularité ?

La techno et la constellation des musiques électroniques dansantes qui gravitent autour d'elle se sont développées, en partie, comme les héritières du mouvement disco. D'après Sarah Thornton citée par Peter Shapiro, « la culture des discothèques a été largement ignorée par les journalistes musicaux car ces derniers considéraient souvent qu'elle faisait partie de l'industrie des loisirs plutôt que de l'industrie de la musique, et qu'elle servait davantage à consommer la musique qu'à la produire<sup>3</sup> ».

Le caractère supposément conventionnel du disco n'est toutefois qu'un des aspects qui ont pu en limiter la critique. Parce qu'il est une musique dansante, son architecture de production serait prévisible, mais aussi purement fonctionnelle, entraînant une expérience prédéterminée et distraite. Will Straw explique par exemple que :

Dans une version plus moderne de ce débat, c'est la relation de la danse avec un système économique capitaliste qui est souvent mise en question. La danse est parfois perçue comme l'incarnation des pires attributs de la culture musicale dans un âge moderne et capitaliste. Dans leurs attaques contre le disco des années 1970, par exemple, beaucoup d'auteurs voyaient une connexion logique entre l'hédonisme apparemment idiot de la

---

<sup>1</sup> « The problem with a lot of rhythmic music and why it still lacks a language in which we can articulate what we feel is because it's not about what it is but what it does. It's why so many dance music magazines and blogs still rely on DJs to write their reviews, despite many of them having the writing skills of an errant primary school kid. Rhythm is about effect and it's this that I find endlessly fascinating because it's something that is almost impossible to nail down, a primal force that goes beyond mere words to something more basic yet so much harder to express. You can sense that in the heft of a bass line at FWD>> that pins your chest back and forces you to lean in it. It's there on the polyrhythms of go-go, a music that demands your legs go ga-ga to the beat. » (BREWSTER Bill « We breathe rhythm », in Christoph KELLER et Ata MACIAS (dir.), *Come on in my kitchen: the Robert Johnson book*, Zurich; Manchester, JRP/Ringier; Cornerhouse [distributeur], 2012, p. 206.)

<sup>2</sup> Les soirées Forward organisée dans le club Plastic People au début des années 2000 à Londres ont joué un rôle déterminant dans le développement et la diffusion du dubstep et du grime.

<sup>3</sup> Voir THORNTON Sarah, « Strategies for Reconstructing the Popular Past », *Popular Music*, Vol. 9, N° 2, 1990, p. 87-97. (SHAPIRO Peter, *Turn the Beat Around*, op. cit., p. 20.)

danse disco et le côté pré-formaté du disco lui-même. Tous deux semblaient prouver le déclin des normes esthétiques et morales à l'ère du matérialisme décadent. Les historiens de la musique jazz ou rock ont souvent réduit la danse à son pouvoir de séduction, qui détournait ces musiques traditionnelles du sérieux artistique. La danse est vue comme affaiblissant les facultés critiques en incitant à réagir à la musique sans pensée ni considération pour elle. Finalement, la musique dansante a été jugée « problématique » car ses modes éphémères entrent en conflit avec les plans de carrière des critiques respectueux des traditions comme avec les intérêts de l'industrie musicale<sup>1</sup>.

La danse disco, on le voit bien ici, s'inscrit dans un réseau symbolique complexe. Chez les sceptiques, elle fait l'objet d'interprétations éthiques et esthétiques lourdes de préjugés. Pour l'heure, remarquons que les termes « idiot », « formaté », « déclin », « décadence », « séduction », « éphémère » façonnent un paysage sémantique qui clôt l'expérience esthétique plutôt qu'il ne l'ouvre : l'écoute serait subordonnée à une attitude régressive, de soumission. Dans ce cas, la tension est d'ordre moral : à partir de quelle expérience idéale une évaluation peut-elle être formulée si le critique n'adopte ou ne cautionne pas les pratiques du genre ?

Pourtant, toujours dans cet article intitulé « Dance Music », Will Straw démontre aussi combien la place de la danse dans l'histoire de l'art a été ambiguë, offrant deux images antithétiques du corps en mouvement. La danse représenterait « le triomphe de la discipline et de la contrainte » d'une part, et offrirait d'autre part « un aperçu d'une rupture sociale, laissant cours à des désirs sans véritables buts<sup>2</sup>... » Plus profondément, c'est la relation même de la

---

<sup>1</sup> « In a more modern version of this debate, it is the relationship of dancing to a capitalist economic system which is often in question. Dancing is sometimes seen to embody the worst features of musical culture in a modern, capitalist age. In their attacks on disco music in the 1970s, for example, many writers saw a logical connection between the seemingly mindless hedonism of disco dancing and the formula-driven qualities of disco music itself. Both seemed to prove that aesthetic and moral standards had declined in an age of decadent materialism. Historians of jazz or rock music have often seen dance as a seductive force, luring these musical traditions from the path of artistic seriousness. Dancing is thought to weaken critical faculties by encouraging us to respond to music in ways which involve neither contemplation nor respect. Finally, dance music has been deemed a « problem » because its own fleeting fads are at odds with the values of tradition and career longevity held by high critics and the music industry alike. » (STRAW Will, « Dance Music » in FRITH Simon, STRAW Will et STREET John (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 158-159.)

<sup>2</sup> « Dancing has long occupied an uneasy place within Western popular culture. For centuries, as Wagner's study of dance campaign shows, dancing has been the focus of ongoing controversies about "movement, manners and morals". Dance remains controversial because it offers us two images of human bodies in motion. In one of these, dance represents the triumph of discipline and restraint. [...] In a counter-image, dancing is the very model of social disorder. To dance is to resist the restraints of rules and decorum, yielding to passionate impulses which threaten social stability. To many of those who visited the dance halls of the early twentieth century, dance offered a glimpse of social breakdown, in which desires with no useful purpose or virtuous end were given free rein. From this perspective, dance offers the occasion (and even the excuse) for forms of intimacy and physical expression which would not be tolerated in most other contexts. Dance is no longer about learning the rules of good behavior, but an occasion for violating those rules. It is this image of dancing which has aroused the ire of moral reformers over several centuries, inspiring repressive laws, cautionary pamphlets and claims that dancing is the devil's work. » (Will Straw, « Dance Music », *art. cit.*, p. 158-159.)

musique aux mouvements qui a été mise en cause. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'art de la danse aurait gagné en autonomie, allant même jusqu'à s'émanciper du support sonore.

Historiquement, on pouvait distinguer entre la musique pour la danse (dances de salon, ballet), et la musique telle que le menuet symphonique ou en trio qui conceptuellement et rythmiquement était de la musique dansante, mais n'était pas destinée à faire danser dans la pratique. Après Duncan<sup>1</sup>, cette distinction s'efface ; il devient possible de danser sur toutes sortes de musiques – ou sur aucune musique<sup>2</sup> ...

Cette perspective nuance le supposé déterminisme de la composition et de la réception : la liberté de l'auditeur n'offrirait-elle pas en marge une inventivité, singularité et indépendance au musicien ? La difficulté serait alors du côté de la stabilité des critères : abandonnés à une virtualité qui inclut la subjectivité des danseur·se·s, les mouvements deviendraient imprévisibles et les effets de la musique se déroberaient donc à tout jugement systématique.

Dans les faits, le rapport des musiciens, auditeurs et critiques à la techno se situe à mi-chemin entre ces différentes conceptions. Certains producteurs refuseront l'idée que leur musique soit purement et simplement destinée à la piste de danse, comme si cette rencontre était accidentelle. D'autres s'enorgueilleront des effets implacables de leurs productions, comme si lesdits effets n'étaient pas aussi déterminés par une des facteurs qui les dépassent. Bien souvent, le discours des compositeurs combine un mélange ambigu de ces deux positions. Comment le critique peut-il se positionner et quels critères doit-il emprunter ? Certains journalistes refuseront en bloc l'idée d'une fonctionnalité univoque, convaincus de l'impossibilité d'établir ce lien de cause à effet, tandis que certaines publications mettront un point d'honneur à commenter l'efficacité d'un morceau.

La diversité de ces perspectives épouse la mesure des contextes d'où elles viennent et auxquels elles se destinent. Au sein même de la culture techno, les rapports à la danse varient. Dans certaines scènes, le rythme invite à une simple synchronisation avec une marge de liberté, dans d'autres, on observe des mouvements particuliers qui s'apparentent à des chorégraphies<sup>3</sup>. Chez les communautés *queers* et les publics marginalisés, l'audience serait plus ouverte d'esprit

---

<sup>1</sup> Née aux États-Unis en 1877, la danseuse Isadora Duncan a révolutionné la pratique par ses mouvements libres, naturels et spontanés.

<sup>2</sup> « Historically, it had been possible to distinguish between music for dancing (social dance, ballet) and music such as symphonic minuet and trio that was conceptually and rhythmically dance music, but not intended for the practical purpose of dancing. After Duncan, that distinction blurs; it becomes possible to dance to all music—or no music. » (STRAW Will, « Dance Music », *art. cit.*, p. 475.)

<sup>3</sup> COSGROVE Stuart, « Body Beats », *i-D*, Tribal Issue, mars 1988, p. 83.

et la danse serait pratiquée comme l'expression d'une singularité<sup>1</sup>. Certains refusent en bloc les codes traditionnels du dancefloor, tel que David Mancuso, charismatique et iconoclaste DJ, organisateur des soirées New-Yorkaises au Loft : les effets d'un morceau y auraient été cofaçonnés par Mancuso et son public, « jouant tous dans le même groupe, comme les acteurs d'une même pièce de théâtre<sup>2</sup> ».

Le succès d'un disque sur le dancefloor dépend entièrement de la communauté à laquelle il est destiné ; sans mentionner le moment où il est joué, la façon dont il est joué par le DJ, le sound system sur lequel il est joué ou encore l'état d'esprit de l'auditeur. Et pourtant, une production se présente comme unique. L'efficacité compte-t-elle vraiment ? À qui la critique s'adresse-t-elle ? À des DJs qui n'auraient aucun accès direct aux productions mentionnées et dont l'intérêt pour celles-ci reposerait sur la lecture des chroniques ?

Au-delà de la diversité des situations d'écoute et d'écriture, les publics techno ont en commun une certaine « jeunesse » – cette situation n'est pas seulement liée à l'âge des auditeurs, elle est aussi construite par les différents protagonistes. Les cultures techno radicalisent alors les tensions à l'œuvre au sein des musiques populaires, qui à la fois revendiquent une forme de succès commercial et dans le même temps la rejettent. Dans son article, « Retour sur l'esthétique de la musique pop », Simon Frith affirme que :

La tension sous-jacente entre la musique composée pour elle-même (considérée comme bonne) et la musique créée comme une marchandise (considérée comme mauvaise) informe toutes les conversations concernant les cultures de l'expressivité dans une économie de marché. [...] Le discours sur la musique populaire est [...] organisé autour de sa propre affirmation de la valeur non-fonctionnelle de la musique. [...] Car la valeur des différents styles musicaux populaires est liée à la spécificité des différents cadres de référence, et à des différences de conception de la nature et de la signification de l'expérience musicale<sup>3</sup>.

Plus largement encore, les tensions autour de l'instrumentalité de l'art et les implications qu'elles suscitent pour l'écriture se retrouvent dans le débat opposant philosophie analytique et pragmatique :

---

<sup>1</sup> « Most people go on the dancefloor, because they don't wanna be taken some place if they've never been there before. They want to be familiar with it. They're very self-conscious about their dancing. In the gay club, if it's good, they wanna move, you know? I guess they trust the DJ. » (MOULTON Tom in Bill BREWSTER et Frank BROUGHTON, *The record players: DJ revolutionaries*, London, DJhistory.com, 2010, p. 141.)

<sup>2</sup> « What is the ideal relationship between you and the people on the dancefloor? That we all play in the same band. All characters in the same play. » (*Ibid*, p. 132.)

<sup>3</sup> FRITH Simon, « Retour sur l'esthétique de la musique pop », *art. cit.*, p. 63.

La notion kantienne de désintéressement trouve une nouvelle expression dans la philosophie analytique de l'art, s'opposant en cela à l'esthétique pragmatiste de Dewey. C'est ainsi que Moore affirme que la beauté, comme le bien, est une valeur intrinsèque, une fin en soi non utilitaire, qui ne pourrait qu'être incomprise et inadaptée en tant que moyen. L'art est aussi caractérisé dans ce mouvement par sa non-instrumentalité et sa gratuité. [...] Stuart Hampshire affirme quant à lui que « l'œuvre d'art est gratuite », « faite ou créée gratuitement, et non en réponse à un problème posé<sup>1</sup> ». Quelles motivations peuvent bien animer autant d'efforts pour purifier l'art de toute fonctionnalité ? L'esthétique analytique ne tient pas à dénigrer l'art en lui refusant systématiquement une quelconque valeur ; elle cherche plutôt à lui garantir une valeur proprement esthétique en la mettant à l'écart au-dessus des normes instrumentales. Il s'agit là d'un vestige de la doctrine de l'art pour l'art, qui vise à préserver l'autonomie de l'art de la concurrence injuste que pourrait lui livrer la pensée utilitaire et grossière prévalant dans tous les autres domaines : car au tribunal de l'intérêt, l'art ne saurait peut-être se justifier en tant que valeur utile. [...] Pour les philosophes analytiques comme pour Kant jadis, l'esthétique représenterait un domaine à part, où règnerait la liberté ; l'art serait détaché de toute fonction, de toute récupération pratique ; et ce détachement constituerait en dernier ressort son trait distinctif et son privilège<sup>2</sup>.

Shusterman énumère ici certains arguments contre les propensions utilitaires de l'art pour les questionner. « Quelles motivations peuvent bien animer autant d'efforts ? » Et pourquoi s'acharner à séparer l'art de la vie réelle<sup>3</sup> ? Dans notre corpus, nous le verrons, ces efforts sont intimement liés à un système de valeurs qui, notamment, valorise la rationalité et met en doute la manifestation des désirs charnels. Or, quand bien même ces suspicions de l'instrumentalisation, de la passion et du corps sont mises de côté, il n'en reste pas moins qu'il reste à la critique de forger ses critères et repères.

### (b) Contextuelles et relatives : une expérience, des expériences

Non seulement la fonctionnalité dansante jette une suspicion morale sur l'œuvre, mais sa contingence éclaire aussi un contexte éminemment relatif. La techno semble en effet indissociable de ses lieux d'écoute : ces lieux ont même dicté sa taxinomie. La house est

<sup>1</sup> Voir STRAWSON Peter, « Aesthetic Appraisal and Works of Art », *Freedom and Resentment*, Londres, Methuen, 1974, p. 197; et HAMPSHIRE Stuart, « Logic and Appreciation », in WILLIAM Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954, p. 161-164. (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 25.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>3</sup> « Ces arguments contre la fonctionnalité de l'art populaire dépendent tous d'un postulat sous-jacent : l'art et la vie réelle peuvent et doivent être rigidement séparés. Pourquoi accepter sans discussion ce dogme séculaire de la philosophie ? Son origine devrait éveiller notre méfiance : prenant naissance dans l'attaque que Platon mène contre l'art au nom de son éloignement redoublé par rapport à la réalité, il a été entretenu par une tradition philosophique qui a toujours été avide, même en défendant l'art, d'affirmer sa distance par rapport au réel. » (*Ibid.*, p. 172.)

associée au club de Chicago, le Warehouse<sup>1</sup>, tandis que le Paradise Garage, club New-Yorkais où exerçait Larry Levan, est un des lieux de naissance du garage. Ces espaces de rencontre entre les musiciens et leur audience ont en quelque sorte façonné des styles musicaux et imaginaires spécifiques. Or dans ces clubs, la musique est invisible : la condition acousmatique renvoie l'auditeur à un contexte : le décor, les autres danseur·euse·s, etc. C'est ce contexte même qui est recherché puisque, d'après JC. Sevin, « dans les clubs, le public paie moins pour la musique que pour l'expérience globale de la soirée<sup>2</sup> ». On pourrait objecter que cette dimension est propre aux arts vivants, mais nous poserons un instant l'hypothèse que les musiques dansantes accentueraient cette situation.

Un jugement esthétique de la techno, s'il veut embrasser le véritable horizon de la réception de ces musiques, devrait dès lors être formulé à partir d'une écoute en condition. Il serait vain de considérer cette musique comme une œuvre objectifiable et sa compréhension passerait par une mise à l'épreuve qui implique tout un dispositif. Est-ce le morceau qui produit des effets, un contexte qui le dépasse ou une subtile interaction entre les deux ? Cette question est importante pour le ou la journaliste, car elle interroge la position à partir de laquelle la critique peut être formulée. Si la valeur de la musique dansante est si intrinsèquement liée à sa pratique, la critique devrait-elle se placer en priorité du point de vue de l'expérience ? Et de quelle expérience parle-t-on, celle de l'individu ou du collectif ? Chacune introduit une série de nouveaux potentiels défis. En d'autres termes : le ou la critique serait-il dépourvu d'un centre fixe ?

Dans son ouvrage *La musique et la transe*, Gilbert Rouget a exploré les effets magiques de la musique aussi bien dans les sociétés sans écriture qu'au sein des civilisations de l'écrit. Il distingue plusieurs types de possession<sup>3</sup> et l'une des hypothèses de son travail est que l'effet de la musique – ici, la transe – ne dépend pas seulement de la nature de celle-ci, mais d'un dispositif plus large : « On s'est souvent représenté la musique comme douée du mystérieux

---

<sup>1</sup> Le lien entre le genre et le club est néanmoins sujet à controverse. « We were all either in our late teens or early twenties when the press first came to find out the story of house music. So we said, you know ... Frankie .... The Warehouse .... Etc. Well, it's really the Power Plant. The Warehouse is where it takes its name, but it's the Music Box and Power Plant where house music got played. » (CHIP E in Bill BREWSTER et Frank BROUGHTON, *The record players: DJ revolutionaries*, op. cit., p. 245.)

<sup>2</sup> SEVIN Jean-Christophe, « Modes d'affiliations versus dynamique des scènes. Le cas de la musique techno en France », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 57, 2014, p. 93.

<sup>3</sup> Gilbert Rouget se fait le partisan d'une distinction, voire d'une spécialisation de termes souvent confondus en proposant par exemple de « réserver "extase" à un certain type d'états, disons seconds, atteints dans le silence, l'immobilité et la solitude, et de désigner par "transe" ceux qui ne s'obtiennent que dans le bruit, l'agitation et la société des autres ». (ROUGET Gilbert, *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980, p. 31.)

pouvoir de déclencher la possession et les musiciens comme détenteurs d'un mystérieux savoir qui leur permet de le manipuler. Il n'en est rien<sup>1</sup>. » La musique – ou un certain type de musique – serait dès lors nécessaire pour provoquer un type d'expérience, mais pas suffisante. La nature même de cette expérience dépendrait moins de la manière dont la musique est composée que du contexte dans lequel elle fonctionne et de l'attitude de l'auditeur dans ce contexte.

Cette ambivalence est également cruciale au sein de la culture techno puisque son appréciation semble reposer en premier lieu sur une série de paramètres extérieurs, tels que les qualités d'un lieu et son ambiance à un moment donné. À ces paramètres externes viennent s'ajouter des éléments subjectifs : la disposition physique et morale de l'auditeur, sa capacité à influencer sur ces dispositions<sup>2</sup> ou encore sa volonté à engager avec la musique et plus largement, le contexte dans lequel elle se déploie, la fête. Si le contexte et l'attitude du récepteur interviennent dans l'appréciation de toute œuvre d'art, cette relativité semble spécifique dans le cadre du dispositif techno, au sein duquel la réception glisse vers la participation. La performance du DJ dépend largement de la réaction des danseurs et l'œuvre se façonne dans un aller-retour qui efface parfois les distinctions entre acteur·trice·s et récepteur·rice·s<sup>3</sup>. L'apparente évidence de la danse et l'intensité de l'expérience qu'elle suscite sont dès lors à mettre en balance avec l'immense variété des conditions possibles et des subjectivités qui s'y soumettent.

Bien que les musiques dansantes seraient, dans une certaine perspective, destinées à faire sortir l'auditeur de lui-même<sup>4</sup>, les moments d'épiphanie ne sont pas systématiques et, conséquemment, les conditions qui permettent son déploiement paraissent prévaloir sur la qualité de la musique elle-même. Cette relativité de l'écoute pose alors une nouvelle série de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>2</sup> Voir les concepts d'invention de soi et d'art de vivre chez Foucault. (FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, « L'Usage des plaisirs » (tome 2) et « Le Souci de soi » (tome 3), Paris, Gallimard, 1984.)

<sup>3</sup> « Idéalement, le bon DJ doit être capable de se mettre à la place de ses auditeurs pour ressentir en même temps qu'eux “ce que la musique leur fait”. Mais cet élan d'abandon dans la musique est en fait toujours freiné, l'identification avec les danseurs devant rester au service de la maîtrise des événements (on peut d'ailleurs voir dans la répétition des gestes caractéristiques du DJ – allers-retours à la boîte de disques, mouvements constants des mains... – autant de rappels à l'ordre ou de pense-bêtes). Le travail du DJ consiste ainsi à régler le jeu entre son plan d'action expressif et ses propres émotions d'auditeur, celles-ci constituant en quelque sorte la matière première de l'“histoire” qu'il compose. » (JOUVENET Morgan, « “Emportés par le mix”. Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, n° 37, septembre 2001, p. 45-60. <https://journals.openedition.org/terrain/1297>, dernière consultation le 28 octobre 2022.)

<sup>4</sup> Décivant un événement de Northern Soul, Peter Shapiro écrit : « La foule semble prête à faire la fête jusqu'à épuisement, désireuse de sortir de son corps avec une ferveur fanatique qu'elle manifeste également à l'égard des disques joués par le DJ [...] ». (SHAPIRO Peter, *Turn the Beat Around*, *op. cit.*, p. 65.)

problèmes pour l'auditeur et *a fortiori* pour le critique. L'épiphanie est centrale dans l'imaginaire de ces musiques mais, dans le même temps, elle est rare. Elle est non seulement difficile à obtenir, mais également difficile à expliquer. Elle semble différer d'un lieu, d'un moment et d'une personne à l'autre. L'intensité de l'expérience esthétique dépasserait les qualités intrinsèques de la musique qui la provoquerait.

L'expérience individuelle – un danseur·se avec une connaissance unique et une intention particulière engagée dans une configuration unique de *stimuli* et d'évènements – s'accompagne d'une irréductibilité qu'on pourrait supposer qu'elle soit incompatible avec l'autorité d'une certaine critique, si celle-ci se donne pour tâche de formuler un jugement définitif. Dans son ouvrage *Impossible Dance*, Fiona Buckland exprime la difficulté d'observer et d'écrire à partir de la piste de danse, « un lieu débordant d'histoires toutes palpitantes avec leurs propres expériences et besoins<sup>1</sup> ». Relevant le défi, l'universitaire a décidé que le meilleur moyen d'embrasser ce « théâtre mobile ou carte des relations communes<sup>2</sup> » était d'y plonger<sup>3</sup>.

Sarah Champion, éditrice de la collection de nouvelles *Disco Biscuits*, remarque qu'il aurait dû y avoir « un genre de journalisme Gonzo pour capturer l'esprit du mouvement, mais [qu'il] n'y en eut pas<sup>4</sup> ». De fait, ce genre d'expérience est décrit de manière plus intime en marge du journalisme. Vincent Borel, contributeur au magazine techno et français *Coda*, est par ailleurs l'auteur du roman *Un Ruban noir*<sup>5</sup>, présenté comme partiellement autobiographique<sup>6</sup>. Le narrateur y raconte une déambulation nocturne menant les deux personnages principaux dans un club. Cette aventure est l'occasion d'une description de l'expérience physique du son puis de la scène avec ses multiples protagonistes : « La musique devient farandole de corps. [...] Les danseurs sont des atomes qui s'agglomèrent en tribus, planètes souples de chemises serpillières suantes, seconde peau qui s'arrache en riant pour

---

<sup>1</sup> « This could never be a story with one voice. The dance floor is packed with stories all pulsating with their own experiences and needs. Any queer dance floor is a node in which many weaving, layered maps meet. Any of these maps is part of a queer lifeworld: a mobile theater or map of common relations. » (BUCKLAND Fiona, *Impossible dance: club culture and queer world-making*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2002, p. 3.)

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> « I did not sit at the side of the dance floor and take notes. I wanted to be immersed in the movement, rather than looking at a notepad, trying to think of the appropriate term. Field notes were written on my return home from the club or the next day. » (*Ibid.*, p. 1)

<sup>4</sup> « In a way there was not a lot to say and I felt that all of those magazines equally missed the point. At the time of "Acid House" I think there were only a couple of writers who got it. One was Jack Barron at *NME*. There should have been some kind of "Gonzo" journalism to capture the spirit but there wasn't. » (CHAMPION Sarah, *in* REDHEAD Steve, *Repetitive Beat Generation*, Canongate, Edinburgh, 2000, p. 16.)

<sup>5</sup> BOREL Vincent, *Un Ruban Noir*, Arles, Actes Sud, 1995.

<sup>6</sup> BOREL Vincent, « Entretien en annexe », avril 2016.

danser dans la gloire des torsos nus, unique vêtement de l'être véritable<sup>1</sup>. » Une narration aussi lyrique qu'emphatique couvre plusieurs pages. Ce passage illustre en quelque sorte le dispositif d'écoute nécessaire pour comprendre ces musiques, mais qui paradoxalement en rend l'analyse compliquée. Le ou la DJ est pour ainsi dire absent du décor. Les morceaux joués semblent se perdre au sein d'une longue et entraînante farandole dans laquelle s'abîme toute notion du temps. L'épiphanie intime du narrateur se mêle à l'euphorie générale, accentuée par une ivresse aux causes multiples. Cet envoûtement progressif et pourtant vallonné se dissout dans une étincelle, une expérience rétrospectivement éphémère, quelques bribes de souvenirs<sup>2</sup>. L'écrivain·e est pris au piège entre l'indicibilité de la solitaire expérience interne et l'ineffabilité de l'expérience commune.

À la relativité absolue de l'expérience pour soi se combine l'infinie complexité du groupe, de ses multiples sensibilités. Comment lui donner voix ? Alors que les « atomes s'agglomèrent en tribu<sup>3</sup> », ce n'est plus le corps individuel qui fait l'expérience, mais le corps des individualités combinées. Chez Dewey, l'expérience se déploie toujours sous la tutelle de l'unité organique :

Dans la perspective holiste qui est celle de Dewey, c'est une erreur que d'essayer de définir l'esthétique en isolant « tel ou tel trait dans l'expérience totale » d'un objet – que ce trait soit sensuel, émotionnel, formel ou quoi que ce soit d'autre –, quand ce trait supposé esthétique ne l'est qu'« en fonction du motif entier auquel il concourt et dont il fait partie intégrante » (AR, 295). De la même façon, la distinction entre les arts selon leurs matériaux n'est absolument pas tranchée. [...] Selon le principe de l'unité organique que Dewey pose, un tout esthétique est supérieur à la somme des propriétés de ses parties. En outre, à un certain degré, les parties elles-mêmes ne présenteraient pas le même aspect sans leur intégration dans le tout (AE, 43-44, 140-141, 166, 196)<sup>4</sup>.

D'où, alors, deux facteurs de complexité: le premier a trait à ce qui constitue l'expérience et le fait qu'un objet soit indissociable de l'ensemble dans lequel il est expérimenté. Le critique peut-il isoler une production musicale de son contexte d'écoute ? Cette question sera abordée à nouveau dans la partie consacrée au mix. Le second découle du

---

<sup>1</sup> BOREL Vincent, *Un Ruban Noir*, op. cit., p. 69.

<sup>2</sup> « Nights out dancing, for all their intensity, leave few visible traces. Immersed in a multi sensory environment of noise, lights, encounters, movements, we emerge with only memories and half-memories. Of course there is a material culture of associated objects—items of clothing, flyers, vinyl—but much of it is ephemeral and on its own tells us little. Once everybody has gone home, the haunted dancehall refuses to give up its secrets. » (TRANSPOTINE Neil, « “These days are not to be missed” – 1990s Rave and Club Culture in Fiction », *Datacide*, 2017. <https://datacide-magazine.com/these-days-are-not-to-be-missed-1990s-rave-and-club-culture-in-fiction/>, dernière consultation le 28 octobre 2022.)

<sup>3</sup> BOREL Vincent, *Un Ruban Noir*, op. cit., p. 69.

<sup>4</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 34-35.

mouvement inhérent à l'expérience dansée, de son absence de centre fixe, de son caractère éminemment éphémère. Shusterman s'efforce certes de défendre la légitimité d'une satisfaction, « même temporaire<sup>1</sup> ». Mais comment écrire ce qui fuit : avec émotion ou avec raison ?

*(c) Irrationnelles : « hors de portée de la raison »*

La transe ou toute expérience de communion totale avec la musique et le groupe, ne sont jamais, nous l'avons vu, ni automatiques, ni garanties. Comme la musique, la danse incarne une « forme particulière de « signifiante », qui en fait un langage plus ou moins autonome<sup>2</sup>. » Parce qu'elle est non-figurative, la danse s'opposerait à la logique du langage, au *logos*. Les danseuses et danseurs, pris au piège de l'éphémère, emporté·e·s par le mouvement, hypnotisé·e·s par une situation multisensorielle, éventuellement sous l'influence de substances, semblent privé·e·s de leur raison. Sur quelle logique une critique peut-elle s'appuyer si l'expérience esthétique s'oppose à toute forme de raisonnement ?

On retrouve ces interrogations dans le travail des sociologues français, Hampartzoumian, Stéphane, Béatrice Mabilon-Bonfils et Anthony Piouilly :

Analyser la musique techno comme « fait musical » revient à tenter de tenir un discours lucide sur ce qui est du domaine de la démesure, en s'aventurant dans les mouvances souterraines d'une rave. L'entreprise est ambitieuse, tant le terrain de recherche est évanescent. Le caractère éphémère de l'évènement, l'absence de traces visibles ou palpables, contrastent avec l'intensité de la fête. Ainsi, le sociologue devra prendre note de ce fait essentiel : la rave est un « pur présent ». Au fond, « mettre sa pensée en effervescence pour penser l'effervescence de la rave, c'est admettre l'écart nécessaire entre le dire sociologique et le faire festif<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> « [...] D'un point de vue logique, il est absurde de conclure à l'irréalité de quelque chose du fait de son caractère éphémère. Si cette conclusion arbitraire a longtemps emporté l'adhésion, c'est qu'elle possède une bonne généalogie philosophique qui remonte à Parménide et qu'elle joue sur un ressort psychologique puissant, le désir de stabilité présent en chacun de nous et interprété à tort comme un besoin de permanence. Mais, malgré le concours qu'apportent des préjugés aussi massifs, la déduction n'en est pas moins fautive : une satisfaction, même temporaire, n'en est pas moins une satisfaction. » (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 152.)

<sup>2</sup> PICARD Timothée, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse », art. cit.

<sup>3</sup> HAMPARTZOUMIAN Stéphane, « Un hymne pour Epiméthée, pour une sociologie de la musique techno », *Sociétés*, vol. 3, n°65, 1999, p. 43. (MABILON-BONFILS Béatrice et POUILLY Anthony, *Musique techno art du vide ou socialite alternative*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 18.)

Outre une reformulation de l'instrumentalité et de la relativité au cœur de la fête, une nouvelle donnée est ici introduite : celle de la démesure. Celle-ci poserait problème pour la sociologie, la recherche, l'écriture et *a fortiori* la critique, puisque l'expérience serait véhiculée par le biais de la « communication non-verbale<sup>1</sup> » et d'un « message silencieux<sup>2</sup> ».

Dans leur ouvrage *Discographies : Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*, Jeremy Gilbert et Ewan Pearson se sont penchés sur les enjeux que présente la culture club<sup>3</sup> pour la recherche universitaire et les *cultural studies*. D'après Gilbert et Pearson, ce dispositif constituerait même le summum de l'ineffabilité, un enjeu constituant le point nodal de leur ouvrage :

Une foule d'individus s'immergeant dans une expérience collective de la matérialité de la musique, chacun se perdant dans une extase partagée dont les médiums sont la basse et le rythme ; une expérience de la musique non comme un objet de contemplation rationnelle, mais comme affect même, dont le mode principal d'expression est une célébration sans paroles ; il est difficile d'imaginer un refus plus flagrant des impératifs logocentriques<sup>4</sup>.

Une des hypothèses de leur travail est notamment que cette culture défie le refus historique de la pensée occidentale d'accepter la musique comme la source d'un plaisir sensuel. Ils affirment en effet que « les musiques dont l'objectif principal est de faire bouger le corps via la matérialité de la basse, et qui bien souvent n'offrent aucune signification linguistique, sembleraient incarner tout ce dont la tradition philosophique se méfie et tout ce qu'elle rejette

---

<sup>1</sup> « 1. La communication non-verbale et la puissance de la musique

Question 13: Y a-t-il communication pendant une rave?

Si oui, s'agit-il d'une communication verbale?

Vous parlez avec vos connaissances: non réponse / beaucoup / rarement / jamais

S'agit-il d'un langage non-verbal ?

S'il s'agit d'un langage non-verbal, est-ce non réponse, par signes, par toucher, autre chose

Les atouts de la communication non-verbale

La musique techno, quand vous l'écoutez, vous parle-t-elle ? » native ? ».

(*Ibid.*, p. 77-78.)

<sup>2</sup> « Le message silencieux de la musique techno

Une oeuvre musicale est communiquée, donc accompagnée de messages divers qui varient en fonction des époques et des situations. Les auteurs veillent d'ailleurs de plus en plus à l'entourage musical de leur oeuvre, aux effets que cela peut produire. La communication musicale se situe donc aux niveaux symbolique, sensoriel et affectif. D'ailleurs, dans la mythologie, la caverne sonore est représentée par le lieu de résidence du Dieu Pan, dieu bruyant au fond d'une grotte, limite entre intériorité et extériorité (qui définit d'une certaine manière le Politique), mais aussi l'antériorité, rappel des origines d'un dieu abandonné par sa mère ... » (*Ibid.*, p. 84-85.)

<sup>3</sup> Les auteurs emploient l'expression « contemporary dance culture ».

<sup>4</sup> « A crowd of people immersing themselves in a collective experience of the materiality of music, each individual losing themselves in a shared ecstasy whose medium is bass and rhythm; an experience of music not at all as an object of rational contemplation but as affect itself, whose chief mode of expression is a wordless cheer; there could hardly be any more direct refusal of logocentric imperatives. » (GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies: dance music, culture, and the politics of sound*, London; New York, Routledge, 1999, p. 60.)

dans la musique<sup>1</sup> ». L’impasse esthétique introduite par la danse en tant que soumission ou en tant que libération se double de la difficulté discursive impliquée par la forme particulière de signifiante évoquée précédemment.

Ces angoisses sont exacerbées par les reconnaissances académiques que la musique comme la danse sont des territoires problématiques. Lors de son intervention à une conférence en 1995, Paul Gilroy recommandait de se méfier de la tentation de décrire une expérience qui refusait elle-même de s’exprimer par des mots, attirant l’attention sur le danger de surcharger une forme expressément non-figurative. Ceux qui ont tenté de produire des récits ou des études de référence sur la danse se sont heurtés à la difficulté d’écrire sur une discipline performative qui ne laisse ni texte ni partition derrière elle. La danse semble résister au discours ; consacrés aux cultures de la danse, quelles qu’elles soient, ont dû se résoudre à ne pas écrire sur la danse elle-même. Andrew Ward suggère qu’au cœur du refus d’écrire au sujet de la danse, même dans les livres supposément intéressés par sa culture, se trouve une désapprobation du « non-rationnel » qui rend l’activité de la danse elle-même invisible, incommensurable avec les « formes verbales » ... « priorisées » dans « les sociétés occidentales logocentriques. » La danse semble occuper un espace critique « hors de portée de la raison<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> « Musics whose primary purpose is to move our bodies via the materiality of the bass, which often do not offer linguistic meanings, would seem to epitomize everything that philosophical tradition dislikes and distrusts about music. » Pour introduire cette idée: « While we clearly cannot make a rigid distinction between « physical » and « mental » experience in any case, dancing does appear to present itself as the manifestation of an experience of music which is physical more than it is intellectual. [...] Scholarly writing on music—« classical » or « popular »—has been astonishingly neglectful of the importance of the relationship between music and dancing. We shouldn't be surprised by this. This tradition, which we have already seen exemplified in the writings of philosophers, has tended to shape the thinking of most writers and thinkers in all fields of western thought. The dislike of music's apparent physicality has led it to barely even acknowledge an important relationship between music and dance, let alone to give that relationship serious consideration, even though it is the case that this relationship has existed for as long as human beings have produced « music. » With regard to more recent developments, if we consider the importance which the philosophical tradition places on having meaningful words to accompany music, we can see the significance of the rise of forms of popular music—house, techno, drum'n'bass, trance,—which often have no words at all. Musics whose primary purpose is to move our bodies via the materiality of the bass, which often do not offer linguistic meanings, would seem to epitomize everything that philosophical tradition dislikes and distrusts about music. » (*Ibid.*, p. 47.)

<sup>2</sup> « These anxieties are exacerbated by academic acknowledgements that both music and dance are problematic territories. Speaking at a conference in 1995, Paul Gilroy advised wariness when attempting the articulation of an experience which itself refuses to articulate experience: drawing attention to the danger that we may overburden what is an expressly non-representational form. Similarly, the difficulties of writing about dance, which offers up no texts or scores to study after its happening, are realized by those who have attempted to create definitive histories and studies. Dance seems to resist discourse; and some discourses have resisted writing about dance—failing to deal with the dance at the heart of dance culture whatsoever. Andrew Ward suggests that at the heart of the refusal to write about dance, even in books supposedly concerned with its culture, is a deprecation of the ‘non-rational’ that renders the activity of dance itself invisible, incommensurable with the “verbal forms” ... “prioritized” in “logocentric western societies”. Dance seems to occupy a critical space “beyond the grasp of reason”. » (GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies, op. cit.*, p. 6.)

Les angoisses auxquelles il est ici fait référence au tout début de la citation renvoient au lien entre les intellectuels et les systèmes de pouvoir en place. « Deleuze and Foucault ascribe the dynamic of this realization to the radical student uprisings of 1968, the moment at which the “intellectual discovered that the masses no longer need him to gain knowledge”: “They know perfectly well without illusion; they know far better than he and they are certainly

La référence au travail de Paul Gilroy n'est pas anodine. Auteur de *The Black Atlantic*, Gilroy parvient à s'extraire des préjugés moraux et esthétiques occidentaux qui sous-tendent les hypothèses jusqu'ici formulées, tout en confirmant que l'intention même de la danse, de la démesure, est de se dérober au langage. La finalité de l'expérience esthétique techno se situerait au-delà des mots. Gabriele Klein affirme également :

Le langage ne joue pas un rôle de premier plan dans la scène techno, il n'y est pas principalement utilisé pour l'argumentation rationnelle, mais surtout pour activer et stimuler les sens. Il s'agit pour les ravers [...] de susciter des émotions, notamment en chargeant des mots individuels avec une certaine signification<sup>1</sup>.

La critique serait dès lors obsolète, l'expérience esthétique reposant sur un mécanisme émancipé du langage, mais dont la recherche transcendantale s'apparente à un rituel quasi mystique. Le DJ Steve D'Acquisto décrivait les « discothèques » comme des « temples » : sortir s'apparentait à un « entraînement religieux » reposant sur les « aspects mystiques de la musique<sup>2</sup> ». Dans *Turn The Beat Around*, Peter Shapiro compare la vision de David Mancuso à « une approche presque bouddhiste<sup>3</sup> ». Dans son article *Sample and Hold* en 1986, Sheryl Garratt rapporte les témoignages des premiers producteurs de house, témoignages dans lesquels on retrouve l'association entre la danse et la religion<sup>4</sup>. La transcendance techno est aussi

---

capable of expressing themselves. But there exists a system of power which blocks, prohibits and invalidates this discourse ... Intellectuals are themselves the agents of this system of power.» » (*Ibid.*, p. 6.)

<sup>1</sup> « Sprache spielt in der Techno-Szene keine hervorgehobene Rolle, sie wird hier nicht primär zu rationaler Argumentation benutzt, sondern vor allem zur Aktivierung und Stimulierung der Sinne. Den Ravern geht es [...] um die Erzeugung von Stimmungen, die nicht zuletzt über die Aufladung einzelner Wörter erfolgt. » (KLEIN Gabriele, *Electronic vibration: Pop, Kultur, Theorie* [1999], Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, coll. « Erlebniswelten », 2004, p. 168.)

<sup>2</sup> « I wrote this thing in the early '70s for (disco fanzine) *Mastermix* that basically said that discotheques were going to become the temples of the '80s. They'll replace religion. You stay at the party all night; and that's how you get your religious training: from the spiritual aspects of music. The spiritual aspect of music was very important to us. "What's Going On" (by Marvin Gaye), that was political. So much politics in music, and we were very committed to it. We knew that some people were just coming up and they were getting their education from what we were doing. That they weren't going to church, they weren't going to a temple. They were learning from us. All of us thought that dancing was the first form of expression. Even before singing, there was dancing, just moving your body to the rhythms. And we found our voice. It's one of the closest things to God. [...] The whole experience was almost religious, we used to feel that way. » (D'ACQUISTO Steve in Bill BREWSTER et Frank BROUGHTON, *The record players, op. cit.*, p. 122.)

<sup>3</sup> « Mancuso once claimed that he was "tuning into that natural rhythm, the three billion year old dance." I just applied it through these artificial means, which were amplifiers and records. » (THOMAS Andy, « Under Balloons – David Mancuso's "Love Saves The Day" », *Boy's Own Productions*, 2016. <https://www.boysownproductions.com/zine/2016/12/11/under-balloons-david-mancusos-love-saves-the-day>, dernière consultation le 28 octobre 2022.)

<sup>4</sup> « "House music? I couldn't even begin to tell you what House is. You have to go to the clubs and see how people react when they hear it. It's more like a feeling that runs through, like old-time religion in the way that people just get happy and screamin'. It's happening! It's... House!" [...]

associée aux drogues, notamment l'Ecstasy, sujet dont les journalistes peinent à rendre compte<sup>1</sup>. Certains ont développé des stratégies de métaphores<sup>2</sup> pour rendre compte d'un élément non seulement illicite, mais dont les effets sont, eux aussi, plus que jamais perçus en opposition avec la raison<sup>3</sup>. Ce refus du rationnel se traduit en outre par une fuite de la quotidienneté<sup>4</sup> dont on peut se demander si elle est compatible avec un projet journalistique quel qu'il soit : la course d'une expérience de l'extase à la suivante permet-elle une pratique d'écriture et un recul critique ?

L'imaginaire techno met en relation l'ultra-stimulation des sens et le dépassement de toute forme de rationalité, conduisant donc à une irrémédiable indicibilité. Les mots seraient tantôt repoussés, tantôt impossibles, voire même inutiles. Reprenant les propos de Herbert Gans dans *Popular Culture and High Culture* [1974], Shusterman remarque que :

Gans envisage trois effets : « La culture populaire est émotionnellement destructrice, car elle produit une satisfaction trompeuse. [...] Elle est intellectuellement destructrice, car elle offre une évasion factice qui paralyse l'aptitude des gens à faire face à la réalité ; [...] Elle est culturellement destructrice, car elle affaiblit la capacité des gens à

---

“It’s a status symbol to party all night at The Muzic Box. Everybody goes there—all the hippest kids in the city!” “You’ll leave there a changed person. You might go and seek religion afterwards! You’ll love it. It’s gonna be hot, it’s gonna be sweaty, and it’s gonna be great. What you’ll experience is honest-to-goodness, get down, low down, gutsy, grabbin’ type music. Boom boom boom!” (GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *The Face*, septembre 1986, p. 18-23.)

<sup>1</sup> « Towards the end of May 1988, the first feature about acid house was published in the youth magazine *i-D*, with photos of some of the core Ibiza crowd, including Spencer Guinere, Nancy Turner and Lisa McKay [...]. The fresh-faced barely adolescent, barely post-adolescent bunch of Shoomers were labelled “Amnesiacs”, “beach bum hippies”. MDMA wasn’t mentioned directly, a conscious decision to protect the scene, although there were enough coded references to ‘the state of dance ecstasy’ to get the idea across. “Peace and love mateys and get on one right now”, it concluded. “Acieeed!” (*i-D* June 1988) » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, *op. cit.*, p. 69.)

<sup>2</sup> « “Astral”, “euphoric”, “outer limits”—the rationale behind these oblique references to drugs is explained by their author in the following way: “In a job like mine, you need to be reasonably conscientious. You want to write about it but not destroy it. Scenes are very fragile, bloody small and relatively insignificant. You get to know the people involved, develop a cosy relationship and maybe you don’t write as objectively or journalistically as you should. My job is to tell people what is happening without threatening the scene.” (David Swindells, interview: 2 September 1992). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, Hanover, University Press of New England, coll. « Music/culture », 1996, p. 146.)

<sup>3</sup> Comme l’écrit le journaliste Peter Braunstein : « Les drogues psychédéliques des années 60 comme le LSD se voyaient alors supplantés par les drogues de “stimulation corporelle” des années 70. La scène gay consommait beaucoup de poppers, des ampoules de nitrate d’amyl initialement destinées à guérir l’angine, qu’on bisait et inhalait et qui entraînaient une soudaine baisse de la pression sanguine ainsi qu’une quasi-perte de conscience [la communauté gay utilisait au départ le produit pour augmenter la puissance de l’orgasme]. Le poppers coexistait avec cette autre drogue emblématique des clubs des années 70, le Quaalude, qui suspendait les fonctions motrices et transformait bras et jambes en gelée. » (BRAUNSTEIN Peter, « Disco », *American Heritage*, novembre 1999, p. 53; cité dans SHAPIRO Peter, *Turn the Beat Around*, *op. cit.*, p. 40-41.)

<sup>4</sup> « This life of Bakhtin-style reversal, in which work and pleasure were rolled into one long nocturnal excess, characterised a period during which music (and, equally importantly, the company of a musical community) provided an escape from the quotidian. » (GRAY Louise, « We Lived By The Night », *The Wire*, septembre 2019, p. 27.)

participer aux hautes sphères de la culture. » (PH, 30) Ces critiques, que Gans rejette comme étant corroborées de manière peu concluante par l'évidence empirique, s'appuient toutes manifestement sur la pauvreté esthétique supposée de l'art populaire<sup>1</sup>.

Un prétendu refus de la réalité, ici attribué à la culture populaire en général, est déduit de préjugés éthiques et esthétiques préexistants dans lesquels la techno s'inscrirait de manière singulière. Et sur cette figure dionysiaque, lourde de conséquences, plane en outre l'ombre d'*eros*.

(d) *Charnelles : « Jack Your Body »*

L'expérience de la danse passe par le corps. Or, le corps n'est pas seulement le lieu des émotions et sensations supposément opposées à la raison, il est aussi l'instrument de la perception, l'expression et la réalisation des désirs charnels. La danse dans les clubs est parfois perçue comme un rituel de séduction ou une manifestation autre du plaisir sexuel. L'ambiance érotique de la piste de danse contamine jusqu'aux environnements sonores du disco et de la house. Peter Shapiro raconte comment le DJ Francis Grasso jouait les enregistrements de gémissements orgasmiques de Robert Plant sur le morceau de « Whole Lotta Love » de Led Zeppelin. En 1989, le morceau « French Kiss » du producteur de Chicago Lil' Louis sample quant à lui les soupirs et les cris d'un orgasme féminin.

Ces mouvements et contenus musicaux explicites procurent déjà tout un ensemble de questions esthétiques à l'écriture et la critique. Mais la place de la sexualité dans les cultures techno soulève aussi des interrogations politiques<sup>2</sup>. L'émergence du disco et de la house a

---

<sup>1</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, op. cit.*, p. 146.

<sup>2</sup> « Sexualität und Körper sind erst nach 1968 zu politischen Themen geworden. Als das Dogma der Identität von Marxismus und revolutionärem Prozess in Frage gestellt wurde, war die « Bedeutung des Körpers einer der wichtigen, wenn nicht wesentlichen Punkte » (FOUCAULT, Michel: *Macht und Körper*, in: ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 107.) bemerkte Foucault. Die Besetzung und die Kontrolle des Körpers durch die Macht führten zu einer rebellenhaften Wiederentdeckung des Begehrens und der Wünsche des Körpers. Auf der Linie der Eroberungen des Körpers durch die macht tritt die « Rückforderung des eigenen Körpers gegen die moralischen Normen der Sexualität, der Heirat und Schamlosigkeit. Und vor dem Augenblick wird dasjenige, wodurch die Macht stark war, zu dem, wodurch sie angegriffen wird. » (Ebd. S. 106.) Als besonders gewaltig hat sich die « Revolte des Sexuellen Körpers » erwiesen, die eine weitreichende Emanzipation der homosexuellen Minderheit erkämpfte.

Die Anfänge von Disco waren in genau diesem Sinn als politisch zu verstehen, wenn in den Clubs und auf den Partys—gegen die Repressionen der herrschenden Moral—die Lust ausgelebt und zelebriert werden konnte. Disco war Körpermusik, und das « Move Your Body, Shake Your Body », wie es als Refrain in unzähligen Disco- und

accompagné de nombreuses formes de désirs jusqu'alors cachés. Les années 1960, 1970 et 1980 sont le moment d'une libération des mœurs<sup>1</sup>, de révélations et explorations collectives des identités *queers*, mais ont vu aussi d'effroyables contrecoups de cette célébration<sup>2</sup>. Certains lieux techno explorent de manière consciente ou indirecte les règles du *safe space*, invitant à une liberté, mais aussi au respect de la diversité des identités de genre et d'ethnicités.

Comment la critique peut-elle ou doit-elle dès lors se positionner ? Le message érotique est-il intrinsèque à la musique et si oui, est-il traduisible en mots ? Doit-il être traduit et interprété, ou cette démarche trahirait-elle l'intimité de la fête ? Le critique doit-il appartenir à la communauté pour comprendre ses désirs et sa musique ? Comment l'eros artistique, le désir d'une expérience esthétique se combine-t-il à celui de l'eros charnel, le désir des corps, tel qu'il est manifesté sur la piste danse ?

Lorsque la critique observe la house, elle se fait comme souvent l'écho de ses propres limites. À l'occasion d'un des premiers articles sur le mouvement, l'américain Frank Owen écrit dans *Melody Maker* :

---

später in House-Stücken vorkam, machte den Körper zum Subjekt direkter Ansprache, ebenso wie es die zum Tanzen zwingende Musik tat. Den Körper anzusprechen ist für Foucault "materialistischer", als stets nur die Besetzung des Bewusstseins mit Ideologien zu beobachten. Analysen, die bevorzugt die Ideologien untersuchen sind deshalb suspekt, weil sie immer nicht in menschliches Subjekt voraussetzen, "für welches die klassische Philosophie das Modell geliefert hat, ein Subjekt, das mit einem Bewusstsein ausgestattet ist, welches die Macht sich unterwerfen will." (Ebd. S/ 108) DJ-Musik richtet sich direkt an den tanzenden Körper und versucht so, die Umleitung über das Bewusstsein zu umgehen und den Körper direkt zu beglücken. Die Disco- und die ursprüngliche House-Szene sind aus der Gay Community heraus entstanden und führten dazu, dass die Gettoisierung der Homosexuellen partiell aufgelöst oder aber das Getto angenehmer ausgestattet, das heißt lebenswerter wurde. Die ersten DJs des Hip-Hops kamen aus einem echten, konkret lokalisierbaren Getto in New York: der Bronx. » (POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture, op. cit.*, p. 481.)

<sup>1</sup> « Fréquenté par des acteurs de Broadway [...] et des hétéros branchés, le *Sanctuary* n'en fut pas moins un des sites originels du premier véritable essor de la libération gay, même si le mouvement pour les droits des homosexuels fut en réalité déclenché à quelques kilomètres de là, dans un bar de Greenwich Village appelé le Stonewall Inn. Avec la pilule contraceptive, les mentalités avaient évolué sur les questions sexuelles, tandis que s'était également développé un climat de tolérance progressiste sur le mode "Tu fais ton truc, moi le mien, pas de problème" ; aussi la scène gay du *Sanctuary*, libérée du harcèlement policier incontrôlé, put-elle transformer l'ancien lieu de culte en palais de débauche dionysiaque. "C'est là qu'est apparue cette danse appelée le *bump*, écrit Goldman. [...] Ce n'était rien d'autre qu'une sodomie explicitement mimée. [...] Le sexe ne se limitait ni à la piste de danse, ni à la simulation. Dans les toilettes, les orgies ne cessaient jamais. [...] L'esprit orgiaque du *Sanctuary* était intensifié par sa musique, une marche triomphante composée de percussions syncopées et de fanfares de claviers, semblant accompagner la cérémonie initiatique d'une tribu qui commençait tout juste à s'envisager comme telle, comme un tout unifié. » (SHAPIRO Peter, *Turn the Beat Around, op. cit.*, p. 38.)

L'universitaire Tim Lawrence a toutefois nuancé cette information. D'après les entretiens qu'il aurait mené avec des membres réguliers du *Sanctuary*, les toilettes étaient trop petites pour ce genre d'habitudes. Les danseur·se·s auraient plutôt dansé toute la nuit et seraient ensuite rentrés avec un·e partenaire.

<sup>2</sup> En 1969, un raid de police descendit sur le bar gay Stonewall Inn à New York, entraînant une série de manifestations pour les droits homosexuels. Dix ans plus tard, la Disco Demolition Night organisée par des amateur·rice·s de rock était, elle aussi, motivée par des préjugés homophobes.

Elle [la house] ne parlera jamais la langue majeure du rock ou de la pop, avec tout ce discours de pertinence sociale et de politique. La house se contente d'être une langue mineure, parlant des préoccupations immédiates : le corps, comment l'élever [*to jack*], et comment le baiser [*to screw*],<sup>1</sup>.

On retrouve l'idée rencontrée chez Gilroy que l'indicibilité serait un parti pris du genre. Le mot clé ici est *to jack*, une expression propre au mouvement et qui fait référence à un style de danse. En 1986, année de parution de cet article, le label D.J. International Records a sorti l'hymne house « Jack Your Body » du producteur chicagoin Steve « Silk » Hurley. Hillegonda Rietveld décrit cette danse en des termes fortement sexualisés.

Les danseurs « jackaient » en se tenant parfois aux canalisations qui traversaient les murs en diagonale. « Jacker » est un terme spécifique au type de mouvements de danse sexualisés qui étaient faits sur cette musique. Les gens interprétaient la musique en bougeant d'avant en arrière, de haut en bas, enroulant et déroulant leur corps suivant le rythme, souvent en couple, mais aussi seuls. Cette foule dansait dans le club du samedi minuit au dimanche midi, se perdant dans une danse extatique et frénétique<sup>2</sup>.

Les descriptions de Frank Owen et Hillegonda Rietveld sont parues respectivement dans un reportage et un ouvrage universitaire. Au-delà du document social – qu'un photographe ou une caméra n'aurait pas été autorisés à capturer – ces transcriptions se contentent de décrire le général. Malgré l'absence de jugement explicite, leurs positions légèrement en marge semblent aussi quelque peu voyeuristes (« souvent en couple, mais aussi seuls<sup>3</sup> »).

Cette approche purement descriptive dans l'évaluation et l'interprétation du corps traverserait toutes les musiques électroniques dansantes. Chez Tim Finney, spécialiste de UK

---

<sup>1</sup> « It will never speak the major language of rock or pop, with all the talk of social relevancy and politics. House is content to be a minor language, speaking of immediate concerns: the body, how to jack it, and how to screw it. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *Melody Maker*, 16 août 1986, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/chicago-house-last-night-a-dj-saved-my-life-part-1>, dernière consultation le 6 décembre 2022.) Il n'est pas clair ici, si *screw* désigne un mouvement et/ou un acte sexuel.

<sup>2</sup> « The dancers were “jacking”, while at times holding on to the drain pipes that led diagonally across the walls (Walters, 1989). “Jacking” is a term specific to the type of sexualized dance movements made to the music. People were interpreting the music and moved to and fro, up and down, wheeling their bodies around and against the rhythms, mostly in couples but also on their own. The dancing crowd were in the club from midnight on Saturday until Sunday noon, losing themselves in an ecstatic, frenzied dance. » (RIETVELD Hillegonda, « The House Sound Of Chicago » in Steve REDHEAD, Derek WYNNE et Justin O'CONNOR (dir.), *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, op. cit., p. 109.)

<sup>3</sup> Ibid.

funky<sup>1</sup>, les musiques électroniques dansantes sont prises au piège entre le « fantôme de la machine<sup>2</sup> » et « l'ineffabilité du groove » :

Le groove n'est pas un concept, mais un matériau, c'est l'essence brute du son avec lequel et contre lequel bougent nos corps. Comme tout matériau, il rejette par nature les lignes lissées de la conceptualisation pour leur préférer la variabilité sale de l'existence, dont les transformations échappent à tout compte rendu, même le plus nuancé<sup>3</sup>.

L'expérience charnelle est ici associée à l'adjectif « sale », moins pour sa dimension repoussante qu'en référence à une authenticité, une brutale vitalité se dérochant à la conceptualisation. Pourtant, Tim Finney ne capitule pas et voit dans cette matière rugueuse la source d'une potentielle inspiration : « La présence de cet ineffable devrait justement agir comme un aiguillon, comme l'inspiration d'un langage critique qui rêverait de rendre justice à l'arsenal inépuisable de *tricks* et de stratégies propres à la dance music<sup>4</sup>. »

La place du corps dans l'imaginaire techno semble paradoxale : d'une part, le corps est omniprésent et souverain, d'autre part, il est perçu comme une entité indépendante qui ne peut, ni ne veut être saisie. L'éternelle question de la dichotomie entre le corps et l'esprit est reformulée dans les termes d'une rivalité irréconciliable. Face à cette prétendue impasse, la pensée pragmatiste offre un premier niveau de réponse qui est, encore une fois, articulé autour de la richesse supposément mal reconnue des arts populaires. En s'appuyant sur les propos de Dewey et en soulignant que la danse demande des efforts physiques et le dépassement d'une « certaine résistance<sup>5</sup> », Shusterman poursuit son entreprise de légitimation. Plus largement, le

---

<sup>1</sup> La UK funky est un genre de musique électronique apparu au Royaume-Uni au milieu des années 2000, donc après notre période d'étude. Toutefois, les problèmes qu'il pose ici recoupe des enjeux de notre corpus.

<sup>2</sup> « La critique de la dance music, tiraillée entre un discours technique stérilisant et une volonté d'échafauder des mythes, opte en général pour les deux en même temps. Et l'on devine, dans ses allers-retours vertigineux entre l'aride taxinomie de logiciels et autres plug-ins et l'incessante invocation de la spiritualité, le perpétuel rappel de sa fiction fondatrice du "fantôme dans la machine", animée par une logique de causalité circulaire semblable à ce dessin d'Escher où deux mains se dessinent l'une l'autre. Incapable d'expliquer par le langage comment la technique donne corps à la sensation, le critique les présente toutes deux comme les produits à la fois spontanés et invariables, incontestables, d'une loi supérieure – qu'elle soit celle du génie, de l'âme, du *zeitgeist*, et en somme de tout ce qu'il est à peu près imaginable d'invoquer. En cela, la critique de la dance music ne diffère pas foncièrement des autres formes de critique musicale, puisqu'elle est confrontée à l'éternelle difficulté de décrire la manière dont les sons nous affectent en tant que sons. » (FINNEY Tom, « Say What? La UK Funky et l'ineffabilité du groove », *Audimat* n°0, 2012, p. 16.)

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>5</sup> « Caractéristiques à ce titre sont les chansons de rock, que l'on apprécie en dansant, en chantant et qui vous laissent en nage, complètement crevé. Et ces efforts, comme l'a compris Dewey, impliquent le dépassement de certaines résistances, comme "la gêne, la gaucherie, la pose et le manque de vitalité." De toute évidence, au niveau somatique, on trouve beaucoup plus d'activité et d'efforts dans l'appréciation du rock que dans celle de la grande

philosophe américain met en cause, dans son attaque de la pensée kantienne, une suspicion du jugement esthétique désintéressé. En effet, « qui peut se permettre réellement un tel désintéressement ? Qui peut prendre le temps et la peine de contempler les choses du seul point de vue formel en ignorant qu'elles sont aussi des instruments répondant à des besoins et à des désirs<sup>1</sup> ? » L'idéal d'une expérience esthétique désintéressée, épurée des préoccupations quotidiennes ou des désirs charnels, serait dès lors profondément élitiste.

Les musiques dansantes, *a fortiori* la techno, se heurtent au carcan d'un discours esthétique empreint de conceptions kantienne – le rejet d'une fonction artistique et la recherche d'une forme à analyser – et platoniciennes – les risques d'une musique charmante et d'un *eros* vulgaire. Dans le même temps, toutes ces caractéristiques – (a) fonctionnelles, (b) contextuelles, (c) irrationnelles et (d) charnelles – semblent profondément relatives. La fonctionnalité est ambiguë et n'opère, de toute façon, que sous des conditions qui dépassent la réalité musicale objective. En d'autres termes : la techno est vidée d'un centre fixe. Que faut-il décrire, évaluer, interpréter ou exprimer ? Ces enjeux – mouvement, fixité et rationalité – recourent également la question du mix.

---

musique, dont les concerts nous forcent à rester assis dans un silence figé. Le terme de “funk” utilisé pour caractériser et louer nombre de musiques rock dérive d'un mot africain signifiant “transpiration positive” et qui exprime par là même toute une esthétique africaine fondée sur un engagement vigoureux et collectif, bien plus que sur un recul dépassionné. La réponse esthétique énergique et musculaire au rock'n'roll met en lumière la passivité fondamentale qui sous-tend notre appréciation établie du grand art, passivité exprimée à travers le thème esthétique traditionnel du désintéressement, de la contemplation à distance – attitude qui a ses racines dans la quête d'un savoir philosophique et théologique plus que dans celle du plaisir, en vue d'un enrichissement personnel et loin d'une interaction collective ou d'un changement social. Les arts populaires tels que le rock'n'roll conduisent ainsi à une révision radicale de l'esthétique avec un retour allègre et impétueux de la dimension somatique que la philosophie a longtemps réprimée, afin de préserver sa propre hégémonie à travers l'intellect. » (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 158-159.)

<sup>1</sup> « Pour Kant, le jugement esthétique est essentiellement caractérisé par l'attention désintéressée à la forme, dans laquelle le désintéressement présuppose un “jugement [...] libre” (KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Ferdinand Alquié (éd.) ; Gallimard, Folio, 1985, p. 139.). Mais qui peut se permettre réellement un tel désintéressement ? Qui peut prendre le temps et la peine de contempler les choses du seul point de vue formel en ignorant qu'elles sont aussi des instruments répondant à des besoins et à des désirs ? De toute évidence, il n'y a que ceux qui ont l'aisance, le loisir et les moyens d'agir ainsi, ceux dont les besoins et les désirs essentiels sont satisfaits, bref, ceux qui sont socio-économiquement et culturellement privilégiés. » (En note de bas de page dans SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 24.)

### 3. Mixées et remixées

D'un côté, la musique techno est produite en studio, de l'autre, son écoute susciterait la danse. À mi-chemin entre ces deux extrémités, les sons sont mixés et remixés par les musiciens. Les DJ sont la figure clé de cette culture, combinant des enregistrements sonores en fonction du contexte dans lequel ils ou elles se produisent. Et autour de cet objet central qu'est le DJ set<sup>1</sup> se déploie toute une constellation d'artefacts et de pratiques – le maxi, le remix ou encore le *sampling*. Ces modes opératoires bouleversent-ils une critique traditionnelle axée sur l'œuvre et autour de l'auteur ?

#### (a) *Le maxi : central mais fuyant*

La littérature académique ou les ouvrages journalistiques consacrés à la culture techno ont volontiers fantasmé le support musical et en particulier le maxi<sup>2</sup>. Paradoxalement, ces réflexions défendent l'idée que l'artefact de l'œuvre n'est historiquement plus aussi important ou que, s'il l'est, c'est alors de manière différente<sup>3</sup>. Autour des compositeur·rice·s, DJs et l'auditeur·rice existe une vaste constellation de supports entraînant chacun des modalités plurielles. Le mythe voudrait que le maxi ait été accidentellement inventé par Tom Moulton, inaugurant un usage spécifiquement ancré dans le mix. Communiquant peu d'informations en plus de l'enregistrement sonore, le maxi est un disque destiné en premier lieu aux DJs<sup>4</sup> ; sa circulation et sa réception le démarqueraient des autres enregistrements musicaux. Quand il est orienté vers le danseur, l'auditeur ou le consommateur, c'est le plus souvent par l'intermédiaire

---

<sup>1</sup> La performance live constitue, il est vrai, un cas particulier. Le musicien apporte alors certains de ses instruments électroniques sur scène. Nous l'écartérons pour l'heure (1) car il est plus rare et qu'il est une sorte de rattrapage de la culture pop traditionnelle (2) car il n'est pas dit que certains des éléments du live ne soient pas en accord avec certaines des hypothèses ici énumérées (3) et pour rendre donc notre argument plus clair.

<sup>2</sup> Voir notamment SHAPIRO Peter, « L'art du mix et le développement du maxi », *Turn the Beat Around, op. cit.*, p. 55.

<sup>3</sup> Philippe Birgy note par exemple que le « disco n'existait que dans la discothèque et sous forme de disques. » Puis « tous les critiques qui ont vu dans le disque non pas le vecteur, mais le point d'ancrage, le ressort et la raison d'être des musiques de danse électroniques, et qui ont raisonné à partir de l'artefact technologique ne se sont pas trompés d'objet. C'est seulement le statut de leur argument qui est mal interprété. » (BIRGY Philippe, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *Revue française d'études américaines* vol. 2, n° 104, 2005, p. 55-56.)

<sup>4</sup> Pour rappel, le maxi ou EP ou *extended play* est plus court que l'album, la piste est étendue au format 45 tours et la qualité du morceau est donc meilleure que sur un disque 33 tours.

du DJ, du mix d'un certain contexte. Celui-ci inviterait à une « concentration corporelle<sup>1</sup> », soi-disant distincte d'une écoute intime ou recueillie<sup>2</sup>. Le maxi serait essentiel, mais il se dissout dans la performance ou derrière les *performeur·atrice·s*, véritables passeur·euse·s de l'univers sémiotique que porterait ailleurs l'album.

La critique a-t-elle accès à cet objet et si oui, comment peut-elle se le procurer ? À quels aspects de ce format la critique se raccroche-t-elle ? Parvient-elle à se passer des méta-informations qui accompagnaient d'autres disques typiques des musiques populaires ? La critique doit-elle s'adresser au DJ, qui est l'utilisateur prioritaire du maxi, ou à un lectorat plus large ? À moins qu'elle ne soit, tout simplement, rendue inutile par la médiation opérée par le DJ ?

La techno peut être définie comme une musique populaire, bien que l'expression ait fait l'objet de débats et de nombreuses définitions divergentes. D'après une description synthétique proposée par Shuker Roy<sup>3</sup>, la musique populaire consisterait en une hybridation de traditions, styles et influences musicales différents, tout en étant un produit économique. Roy s'appuie sur un article décisif de Philip Tagg publié en 1982 et qui défend l'idée que la musique populaire ne peut être analysée à l'aide des outils traditionnels de musicologie. Parmi les raisons qu'il énumère, Tagg invoque notamment la manière dont elle [la musique populaire] est conservée et distribuée, c'est-à-dire en tant qu'enregistrement plutôt que par transmission orale ou

---

<sup>1</sup> « Si l'on aborde l'écoute, il me semble que la concentration requise est plutôt une concentration corporelle (*bodily concentration*) qu'une concentration mentale, c'est de la musique pour danser, pas de la musique pour la contemplation. » (RIBAC François, « Du rock à la techno. Un entretien avec Simon Frith », *Mouvements*, vol. 5, n° 42, 2005, p. 70-81. <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-5-page-70.htm>, dernière consultation le 29 octobre 2022.)

<sup>2</sup> L'écoute attentive et la compréhension profonde de la musique sont valorisées dans la tradition occidentale, à l'instar de la pensée adornienne qui définit un « auditeur idéal » et une « écoute structurelle. » ADORNO Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, Contrechamps, Mésigny, 1994.

<sup>3</sup> « It seems that a satisfactory definition of popular music must encompass both musical and socio-economic characteristics. Essentially, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and is also an economic product which is invested with ideological significance by many of its consumers. At the heart of the majority of various forms of popular music is a fundamental tension between the essential creativity of the act of "making music" and the commercial nature of the bulk of its production and dissemination (see Frith 1983:chap. 1). » (SHUKER Roy, *Understanding Popular Music* [1994], Second Edition, London, Routledge, 2001, p. 7.)

partition<sup>1</sup>, ainsi que l’anonymat relatif de ses compositeurs<sup>2</sup>. Ces deux éléments sont cruciaux pour notre problématique. Nous reviendrons sur cette dernière caractéristique – la plus polémique. Concentrons-nous d’abord sur l’enregistrement sonore, son ontologie et sa circulation.

Historiquement, les musiques populaires ont essentiellement circulé via le format de l’album, réunissant une série d’environ huit à quinze chansons traditionnellement réunies sur un vinyle puis à partir de la fin des années 1980 sur CD. Jusque dans les années 1970, les albums de rock, de soul ou de jazz étaient pressés sur des vinyles en LP (*long play*) de 12 pouces et en 33 tours par minute, tandis que les singles étaient pressés sur des 7 pouces en 45 tours (*EP – extended play*). Cette dimension matérielle a souvent été jugée importante pour comprendre le rock, dont Roger Pouivet définit les œuvres comme des « enregistrements-artefacts<sup>3</sup> ». En particulier, l’album occuperait une place centrale dans la diffusion, la réception et donc la critique des musiques populaires. Les musiciens pop mettent en scène une narration autour de leurs albums, qui va servir la promotion commerciale du support via la presse, puis celle du groupe sur le marché des performances, des concerts.

Dans la culture techno, l’album est longtemps resté absent des habitudes de création. Le maxi 45 tours, qui serait né presque par accident<sup>4</sup>, était vite devenu le support privilégié de diffusion. Un ou deux morceaux étaient alors pressés sur la face d’un vinyle, ce qui permettait davantage de précision technique pour le mix et une qualité augmentée du son diffusé sur le

---

<sup>1</sup> « The argument is that popular music cannot be analysed using only the traditional tools of musicology because popular music, unlike conservative notions of euroclassical music, is (1) conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners, (2) stored and distributed in non-written form, (3) only possible in an industrial monetary economy where it becomes a commodity and (4) in capitalist society, subject to the laws of “free” enterprise, according to which it should ideally sell as much as possible of as little as possible to as many as possible. » (TAGG Philip, « Analysing popular music: theory, method and practice », *Theory and Method*, vol. 2, 1982, p. 37-67. <https://www.jstor.org/stable/852975>, dernière consultation le 29 octobre 2022.)

<sup>2</sup> « Tagg (1982), in an influential and much cited discussion, characterises popular music according to the nature of its distribution (usually mass); how it is stored and distributed (primarily recorded sound rather than oral transmission or musical notation); the existence of its own musical theory and aesthetics; and the relative anonymity of its composers. The last of these is debatable, and I would want to extend the notion of composers and its associated view of the nature of musical creativity (...). However, musicologists have usefully extended the third aspect of this definition, while sociologists have concentrated on the first two dimensions. » (SHUKER Roy, *Understanding Popular Music, op. cit.*, p. 7.)

<sup>3</sup> « Les œuvres rock ne sont pas d’abord interprétées puis enregistrées ; l’enregistrement est leur manière de venir à l’existence et leur manière d’être. » (POUIVET Roget, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 24.)

<sup>4</sup> D’après la légende, l’arrangeur et producteur Tom Moulton aurait fait graver un morceau sur la face d’un 12 pouces, un jour où son studio était en rupture de stock de 7 pouces vierges. Moulton et son ingénieur réalisèrent alors qu’en élargissant les sillons pour couvrir la face du vinyle, le niveau sonore de la production était considérablement augmenté. La reproduction du morceau est alors plus détaillée et permet une lecture plus riche et puissante.

*sound system*. Jusque dans les années 1990, le vinyle en 12 pouces est donc demeuré le support privilégié des DJs de la culture techno<sup>1</sup>. Dans son ouvrage de 1996, *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*, Sarah Thornton écrit :

La logique de l'*underground* est parfaitement symbolisée par son attitude envers deux types de produits. Son format distinctif est le "white label" – un single douze pouces produit en édition limitée sans les visuels colorés qui accompagnent la majorité de la musique vendue au détail, distribué aux disc-jockeys pour être joué dans le club et à des magasins de disques spécialisés en dance pour la vente (commerciale). La rareté des *white labels* garantit leur statut underground, tandis que les collectionner peut contribuer à la distinction de leur propriétaire (la taille de la collection de disques que possède un *homme* constitue depuis longtemps une mesure de son capital *subculturel* !). À l'autre extrémité de ce spectre, le format avec le moins crédible est l'album promu à la télé et compilant des hits de dance ayant déjà trônés dans les charts. Un écrivain de fanzine s'est déchaîné contre les ravers amateur·rice·s qui achètent de tels albums : « Réveillez-vous, bande de nazes, branchez-vous à la liberté musicale, arrêtez d'investir dans des compilations avec des titres du type "Nonstop Mental Mega Chart Busting Ravey Rip Off Hits Vol 234516" (*Herb Garden*, December 1991). » Bien que ces compilations à succès puissent contenir de la musique qui figurait sur un *white label* il y a six mois, les sons sont corrompus en étant accumulés et emballés<sup>2</sup>.

La désirabilité du maxi se mesure à l'aune de sa rareté, plaçant la critique dans une position ambiguë. Les amateur·rice·s de techno semblent rejeter une certaine forme de mise en récit – l'album et son concept, son histoire – typique d'autres musiques populaires. Ces tensions mettent en lumière un paradoxe plus large traversant la techno, et à plus forte raison, sa critique. D'une part, elle est une musique populaire mais, de l'autre, elle rejette certains aspects de cet ensemble. Or, la critique des musiques électroniques dansantes s'est souvent établie dans et à travers des institutions façonnées sur le modèle des musiques populaires.

---

<sup>1</sup> Il est peut-être utile de distinguer ici le *white label*, maxi limité et exclusif, essentiellement destiné aux DJs et les maxis manufacturés par milliers et largement commercialisés. Vers la fin de notre corpus, donc vers la fin des années 1990, l'expansion des supports digitaux déplacent les enjeux liés à la médialité, mais les tensions entre diffusion et exclusivité demeurent.

<sup>2</sup> « The logic of the underground is aptly symbolized by its attitude to two product types. Its distinctive format is the "white label"—a twelve-inch single produced in a limited edition without the colourful graphics that accompany most retailed music, distributed to leading disc-jockeys for club play and to specialist dance record shops for commercial sale. The rarity of white labels guarantees their underground status, while accumulating them can contribute to their owner's distinction. (The size of a *man's* record collection has long been a measure of his subcultural capital!) At the other end of the spectrum, the format with the least credibility is the television-advertised compilation album of already charted dance hits. One fanzine writer ranted against amateur ravers who buy such albums: "wise up sucker, get hip to musical freedom, stop investing in K-Tel compilations with titles like Nonstop Mental Mega Chart Busting Ravey Rip Off Hits Vol 234516" (*Herb Garden*, December 1991). While these hit compilations may contain music that was on a white label only six months earlier, the sounds are corrupted by being accumulated and packaged. » (THORNTON Sarah, *Club cultures, op. cit.*, p. 117-118.)

(b) *Tracks : des morceaux ouverts*

Le maxi est aussi porteur d'évolutions conceptuelles, la musique enregistrée sur un 12 pouces techno étant construite et produite d'une manière bien particulière. Là où l'album rock se présentait comme une œuvre relativement close, le maxi techno est, quant à lui, conçu comme un outil permettant l'élaboration d'un mix. Il est d'ailleurs significatif que l'on ne parle pas de « morceaux » ou de « chansons », c'est-à-dire d'œuvres, mais de « *tracks*<sup>1</sup> » ou « pistes », renvoyant au séquençage du support. Ces *tracks* sont composés pour être superposés avec d'autres, les mesures d'introduction et de conclusion étant généralement minimalistes. Cette absence d'unités « organiques » autonomes est un nouveau défi pour la critique : comment décrire, interpréter et évaluer une production incomplète, une musique qui ne fait sens que dans l'assemblage ?

Peut-être cette interrogation recoupe-t-elle une tension qui traverse plus largement l'art musical et a trait au statut privilégié de l'interprétation. Ne peut-on comparer l'enregistrement brut figurant sur un maxi à une partition ? Après tout, le ou la DJ est en mesure de faire varier le tempo d'un morceau, de l'exécuter en fonction d'un contexte : ce faisant, l'interprétation réalise son unité organique. Il y aurait dès lors une autonomie du langage musical qui rendrait impossible la traduction dans le langage courant. En s'appuyant sur le travail de Boris de Schloezer, Timothée Picard écrit :

S'il est impossible de « traduire » la musique, ce n'est pas à cause de sa prétendue généralité vague. En effet, s'il en allait effectivement ainsi, alors celle-ci entrerait en conformité avec le langage et le raisonnement, qui procèdent précisément par généralité : la musique pourrait donc être traduite. Ce sont au contraire sa singularité et son unicité absolues qui engendrent une résistance au langage. Le seul moyen de la « traduire », en effet, est de la jouer. Si elle est « indicible », ce n'est donc pas parce qu'elle aurait quelque chose de mystérieux : c'est simplement que ce que dit cette présence que nous semblons déceler en elle (son « sens spirituel ») ne peut être dit autrement qu'elle ne le dit : ainsi, l'œuvre n'est pas « multivoque » ou « insondable » en soi : elle ne le devient qu'à partir du moment où nous essayons d'interpréter et de formuler ce que nous avons entendu<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Durant les premières années de la house, un « track » faisait référence à une production essentiellement constituée de percussions.

<sup>2</sup> PICARD Timothée, « Contre les travers d'une approche "littéraire", pour une conception "esthétique" du phénomène musical : les positions théoriques de Boris de Schloezer », Éric LECLERC et Sandra RAGUENET (dir.), *Littérature comparée et Esthétique(s)*, vol. 3, 2012.

<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/contre-travers-dune-proche-litteraire-conception-esthetique-phenomene-musical>, dernière consultation le 29 octobre 2022.

On retrouve ici l'intuition d'un « sens spirituel » vers lequel pointait l'axe de la danse, mais l'indicibilité de ce « quelque chose de mystérieux » est repoussée au profit d'une immanence propre au langage musical.

Schloezer résume cette idée en ces termes : « Dans le langage courant, le sens est transcendant à la forme, en musique, il est immanent. » Dans le cas du langage courant, le sens (le signifié) peut être isolé des moyens qui servent à le formuler (le signifiant) : d'autres moyens (d'autres signifiants) peuvent également y parvenir ; tandis que dans celui de la musique, il est impossible de séparer l'un de l'autre<sup>1</sup>.

Bernard Sève qualifie la thèse de Boris de Schloezer de « position extrémiste<sup>2</sup> », soutenant au contraire que « les musiques sur texte, disons au moins l'immense majorité d'entre elles, arrivent à opérer des compromis efficaces et des transactions satisfaisantes entre la logique du texte et la logique de la musique<sup>3</sup> ». Oui, mais voilà qui pose à nouveau problème pour la techno : le maxi, s'il est une sorte de partition, n'est en aucun cas une forme de texte ou de notation. Il est à mi-chemin entre « l'écriture musicale (celle du compositeur) » et « l'enregistrement d'une performance<sup>4</sup> », il est un intermédiaire déjà réalisé mais encore ouvert.

Il n'est peut-être pas surprenant, alors, que l'imaginaire littéraire de la techno et plus largement des musiques électroniques se soit emparé du concept d'œuvre ouverte d'Umberto Eco. Un extrait de *La Poétique de l'œuvre ouverte*<sup>5</sup> figure par exemple dans le recueil d'essais *Audio Culture*<sup>6</sup>. Ailleurs, on retrouve le parallèle chez Michel Gaillot puis chez Hillegonda Rietveld :

Le ou la DJ, ou disc-jockey, est littéralement un·e cavalier·ère de la musique enregistrée sur disques, un·e surfeur·se de vagues apparemment infinies, d'une musique destinée à mouvoir et émouvoir. Parce qu'il ou elle dépend des enregistrements pour sa pratique, le ou la DJ est le produit personnifié du studio d'enregistrement, une incarnation prolongée par les danseur·euse·s. Le studio de musique est le lieu où les compositions contemporaines sont créées et assemblées à partir de vagues sonores qui sont enregistrées et produites, manipulées et éditées, afin d'être transformées en une expérience musicale reproductible, pressée sur un vinyle ou convertie en enregistrement audio, qui est ensuite reproduite mécaniquement ou clonée numériquement. À son tour, le ou la DJ utilise la platine comme un instrument de musique recombinant des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> SÈVE Bernard, « Parler philosophiquement de la musique », *art. cit.*, p. 30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> « L'écriture musicale (celle du compositeur) est tout autre chose que l'enregistrement d'une performance : elle s'adresse à des interprètes virtuels et futurs, elle fait œuvre. Elle n'enregistre pas, elle prescrit. Elle prescrit mais elle appelle aussi ; elle ne trouve sa vérité que dans le jeu qui la fait oublier comme notation. » (*Ibid.*, p. 33.)

<sup>5</sup> ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

<sup>6</sup> ECO Umberto, « The Poetics of the Open Work », in COX Christoph et WARNER Daniel (dir.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004, p. 167-175.

enregistrements de musique comme les blocs de construction de la bande son d'un événement dansant. En tant que musique par des DJs pour des DJs, chaque enregistrement de musique dansante peut être compris comme, ce qu'Umberto Eco a appelé une « œuvre ouverte » dont la signification est ancrée dans le mix<sup>1</sup>.

La définition qu'Umberto Eco a proposée de l'œuvre ouverte semble convenir aux morceaux techno qui peuvent être agencés et donc en quelque sorte interprétés de manières différentes. Dans son ouvrage, *L'Œuvre ouverte*<sup>2</sup>, Eco admet que toute œuvre d'art est ouverte dans la mesure où elle peut susciter une multitude d'interprétations de la part de récepteurs ayant une culture ou des expériences personnelles différentes. Néanmoins, il soutient aussi qu'il existe un autre type d'œuvres ouvertes et que cette ouverture peut advenir à différents degrés<sup>3</sup>. L'œuvre devient un outil ontologique à partir du moment où l'indétermination permet un espace de recherche et de vérification. Ainsi, Eco aborde les œuvres comme des systèmes, s'appuyant sur le principe de la complémentarité en physique : « Il est impossible de prévoir les différents comportements des particules élémentaires "simultanément". Ces schémas/modèles se contredisent, par conséquent ils sont complémentaires. »

Les conséquences entraînées par une telle perspective varient.

... à partir de la répétition originale d'une cellule rythmique qu'il a pour charge de faire vivre tout au long de la performance, il s'oriente par métonymie dans un univers musical constitué d'innombrables titres gravés dans les micro-sillons de sa mémoire. L'œuvre est donc bien plutôt contournée ou court-circuitée qu'abolie ou déconstruite, et, avec elle, tout un pan du discours critique<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « The DJ, or disc jockey, is literally a rider of the recorded music on discs, a surfer of seemingly endless sounds waves, music to move to and music to be moved by. Being dependent on music recordings for their practice, the DJ personifies the product of the music studio, which is further actively embodied by the dancers (Ferreira, 2008). The music studio is the place where contemporary compositions are created and assembled from sound waves that are recorded and produced, manipulated and edited, to be polished into a repeatable musical experience, cut on analogue record or converted to a digital audio file, which is then mechanically reproduced or digitally cloned. In turn, the DJ uses the turntable as a musical instrument (Shapiro, 2002), recombining music recordings as the building blocks of the sound track of the dance event. As music for DJs by DJs, each dance recording can be understood as, what Umberto Eco has called an « open work » (Gaillot, 1998, p. 49) the meaning of which is anchored in the mix. » RIETVELD Hillegonda, « Introduction » in Bernardo ATTIAS Bernardo Alexander GAVANAS, Anna et RIETVELD Hillegonda (dir.), *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, op. cit., p. 6.)

<sup>2</sup> ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

<sup>3</sup> Eco s'appuie en partie sur des œuvres musicales du XX<sup>e</sup> siècle qui offriraient une grande liberté à l'interprète : le Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen, le Sequenza pour flûte seule de Luciano Berio, le Scambi d'Henri Pousseur, la troisième sonate pour piano de Pierre Boulez.

<sup>4</sup> DURING Elie, « Appropriations : morts de l'auteur dans les musiques électroniques » in VAN ASSCHE C. van et CENTRE GEORGES POMPIDOU (dir.), *Sonic process: une nouvelle géographie des sons*, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 101.

Dans son ouvrage *Le Boucher du prince Wen-houei*, Bastien Gallet affirme de son côté que : « Les musiques électroniques ne qualifient pas un répertoire d'œuvres, ni même de disques, mais un ensemble de modes opératoires et de dispositifs instrumentaux<sup>1</sup>. » Ces modes et dispositifs ne sont pas sans rappeler les concepts de « processus artistiques » et de « qualités d'expérience » que Shusterman emprunte à Dewey<sup>2</sup>. Pourtant, ce qu'on entend par ces catégories et la manière dont elles devraient fonctionner varie. Dans *Audimat*, Étienne Menu affirme quant à lui que « tout un monde d'ambiguïtés<sup>3</sup> » persiste et que l'apparent inaccomplissement d'une production peut constituer son propre charme. Rien n'empêche une piste, un *track*, un *tool*, d'acquérir son indépendance esthétique, d'entrer dans un répertoire science-fictionnel, d'être ici d'abord ouvert puis fermé ailleurs.

La remise en cause, par la techno, des artefacts et entités organiques de la musique se situe au croisement d'une série de basculements<sup>4</sup> : la place de l'enregistrement dans les musiques en général et les musiques populaires en particulier a évolué ; la culture se définit toujours plus selon l'axe de la curation<sup>5</sup> ; enfin, les notions d'unité de genre, d'œuvre et d'auteur

---

<sup>1</sup> GALLET Bastien, *Le boucher du Prince Wen-Houei : Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002, p. 25.

<sup>2</sup> « Dewey privilégie toujours l'expérience esthétique dynamique sur l'objet matériel fixe que notre pensée conventionnelle réifiée identifie avec l'œuvre d'art – pour ensuite le négocier et le fétichiser. Pour Dewey, l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art qui, pour nous, constituent l'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus. Il distingue donc dès le début les « produits artistiques » – des objets, tels qu'une toile, une sculpture, un texte imprimé qui, une fois créés, peuvent exister « physiquement et extérieurement », « en dehors de l'expérience humaine » – et la véritable œuvre d'art, ce que le produit fait de et dans l'expérience esthétique » (AE, 9, 167) ; grâce au privilège ainsi accordé au processus artistique sur le produit, l'art est alors défini comme « une qualité d'expérience », et non comme une collection d'objets ou une essence spécifique appartenant à ces objets ; l'expérience esthétique devient ainsi la pierre de touche de la philosophie de l'art. » (SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif*, op. cit., p. 47-48.)

<sup>3</sup> MENU Étienne, « For the Crazy : les îlots sacrés de la techno », *Audimat*, vol. 3, 2015, p. 29-43.

<sup>4</sup> « EDM also dissolves the boundaries between artist, artwork, equipment, and listener. Thus the identities of a track and its creator relentlessly vary. Collaboratively, democratically generated, EDM encourages dialogue rather than definition or “solution”. » (WONG Mandy-Suzanne, « Listening to EDM: Sound Object Analysis and Vital Materialism », *Volume !*, vol. 10, n°1, 2013. <https://journals.openedition.org/volume/3647>, dernière consultation le 4 décembre 2022.)

<sup>5</sup> La techno devient alors le terrain d'expérimentation intellectuelle autour de questions en vogue. Voir notamment :

GALLET Bastien, « Un art sans œuvres : interprètes, fétiches et marijuana », *La voix du regard. De l'économie à l'oeuvre*, n° 14, automne 2001.

GALLET Bastien, « Us et coutumes de l'échantillonnage. Mémoire, exotisme et chirurgie plastique », *Critique. Copier, voler : les plagiaires*, n° 663-664, août-septembre 2002, p. 51-61. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-2-page-51.htm>, dernière consultation le 6 décembre 2022.

sont profondément interrogées<sup>1</sup>. C'est toute la critique de cette fin de vingtième siècle qui serait ainsi trouvée face à un grand défi<sup>2</sup>. Car si l'œuvre n'est plus, qu'en est-il de ceux qui la font ?

(c) DJ : rivalité et fluidité<sup>3</sup> des figures

Peut-être que les distinctions entre les différent-e-s protagonistes du mouvement s'effacent. Le journaliste Jean-Yves Leloup trouvait une sorte de complémentarité entre les activités critiques et musicales : « être DJ était une manière d'une sorte de passeur<sup>4</sup> ». En réponse au questionnaire de Scott Woods, Simon Reynolds suggérait quant à lui un glissement entre les motivations de la critique et les missions du ou de la DJ :

---

<sup>1</sup> « Since mimetic theories of art have long been discredited by twentieth century art and criticism, it would be nice to find reassurance in organic unity. Certainly, most contemporary Anglo-American aesthetics has sought its ultimate principles in such a notion, whether it located that unity in the external art object or its aesthetic experience. But organic unity has itself been radically challenged by the recent developments in postmodern art and aesthetics, and not without reason. [...] Coupled with postmodern art's emphasis on fragmentation and decentering, there has been an intense theoretical attack on the whole idea of unity, where not merely its value but its grounding and even its coherence are questioned. Foucault, of course, provides a wide-ranging challenge to presumed structures of unity and continuity in our thinking, including the unities of the genre, the book, and the author's oeuvre. » (SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 63.)

<sup>2</sup> En ce qui concerne le morcellement de l'œuvre et du format album et les enjeux qu'il suscite pour la critique, Diedrich Diederichsen remarque qu'il s'agit d'un défi plus général en cette fin de vingtième siècle. « La rédaction estime qu'une mutation historique majeure l'oblige à franchir ce pas. Si elle entendait par là le lent émiettement de l'entité « album », on pourrait probablement acquiescer. De fait, les gens, encouragés par les nouvelles possibilités de téléchargement, légal comme illégal, se procurent de plus en plus des morceaux, chansons et autres entités inférieures à l'album ; ils ne s'en tiennent pas aux dates officielles de sortie qui donnent l'occasion d'un article aux journalistes ; ils ont déjà écrit des articles sur leurs blogs, réalisé des remixes ou publié des vidéos parodiques sur YouTube avant même que les maquettes des magazines musicaux n'aient pris le chemin de l'imprimerie. [...] Dans un édito intitulé "La fin de la critique musicale", la rédaction déclare vouloir rendre compte des nouveaux albums sous une forme dialoguée. » (DIEDERICHSEN Diedrich, « Va crever, critique de disque (mais prends ton temps) », *Audimat* n°0, 2012. <https://audimat-editions.fr/editions-web/va-crever-critique-de-disques-mais-prends-ton-temps>)

<sup>3</sup> L'idée de fluidité est très forte dans *Ocean of Sound* de David Toop qui développe notamment le concept de l'aether. « This past hundred years of expansiveness in music, a predominantly fluid, non-verbal, non-linear medium, has been preparing us for the electronic ocean of the next century. As the world has moved towards becoming a transformation ocean, so music has become immersive. Listeners float in that ocean; musicians have become virtual travelers, creators of sonic theatre, transmitters of all the signals received across the aether. » (TOOP David, *Ocean of Sound*, op. cit., p. 2-3.)

<sup>4</sup> « Disons que pour moi, être DJ était une manière d'être une sorte de passeur, comme pouvait l'être le journalisme. Les deux activités se complétaient assez bien. Le DJing a aussi représenté une forme de revenus parallèle à des journalistes en situation précaire, comme moi ou beaucoup d'autres de mes collègues. Il s'agissait plutôt d'une forme de journalisme militant, ainsi que d'une forme de pratique du récit journalistique, et de journalisme en forme d'analyse esthétique, plutôt qu'une approche critique comme le voulait la tradition de la critique littéraire et cinématographique. » (LELOUP Jean-Yves, « Entretien en annexe », décembre 2022.)

Il me semble que de nombreuses personnes qui auraient fait de bons critiques de dance music, qui ont un véritable goût et une vraie connaissance de son histoire, deviennent plutôt des DJs – car tu peux vraiment soutenir la musique et l'évangéliser de manière très directe : en la jouant à des gens<sup>1</sup>.

En sélectionnant des morceaux à jouer, le ou la DJ hiérarchise des productions, émet un jugement de qualité. Le mix exprime le morceau et en le jouant aux côtés d'autres morceaux particuliers pour une audience spécifique à un moment donné, le ou la DJ va jusqu'à en orchestrer une interprétation. Faut-il y voir, là encore, l'obsolescence d'une critique restreinte au papier ou au langage courant ?

Le partage via le mix est plus ambigu qu'il n'y paraît. Là où la critique valorise la description et la diffusion de son objet, certaines communautés de DJs valorisent l'exclusivité et auraient tendance à cacher les références de leurs sélections. C'est, comme nous l'avons vu, la logique sous-jacente aux *white labels*. Cet esprit de compétition traversait par exemple le mouvement britannique Northern Soul, vu par de nombreux journalistes comme un précurseur du mouvement acid house<sup>2</sup>. Mais on le retrouve aussi dans des scènes isolées comme Berlin-Ouest juste avant la chute du mur. Le narrateur du roman *Slumberland*, un DJ Noir en possession d'un morceau mystérieux dont il refuse de dévoiler l'origine, suscite de l'amertume chez un journaliste blanc :

« Comment pouvez-vous vivre avec vous-même ? » cria-t-il. « Vous, les *verdammt* DJs avec votre confidentialité, vos *white labels* et votre attitude à la chut-chut-ferme-la-porte-nous-sommes-les-seuls-à-avoir-la-coke-et-un-import-japonais-plus-cool-que-toi. Tu sais, j'admire ce type. Comment peux-tu t'asseoir sur le plus incroyable morceau de jazz enregistré depuis 1969, le révélant seulement à des invités comme si c'était un putain de Picasso volé. Les gens comme vous, vous pensez que parce que vous possédez l'enregistrement, vous possédez la musique.

« Les gens comme vous ? » demandai-je, en me glissant derrière les platines.

« *Entschuldigen Sie*. Les DJs ne sont pas de vrais gens, ce sont des parasites<sup>3</sup>. »

---

<sup>1</sup> « I suspect a lot of the people who might have made good dance critics, who have real taste and knowledge of its history, become DJs instead—because you can actually support the music and evangelize in a very direct way: playing it to people. » (REYNOLDS Simon in Scott WOODS, « From the Archives: Writing About Dancing (2001) », *art. cit.*)

<sup>2</sup> C'est notamment le cas de Stuart Cosgrove.

<sup>3</sup> « “How can you live with yourself?” he yelled. “You *verdammt* DJs with your secrecy, your *white labels* and hush-hush-close-the-door-we're-the-only-ones-with-cocaine-and-a-Japanese-import-on-vinyl-cooler-than-thou attitude. You know I worship this guy. How dare you sit on the greatest jazz piece recorded since 1969, unveiling

L'agressivité de l'interaction éclaire la rivalité entre le DJ et le journaliste<sup>1</sup> ; leurs activités se recoupant, elles semblent néanmoins se distinguer dans leur éthique.

Dans le fanzine *eDEN*, le journaliste et critique français Didier Lestrade défendra la légitimité du journaliste :

Humblement, je crois avoir assez écrit sur la dance music et sur la house en particulier pour être convaincu que nous possédons un joyau qui ne demande qu'à être protégé et partagé à la fois. [...] La house est comme tous les autres genres musicaux : c'est aujourd'hui un domaine si vaste, si profond que personne ne devrait avoir la présomption de croire qu'on peut tout savoir, tout comprendre, tout avoir. Il faut admettre que nous ne sommes que des maillons d'une chaîne beaucoup plus importante, qui nous dépasse complètement. La house est désormais une musique insondable qui se dirige vers des domaines que nous ne connaissons même pas. Quelle importance si nous ne sommes pas DJs ou remixeurs. : notre capacité à apprécier nous met au même niveau qu'eux<sup>2</sup>.

Et si le mix ne se situait pas entre partage et protection, mais constituait tout simplement une forme d'art à part entière ? C'est ce que défend François Ribac :

Si vous jouez et mixez des musiques dans un club, vous ne les jouerez jamais exactement de la même façon ailleurs. Ne serait-ce que parce que la longueur des séquences ne sera jamais la même... La particularité de l'expérience d'un danseur c'est aussi que l'expérience ne sera plus jamais la même. C'est de cette façon, à mon avis, que le DJ est devenu un artiste, par sa capacité à créer une expérience qui ne sera jamais reproductible par qui que ce soit, nulle part<sup>3</sup>.

Faut-il y voir là une autre forme de rivalité, opposant cette fois, les DJs aux producteurs·rice·s ? Dès 1986, le journaliste Frank Owen écrit dans un article consacré à la house : « L'élément central de la house est le DJ. Ce n'est pas celui qui produit le disque qui compte, mais c'est la manière dont il est utilisé qui est importante<sup>4</sup>. » Une critique du disque, dont les limites ont été rappelées en ceci que le maxi est minimaliste et les morceaux sont ouverts, devrait alors céder la place à une critique de la performance ? Remarquons rapidement ici que, dans certains mouvements techno, les DJs distribuaient des cassettes, appelées

---

it only to select guests like it's a stolen fucking Picasso. You people think that because you own the recording you own the music."

"You people?" I asked, slipping behind my turntables.

"Entschuldigen Sie. DJs aren't real people, they're parasites." » (BEATTY Paul, *Slumberland*, London, Oneworld, 2017, p. 99.)

<sup>1</sup> Dans le roman, le narrateur fait également l'expérience de préjugés raciaux, que l'on pourrait mettre en lien avec les tensions dans cet échange.

<sup>2</sup> LESTRADE Didier, « Tribunes 2: House of Class '92 », *eDEN* n°2, août/septembre 1992, p. 22-23.

<sup>3</sup> RIBAC François, RIBAC François, « Du rock à la techno. Un entretien avec Simon Frith », *art. cit.*

<sup>4</sup> OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*

« mixtapes », sur lesquelles figurait l'enregistrement d'un mix. À la fois outil de promotion et proposition esthétique hybride, ces cassettes pourraient être perçues comme les documents de l'œuvre d'art réalisée en club. Est-ce vers ce format que la critique doit alors s'orienter ?

Pas si simple : les distinctions et rivalités entre compositeur·rice, producteur·rice, interprète, journaliste et critique se complexifient encore quand l'auditeur·rice, ou plutôt l'audience, vient s'y fondre et s'y confondre. Ben Neill avance par exemple que l'audience serait la véritable autrice de la performance :

L'une des idées clés issues de la culture électronique pop récente est celle d'une sensibilité « rave » au sein de laquelle les notions traditionnelles d'interprète et d'audience sont complètement effacées et redéfinies. Dans ce type d'évènements, l'artiste n'est pas le centre de l'attention ; le rôle de l'artiste est plutôt de canaliser l'énergie de la foule et de créer la toile de fond appropriée à leur interaction sociale. C'est véritablement le public qui fait la performance, une idée explorée par l'avant-garde pendant des années, sans atteindre le même impact que dans la musique électronique pop actuelle, du fait du petit nombre d'auditeurs attirés par les évènements d'avant-garde classiques actuels<sup>1</sup>.

La figure du DJ, présentée plus haut comme centrale, se voit ici mise en retrait, tandis que le critique regagne en capacité de participation. En assistant à un évènement, le critique intègre l'audience, participe au grand œuvre qu'est la fête et, à son échelle, influence la musique qui est jouée, la manière dont celle-ci est reçue. Mais jusqu'à quel point cette organisation participative au profit de l'expérience et de l'éphémère fonctionne-t-elle véritablement ? Doit-on voir dans le dispositif techno une plaisante hypothèse intellectuelle, un mythe renforcé par les écrits ou la réalisation d'un autre concept esthétique clé du XX<sup>e</sup> siècle : la mort de l'auteur ?

#### (d) Vers la mort de l'auteur·rice ?

L'expression est un *topos* dans les textes qui entourent notre corpus. Dans son ouvrage *Dancefloor-Driven Literature*, Simon A. Morrison relie la mort de l'auteur à l'expansion du

---

<sup>1</sup> « One of the key ideas to come out of recent electronic pop culture is the “rave” sensibility in which the traditional notions of performer and audience are completely erased and redefined. In this type of event, the artists are not the center of attention; instead, it is the role of the artist to channel the energy of the crowd and create the proper backdrop to their social interaction. The audience truly becomes the performance, an idea that was explored by the avant-garde for years but did not have the same impact as the current electronic pop music because of the limited audience for classical avant-garde events. » (NEILL Ben, « Breakthrough Beats: Rhythm and the Aesthetics of Contemporary Electronic Music », in Christoph COX et Daniel WARNER, *Audio culture: readings in modern music*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc, 2008, p. 386.)

disque en s'appuyant sur des références qui dépassent la culture techno<sup>1</sup>. Dans *DJ Culture*, la profondeur de l'expression « mort de l'auteur » est nuancée, même si l'auteur admet des implications<sup>2</sup>. Ailleurs, la notion est plus précisément associée à la techno et en particulier à l'indicible :

La techno n'aime pas raconter. Que la scène n'ait rien eu à dire ou qu'il y ait eu ici une stratégie délibérée de simplement se taire et de danser après la mort si souvent annoncée de l'auteur – les tentatives de verbalisation se limitent aux comptes rendus de soirée dans des magazines auto-produits ou aux ouvrages historiques prisés des étudiants, où de nouvelles connexions de traditions musicales sont inventées<sup>3</sup>.

Faut-il donc véritablement comprendre que la disparition, par morcellement, de l'œuvre en tant qu'unité organique entraîne l'annulation de la figure de l'auteur ? Cette hypothèse aurait des conséquences esthétiques – sans auteur·rice, quelle place pour une expression originale ? –, sociales – sans expression originale, observe-t-on un aplanissement des individualités ? –, éthiques et économiques – sans individualité, comment revendiquer une reconnaissance et une rémunération<sup>4</sup> ?

Cette question est également au centre de la réflexion d'Umberto Eco : à qui l'œuvre appartient-elle ? Paradoxalement peut-être, Eco refuse l'idée selon laquelle l'œuvre ouverte entraîne la perte de l'auteur·rice. D'après lui, même si la perception de l'auditeur peut être influencée, cela advient dans un « champ de relations » dicté par l'auteur·rice. Dans le dispositif

---

<sup>1</sup> « Etymologically, Middleton notes how closely “groove” and “grave” are linked, and he cites Friedrich Kittler's notion that “record grooves dig the grave of the author”, in itself echoing Barthes's own “Death of the Author”. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature: the rave scene in fiction*, New York, Bloomsbury Academic, 2020, p. 164.)

<sup>2</sup> « Der Tod des Autors/ Künstlers ist in die theoretische Abkehr von der klassischen Idee des Subjektes eingebettet. Die Entlarvung des Subjekts als einer “jungen” Konstruktion der Geisteswissenschaften, wie sie Foucault vorgenommen hat, leistet einem Dekonstruktivismus Vorschub, der Begriffe wie “subjekt” und “Ich” als Ausdruck von Ideologien dekodierte. [...] Für die künstlerische Produktion haben diese Dezentralisierung und Enthierarchisierung des Subjekts eine Vielheit von “Strömen” in den Kunstwerken zur Folge. Auch hier rückt das Zitat an die zentrale Position. [...] Das subjekt ist nicht tot, sondern einfach deutlich relativiert und von der Schwere der Einzigartigkeit befreit. Das Subjekt ist freies Forum von Einflüssen jeder Art, deren Mischung und Konsistenz so etwas wie einen Augenblicklichen Zustand des Subjektes bestimmen. Das Subjekt ist keine starre Charakterpuppe, sondern ein frei definiertes, fragiles, heterogenes Projekt im ständigen Wandel. Das Individuum ist viele und vieles – und so auch der Künstler. » (POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture, op. cit.*, p. 462-464.)

<sup>3</sup> « Techno erzählt nicht gern. Ob die Szene einfach nichts zu sagen hatte oder ob hier einer Strategie gefolgt wurde, nach dem oft verkündeten Tod des Autors einfach zu schweigen und zu tanzen — wenn sich zu Wort gemeldet wurde, dann mit Party-Nachbesprechungen in selbstgemachten Magazinen oder in studentisch geprägten Geschichtsbüchern, wo neue musikalische Traditionslinien erfunden wurden. » (RAPP Tobias, « Schweigen und Tanzen », *taz (Die Tageszeitung)*, 20 mars 1998. <https://taz.de/!1353249/>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

<sup>4</sup> KOSMICKI Guillaume, « Musique techno, mix, sample : un défi à la notion de propriété », *La musique n'a pas d'auteur, Ethnographies du copyright*, Paris, Musée du Quai Branly, coll. « Gradhiva », 2010, p. 98-115.

du mix, le repère auctorial est peut-être à envisager sous l'angle de la pluralité, mais sans disparaître définitivement. À moins que ce ne soit la terminologie auctoriale qui soit à nuancer, au profit d'une responsabilité partagée par plusieurs identités, à des stades différents du processus de production.

Elie During propose de remplacer le concept d'auteur par celui d'« artisan<sup>1</sup>. » Dans son article justement intitulé « Mort de l'auteur dans les musiques électroniques », During s'est appuyé sur la pensée foucauldienne et les textes de Barthes, tout en examinant les enjeux d'une telle réalisation et ses conséquences esthétiques :

Si l'auteur disparaît, c'est en se faisant reconnaître comme une pièce dans un dispositif plus large. Cette idée recoupe deux phénomènes. Premièrement, l'idée d'un rapport participatif à la musique. [...] On pourrait parler d'une abolition performative de l'auteur, lorsque le créateur règle sa performance, non sur les exigences d'une œuvre à exécuter, ni sur la demande ou les caprices d'un auditeur-consommateur, mais sur les qualités du moment (l'ambiance, l'atmosphère) et les effets anticipés de la musique sur une foule dansante. [...] Seconde abolition de l'auteur : l'avènement de l'écoute distraite, inattentive, l'idée de l'exécution musicale comme coloration atmosphérique. [...] Peindre l'écoute, non par le jeu réflexif auquel nous a habitués l'art du XXe siècle, ni en sollicitant l'écoute analytique et performative de l'auditeur-lecteur, mais en créant un « environnement figuratif<sup>2</sup> ».

Il est intéressant de remarquer que During n'envisage pas le DJ comme un interprète moderne, mais véritablement comme une figure transcendant les typologies musicales traditionnelles. Or peut-on parler d'un art confectionné par un artisan, d'un art sans artiste ?

Là encore, le dispositif techno semble, dans une certaine mesure, mettre à mal une conception romantique de l'art axée autour du mythe du génie ou la notion de virtuosité<sup>3</sup>. Or, si l'on en croit les propos de Shusterman, ce ne sont ni les avant-gardes, ni les évolutions

---

<sup>1</sup> « On y retrouve certes les effets généraux de l'autorité : il crée et redistribue de la valeur. Mais, contrairement à l'autorité de l'auteur (compositeur ou interprète), l'autorité de l'artisan ne fonctionne pas comme un principe de raréfaction (limitation des biens culturels, de la prolifération du sens) ; au contraire, elle semble légitimer et appeler une reproduction et une transformation illimitées. » (DURING Elie, « Appropriations: morts de l'auteur dans les musiques électroniques », *art. cit.*, p. 97.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>3</sup> Dans un article qui questionne la possibilité d'écrire au sujet de la rave, Hari Kunzru remarque: « House music (the term has come to stand for only one genre, but is a plausible generic label) has no regard for the ideal of virtuosity which governs not only “classical” music, but rock and jazz. In place of the guitar hero, and the quasi-religious cults of personality which drive popular music marketing, are artists who may never “perform” in public, may make music under a plethora of different names, and distribute their work through an underground network of DJs and specialist record shops. At the receiving end, the listeners and dancers may never even have a sense of the individual “work” at all, experiencing it merely as an element in a DJ’s mix of sounds, which, though usually derived from recorded media, may also include live elements produced by manipulating electronics or (more rarely) traditional instruments. » (KUNZRU Hari, « Raving », *London Review of Books*, vol. 19, n°10, 22 mai 1997. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v19/n10/hari-kunzru/raving>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

populaires du XX<sup>e</sup> siècle qui ont accéléré la péremption de ce mythe. Celui-ci échouait déjà à capturer la complexité du processus créatif<sup>1</sup>. En essayant de répondre à la question « qu'en est-il de la notion d'auteur dans les musiques électroniques ? », Hélène Garcia-Solek souligne la « force de communautés plus ou moins formelles<sup>2</sup> » autour des producteurs. Peut-être faudrait-il alors envisager le geste artistique techno à l'échelle de la communauté<sup>3</sup> ? La musique ne se réaliserait pas seulement à travers la production électronique, l'écoute dansée et l'interprétation en mix, mais par une subtile interaction entre les trois au sein de laquelle l'objet n'occupe qu'une place secondaire.

Si la littérature techno peint volontiers le portrait d'un mouvement précurseur, la place du mix s'inscrit dans une tradition musicale – hip-hop, disco, etc. – qui le dépasse et soulève des questions esthétiques – postmodernes – plus universelles encore. Pourtant, ce qui est peut-être véritablement singulier, c'est le peu d'informations accompagnant l'objet musical physique – (a) le maxi – et les conséquences que cela implique sur le devenir de l'objet idéal – (b) le morceau –, ainsi que l'introduction d'une figure nouvelle – (c) le DJ – qui perturbe la conception romantique de la création – (d) mort de l'auteur·rice. À la déterritorialisation mise en œuvre à travers la danse et le mix, répond un certain minimalisme dans la production électronique et la manière dont celle-ci est présentée.

---

<sup>1</sup> « [...] la production collective et la division du travail sans l'élaboration de l'art populaire impliquent des décisions collectives, empêchant une expression originale d'éclorre. [...] Tous ces arguments reposent sur le même postulat : la création esthétique serait nécessairement individuelle. C'est là un mythe romantique discutabile, nourri de l'idéologie bourgeoise et libérale qui a glorifié l'avènement de l'individualisme, et c'est un mythe qui déprécie la dimension collective de l'art. Au demeurant, aucun de ces arguments n'est irrésistible, ni ne peut servir à différencier les œuvres populaires de l'art élevé. [...] On ne peut admettre qu'il y ait une contradiction entre la production collective et la créativité artistique sans remettre en cause la légitimité esthétique des temples grecs, des églises gothiques et des œuvres élaborées par les traditions littéraires orales. Il est indéniable que les visées esthétiques créatrices sont souvent freinées ou corrompues par les pressions corporatives (le cas de Hollywood est sans doute le plus fameux). Mais, comme dirait Dewey, c'est une chose à combattre et à corriger dans la pratique, non à réifier en principe de contradiction nécessaire. » (SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 166-167.)

<sup>2</sup> « À partir d'une approche empirique, on est donc parvenu à déterminer des critères hypothétiques, de type "émique", dans la perspective de justifier le statut d'auteur du producteur de musiques électroniques. Une telle démarche met au jour la force de communautés plus ou moins formelles dans lesquelles les producteurs se définissent et se distinguent en fonction, par exemple, des stratégies de sélection et de composition de leur archive sonore, déterminant à la fois leur style personnel et leur filiation à un sous-genre de musiques électroniques. » (GARCIA-SOLEK Hélène, *Quels critères esthétiques pour l'évaluation des musiques électroniques? Exploration des discours et des pratiques poétiques de la culture « DJ »*, mémoire en musique digitale, Université de Montréal, 2013, p. 28.)

<sup>3</sup> Les apparentes impasses critiques pourraient alors être envisagées à travers le concept de communauté interprétative de Stanley Fish.

#### 4. Évasives, anonymes, presque silencieuses

La techno serait tantôt étrangère, tantôt envoûtante et expansive : que resterait-il alors pour la « capturer » ? Le problème est justement que c'est tout l'imaginaire entourant les musiques électroniques dansantes jusqu'au milieu des années 1990 qui se dérobe. Cette abstraction sous couvert de mystère est celle que les journalistes expriment le plus souvent et le plus explicitement dans leurs réflexions méta-critiques. Dans l'article « Disco Critics Survey », Simon Reynolds remarque que :

En diminuant ou dépouillant tous les éléments auxquels on s'accrocherait d'un point de vue critique (les paroles, le personnage ou la biographie de l'artiste, le rapport avec le monde extérieur au club, etc.) et qui sont comme des remparts à l'ineffable, on propulse l'auditeur la tête la première dans l'univers du son et de sa matérialité<sup>1</sup>.

L'effacement se produit à plusieurs niveaux. Les protagonistes, quelle que soit leur implication, se cachent parfois, fournissent peu d'informations, brouillent volontiers les pistes. Les informations entourant les sorties de disques, nous l'avons vu, se font plus rares. Le morceau idéal lui-même véhicule peu de signifiants et le tout contribue à un culte du minimalisme.

(a) « *Faceless*<sup>2</sup> » : *sans visage*

Comme nous l'avons évoqué, la figure de l'artiste, son statut par rapport à l'audience et au critique semble compliqué par les modalités de production électronique, le dispositif de la fête et la pratique du mix. Or, si nous avons écarté l'idée que cette redistribution entraîne la mort définitive de la figure auctoriale, il n'en demeure pas moins que les musiciens organisent eux-mêmes leur effacement et paraissent plus en retrait que dans d'autres genres de musiques populaires. Les contributions masquées participent à un culte du secret transcendant la simple notion d'auteur.

---

<sup>1</sup> « By diminishing or stripping away altogether the elements that one might critically latch onto (lyrics, persona/biography of the artist, relevance to the outside the club world, etc.) as a bulwark against the ineffable does rather shove one headfirst into the realm of sound and its materiality. » (REYNOLDS Simon in SCOTT WOODS, « From the Archives: Writing About Dancing (2001) », *art. cit.*)

<sup>2</sup> « [...] the faceless (and often nameless) music of my youth with its incarnation as the “New Dance Sound of Detroit”. » (SICKO Dan, « Introduction », *Reverb*, n°8, janvier 1995, p. 4-5. <http://media.hyperreal.org/zines/reverb/issues/reverb08.pdf>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

Chez les producteurs, le rapport à l'identité se manifeste sous des formes variées. Le journaliste Ben Gook a interprété « l'anonymat » des artistes de Détroit comme une incarnation de aliénation associée à la technologie, dans le sillage de Kraftwerk<sup>1</sup>. Cet effacement devient parfois politique, comme chez Underground Resistance. Fondé à Détroit en 1989 par Mike Banks, Jeff Mills, Robert Hood et Darwin Hall, le collectif et label a longtemps revendiqué l'effacement de ses musiciens – utilisation systématique de pseudonymes, peu d'apparitions dans les médias, performances masquées – mais aussi la mise en avant de la production ou de la performance musicale plutôt que de l'ego de l'artiste. Ailleurs, l'identité de musicien est pulvérisée en une myriade de *personae*, dans un geste peut-être plus espiègle. Signant en 1985 l'EP de house « Mystery of Love » sous l'alias Mr. Fingers, Larry Heard inaugure une foisonnante série de pseudonymes – Ace « Mokin » Amy, Blakk Society, Disco-D, Gherkin Jerks, Loosefingers, The Housefactors ou encore Trio Zero – ainsi que plusieurs projets en groupe – Fingers Inc., The It et The Ram Project. Chaque surnom s'offre comme une occasion de façonner une nouvelle identité sonore et d'échapper à la voie artistique tracée par les précédentes. Qu'il mette en scène un effacement – Kraftwerk, Underground Resistance – ou un éclatement – Larry Heard –, le rapport au musicien semblerait émancipé d'une conception nucléaire du soi derrière les productions sonores.

Cet effacement conduit-il à orienter le projecteur sur la personne du ou de la DJ ? Tel n'est pas le cas si l'on en juge par leur place dans le dispositif d'ensemble. Contrairement aux groupes de rock ou de pop qui se produisent sur une scène et parfois surélevée, les DJ sont souvent peu visibles, éventuellement dans l'obscurité et à la hauteur de l'audience. Dans son article « Emportés par le mix » Morgan Jouvenet a étudié le travail émotionnel effectué par le ou la DJ. Il insiste sur la nécessité de cette invisibilité pour que celui ou celle-ci puisse s'adapter à son public :

Le travail « en situation » se nourrit du dialogue avec le public, et le savoir-faire du DJ s'évalue à travers sa capacité à le provoquer et à lui répondre (« Faut essayer de les suivre, et observer ce qu'ils aiment ou pas... », explique V.). Il n'est donc pas surprenant que, dans leurs propos, les DJ insistent sur l'attention auditive (les danseurs satisfaits, crient, sifflent...) et visuelle qu'ils portent aux réactions du public : même lorsqu'il est

---

<sup>1</sup> « As part of their Afrofuturist production, [...] the Detroit artists sonically and discursively embraced alienation, technology and anonymity. They switched between embodiment and disembodiment. The goal was symbiosis between human and machine (Williams, 155). Kraftwerk eventually presented concerts with no musicians onstage—they were replaced by robots. » (GOOK Ben, « Berlin and Detroit, An Alien Techno Alliance: Cultural Politics and Social Transformation after the Fall of the Wall », *Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur - und Kulturwissenschaft*, 2016, vol.8, p. 187.)

peu visible, le DJ est un musicien qui regarde beaucoup. C'est lui qui regarde les danseurs et non plus l'inverse (Ghosn 1997 : 97)<sup>1</sup>.

Cette attention nécessiterait une forme de retrait. La qualité d'une performance ne reposerait plus sur le charisme de l'interprète, comme dans la pop, mais sur sa capacité d'improvisation, d'adaptation et d'empathie.

Si l'audience redevient le centre de l'attention, comment ce basculement « démocratique » influence-t-il la critique ? Dans certaines revues, les visages des danseurs remplacent la figure. Sur les couvertures du magazine allemand *Frontpage* figure souvent un ou plusieurs visages de danseurs anonymes, c'est-à-dire inconnus. De nombreux fanzines et magazines américains et britanniques consacrent des rubriques entières à des clichés de danseuses et danseurs, pris à telle ou telle soirée. Dans certains clubs, pourtant, il est interdit de prendre des photos, pour protéger l'intimité et les explorations du public. D'une part, cette interdiction est de nature à rendre le mouvement encore plus impénétrable, de l'autre, il fait du récit, l'ultime médium de documentation<sup>2</sup>, absolument essentiel – mais dans ce cas, peut-être pas sous une forme critique.

Les différentes modalités d'évaporation de l'artiste et des auditeurs – effacement, éclatement, adaptation, dissimulation – convergent vers une relative vacuité des identités, une paradoxale fuite de l'histoire<sup>3</sup> avec des conséquences sur le type d'expérience. Dans le questionnaire de Scott Woods, Tricia Romano soulignait la difficulté d'écrire en l'absence de personnalité<sup>4</sup>. De toute façon, l'audience ne serait pas intéressée par les apparences ou les faits

---

<sup>1</sup> JOUVENET Morgan, « Emportés par le mix », *art. cit.*

<sup>2</sup> « "Die Party kommt und geht. Festhalten lässt sie sich nicht. Aber erzählen kann man davon." (GUTMAIER Ulrich, *Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende*, Stuttgart, 2013, p. 227.) In seinem 2013 veröffentlichten Buch *Die ersten Tage von Berlin*. Der Sound der Wende geht es dem Journalisten und Zeitzeugen Ulrich Gutmaier weniger um eine umfassende Dokumentation der Berliner Techno-Bewegung der unmittelbaren Nachwendzeit, als vielmehr darum, sich an die besondere Stimmung dieser Zeit zu erinnern, wobei er in sein Schreiben immer auch die Reflexion (und Ästhetisierung) des Erinnerns selbst einwebt. Denn gerade die Flüchtigkeit – die von Anfang an etwa mit Fotografierverboten bewusst ausgestellte und herbeigeführte Vorläufigkeit und Vergänglichkeit – von Techno und den dazugehörigen Partys machen bis heute zu einem Grossteil den besonderen Reiz dieser Club- und Ausgehkultur aus. » (FESER Kim et PASDZIERNY Matthias, « ... and a musicologist present at all time », *art. cit.*, p. 8.)

<sup>3</sup> « Techno brach mit dieser Geschichts- und Vergangenheitsfixierungen und gerierte sich von Anfang an geschichtslos, auch da, wo es ganz offensichtliche Verbindungen der einzelnen Subgenres zu Industrial, EBM, Wave, Dub oder HipHop-Breakbeat-Kultur, zu Electro-HipHop oder zu Funk gab. Paradoxaerweise öffnete Techno durch genau diese Geschichtslosigkeit die Jugendkultur wieder zu Geschichte hin. Es gab jetzt wieder einen Platz für neue Akteure an eben dem Platz an den die neuen Akteure gehören, nämlich vorn. » (DIEDERICHSEN Diedrich, *2000 Schallplatten 1979-1999*, Höfen, Hannibal Verlag, 2000, p. IX.)

<sup>4</sup> « I think writing about dance music is harder in some ways than writing about pop or rock or other types of music that have lyrics or actual personalities you can discuss. I mean, who didn't have something to say about Eminem

entourant les musiciens<sup>1</sup>. Ce *statu quo* – « l’absence de stars, albums et concerts clairement définis » – a souvent été avancé, rétrospectivement, pour expliquer le supposé manque de couverture du mouvement, l’incompréhension de la presse musicale établie<sup>2</sup>. Ce qui est entendu ici par « presse musicale établie », c’est en particulier une presse musicale pop, entièrement modelée sur le format de la musique populaire, ses enjeux politiques<sup>3</sup>, ses modalités de diffusion et de consommation, ses stratégies de commercialisation.

Pourtant, d’autres analyses admettent, d’une part, que cette vacuité n’est pas aussi nette et, de l’autre, que ses implications et répercussions ne sont pas uniformes. Chez Dan Sicko, journaliste américain et auteur de *Techno Rebels*<sup>4</sup>, l’absence de visage et de noms derrière la musique suscite une curiosité pour le mouvement<sup>5</sup>. Chez les auditeurs, l’anonymat ne semblerait pas poser de problèmes non plus, puisque, comme le remarque Elie During, les disques distribués sur le label Basic Channel<sup>6</sup> se vendaient « à chaque fois à une dizaine de milliers d’exemplaires sans opérations de publicité ni promotion, sans concerts ni couverture de presse<sup>7</sup> ». Quant à l’universitaire Sarah Thornton, elle admet que si les fanzines étaient rares au

---

this year? And, who had anything to say about, I don’t know, Photek? » (ROMANO Tricia in SCOTT WOODS, « From the Archives: Writing About Dancing (2001) », *art. cit.*)

<sup>1</sup> « Das Dance-Publikum kauft Tracks, nicht die Platten ihrer Lieblingsbands. Dance-Acts haben keine Fan-Gemeinde, es interessiert niemanden, wie du aussiehst und all das. » (*Spex*, Juin 1991.)

<sup>2</sup> « As for the electronic music which emerged in the 1980s (techno, house), the established music press has been largely uncomprehending, thrown off course no doubt by the absence of the mainstays of rock and pop culture: clearly definable stars, albums, and concerts. » (PIRES Matthew, *Popular music reviewing in the French press, 1956-1996*, *op. cit.*, p. 95.)

<sup>3</sup> « ... Style, the single most important determining quantity in the continuing Hebdigean project of youth subcultural analysis, was short-circuited by acid house, as Antonio Melechi has suggested: “The more general problem for critics who would attempt to read youth and club culture was the emergence of a scene without stars and spectacle gaze and identification. Those who sought to understand this culture in terms of a politics of usage and identity completely missed the point; the spaces which club culture occupied and transformed ... represented a fantasy of liberation, an escape from identity. A place where nobody is, but everybody belongs.” Melechi here alludes to the inadequacy of employing a vocabulary familiar with a youth culture based around pop and rock music, to deal with a cultural manifestation which eluded concerted attempts at homology. The initial utilitarian preference for baggy and unshapely clothing that allowed comfortable dancing when on drugs, destabilized the predominance of the ‘gaze’, both in the culture of acid house and of those who wished to analyze it. » (GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies: dance music, culture, and the politics of sound*, *op. cit.*, p. 29.)

<sup>4</sup> SICKO Dan, *Techno rebels the renegades of electronic funk* [1999], Detroit, Mich., Wayne State University Press, 2010.

<sup>5</sup> « Alan is one of the people responsible for my interest in techno, and more specifically, my interest in writing about it. I was already fully charged with excitement in 1988, having connected the faceless (and often nameless) music of my youth with its incarnation as the “New Dance Sound of Detroit.” But 1988 was also the year I would hear Oldham’s Fast Forward radio show. » (SICKO Dan, « Introduction », *art. cit.*)

<sup>6</sup> Duo allemand formé de Moritz von Oswald et Mark Ernestus avec une première sortie en 1993.

<sup>7</sup> « L’anonymat n’est pas une posture ou une coquetterie d’auteur lorsque ce dernier s’efface complètement derrière son sound system, ou que son label lui sert d’emblème. M1, M2, M3..., les albums distribués par Basic Channel sous le label M parviennent à se vendre à chaque fois à une dizaine de milliers d’exemplaires sans opérations de publicité ni promotion, sans concerts ni couverture de presse. » (DURING Elie, « Appropriations: morts de l’auteur dans les musiques électroniques », *art. cit.*, p. 95.)

début du mouvement, les années 1990 ont vu pulluler des publications contribuant à élever les DJs au rang de superstars<sup>1</sup>.

(b) *Évaporation du paratexte*

Les règles d'identification des acteurs de la scène techno semblent redéfinies, déplacées par rapport à d'autres mouvements musicaux. Qu'en est-il des artefacts et des lieux liés aux musiques électroniques dansantes ? Les vinyles, quand bien même ou justement parce qu'ils ne sont que des outils, ne véhiculeraient aucun des attributs dont sont traditionnellement parés les disques rock ou pop. Ils contiennent peu d'informations et d'illustrations, ou relativement moins que les albums pop. En fonction du type de 12 pouces (promo ou commercialisation), ceux-ci transmettent quelques rares éléments textuels, parfois aucune illustration, et il arrive même qu'ils circulent sans véritable pochette, sinon un étui de papier ou un carton générique. Or parce que la techno, nous le verrons bientôt, utilise peu de paroles, ces informations sont capitales :

En l'absence de paroles, tout devient décisif : le label, la pochette et son illustration, les titres... Tous ces éléments deviennent les points de départ de votre itinéraire à travers la musique conditionnant la manière dont la musique va vous capturer dans son monde<sup>2</sup>.

Il y aurait donc moins d'éléments tangibles et matériels auxquels l'auditeur et le critique pourraient se raccrocher alors que, si l'on en croit Kodwo Eshun, ces éléments seraient véritablement essentiels à la réception de l'objet.

Revient-il alors à la critique d'investiguer ou de façonner une explication ? Dans leur ouvrage, *Generation XTC*, Friedhelm Böpple et Ralf Knüfer peignent au contraire le portrait

---

<sup>1</sup> « “That there isn't already a massive acid house fanzine scene is partly down to the anonymity of the idiom. It's rarely performed live, which is why the DJs who play the sounds in clubs have a higher profile than the musicians who make them.” (*NME*, July 16, 1988) But the early fanzines could have focused on DJs as did the later ones which were full of hagiographic articles with titles like “Seventeen things you never knew about Danny Rampling” (*Herb Garden*, April 1992). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 139.)

<sup>2</sup> ESHUN Kodwo, « La capture du mouvement », *Nomad's Land*, vol 3, Paris, 1998, p. 65.

d'une musique non seulement impossible à catégoriser<sup>1</sup> mais se passant volontiers de toute explication :

C'est ça la techno. Elle vous vient sans explications qui seraient mal interprétées par les parents. C'est sa force et les jeunes le savent. Plus elle est secrète et discrète, plus ils se sentent libres. La techno ne s'explique pas, techno « muette », comme l'appela Barbara Kirchner dans « Konkret » début 1995<sup>2</sup>.

Les écrits techno semblent finalement fantasmer une absence de paratexte qui aurait pu être initialement un frein à la transcription en mots. Privé de contexte, le mouvement est alors parfois dépolitisé sous couvert de consensus. La techno se passe d'explication, car elle est l'explication. À propos de la Love Parade berlinoise, Dr Motte a dit : « Il n'y a pas eut de discours de clôture. La musique était la nouvelle communication. La musique comme moyen d'entente<sup>3</sup>. » Se pose alors, à nouveau, la question de l'obsolescence de la critique.

Toutefois, la mutité entourant la techno évolue et est interprétée différemment en fonction du contexte. Sarah Thornton a aussi décrit le rapport ambigu du club Shoom avec la presse. L'évènement londonien se refusait initialement à partager son adresse publiquement. Cette confidentialité était notamment liée à la consommation d'ecstasy et la nécessité de protéger ce comportement illicite. Les informations ont donc d'abord été partagées avec parcimonie via la presse amateur au sein de la scène. Or Sarah Thornton montre aussi combien la « censure » et la « publicité de l'inaccessible [...] révèlent un masque » plutôt qu'elles ne « trahissent<sup>4</sup> » des informations au sujet de l'évènement. Plus tard, Jenni Rampling, co-

---

<sup>1</sup> « Früher bei den Punks war das noch relativ einfach. Deren Botschaft hatte man kapiert und konnte dementsprechend reagieren: Gegen no future setzt man das Modell Deutschland, Hausbesetzer wurden kriminalisiert, die Grünen waren Kommunisten. Und das festgefügte Weltbild wieder in Ordnung. Techno schien wenig kategorisierbar, alle Anwesenden spürten, dass trotz mancher Äusserungen wie "Techno ist Stumpfsinn" ("Rock-Lexikon"-Herausgeber Barry Graves) und "Presslufthammer-Sound" (Ted Herold) diese neue Musik vielleicht so etwas wie eine Botschaft, eine Bedeutung haben könnte, die sie einfach nicht kapierten. » BÖPPLÉ Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC: Techno und Ekstase*, Berlin, Verl. Volk & Welt, 1996, p. 114.)

<sup>2</sup> « Techno und Öffentlichkeit ist fast ein Widerspruch in sich. Denn Techno lässt sich nicht so einfach auf den gängigen Medienbegriff von Jugendkultur bringen wie zum Beispiel Punk. [...] Die Kids waren kontrolliert. [...] Sie geben keine grossen Erklärungen ab, fallen politisch nicht auf, sehen in Greenpeace einen ganz schicken Verein und pflegen auch keinen Hop-Hop-Gangsterstil. [...] Das ist Techno. Ohne Erklärungen auszukommen, die von ihren Eltern nur missverstanden werden würden, das ist ihre Stärke, und das wissen die Kids. Je geheimer und unauffälliger, desto mehr Freiheit haben sie. Techno erklärt sich selber nicht, Techno « sprachlos », nannte das Barbara Kirchner in 'Konkret' Anfang 1995. » (*Ibid.*, p. 113.)

<sup>3</sup> DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie: Berlin, la techno et la chute du mur*, trad. Guillaume Ollendorf, Paris, Allia, 2013, p. 62.

<sup>4</sup> « The second distinguishing feature of Shoom's listing is that it publicized the secrecy of the night's location; it promoted the club by withholding its address. Tantalizing statements like "if you're lucky enough to know the location of this underground party" candidly play on the "hip" capital of being 'in the know'. [...]

fondatrice du club, engagea une entreprise professionnelle de relations publiques<sup>1</sup>. La culture du secret au sein des différents mouvements techno semble souvent fragile, prête à basculer, prête à perdre sa marginalité, son organisation souterraine, son intention démocratique.

(c) *Paroles, samples et sens*

L’effacement des protagonistes et la raréfaction du paratexte recentrent-ils l’attention sur la dimension sonore de la musique ? Contrairement à la majorité des morceaux de rock et de hip-hop, la techno comporterait peu de paroles. Dans un article de 1989, Rose Boyt décrivait ses premières rencontres avec l’acid house :

Les disques étaient répétitifs, épars, puissants et dépourvus de mélodie, produits par des DJs utilisant des technologies bon marché, avec des paroles limitées car il n’y avait rien à dire. L’ecstasy induisait un même sentiment de vacuité. Notre nation prit cette musique à cœur, la distordant et l’appelant acid parce qu’elle sonnait bizarre. Acieeed<sup>2</sup>.

---

One Shoom strategy was to refuse access to mass media like television news but to tell niche media like the subcultural consumer press all about it. (In the same way record companies occasionally issue music they know will be banned from television or radio in order to generate more print media attention.) The resulting copy was favourably superlative: “When a BBC camera crew arrived unannounced at Danny and Jenny Rampling’s Shoom night, arrogantly pushing their way to the front of the queue, expecting free entry, they were in for a shock. Jenny showed the direction of the door on the spot... Warehouse parties were all but killed off by overexposure by the media... so a big round of applause goes out to Jenny Rampling.” (*Soul Underground*, August 1988)

This event became a key moment in the written and oral history of acid house. Although the reputation of Shoom cannot be wholly explained by the way the Ramplings managed the ebb and flow of information about their club, their gatekeeping is undoubtedly a contributing factor. Like censorship and “moral panic”, the practice of advertising the inaccessible plays a media game which is in harmony with underground ideology. It doesn’t betray so much as reveal a mask; it doesn’t double-cross so much as indulge in double entendre. It doesn’t sell out so much as identify the people and places that are “in”.

One reason why Shoom did such a good job in managing their own exposure was because they had to. By many off-the-record accounts, ‘ninety per cent’ of the Shoom crowd were taking the drug Ecstasy. Club cultural media could be trusted to handle this information with care; other niche and mass media could not. For example, after *Time Out*’s club editor, David Swindells, had attended the club, the magazine published a different blurb which judiciously both exposed and protected the club: “Shoom... is providing the appropriate aural (not to say, astral) atmosphere for the euphoric and whooping crowd to take the idea of dancing to its outer limits, way beyond the confines of the two step shuffle. It has the kind of wild, uninhibited style that you’d normally only associate with mixed-day trendy nights.” (*Time Out* 16-23 March 1998) » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 145.)

<sup>1</sup> « They were quite on it with the press, though. [But] that was later. First of all, it was this wonderful little secret and the people who were there were very much part of that Rockley Sands clique of people. Suddenly people were coming in from outside. Jenni hired a PR company, Victory PR, who were doing the big parties in London. » (BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, « Terry Farley on Boy’s Own Fanzine and Acid House », *RBMA Daily*, 21 Mars 2018. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/03/terry-farley-interview>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

<sup>2</sup> « The records were repetitive, sparse, powerful and tuneless, created by DJs using cheap technology, the lyrics limited because there was nothing to say. Ecstasy induced the same sense of emptiness. As a nation we took the

Et même lorsque des paroles ornent ces morceaux, elles seraient « inévitablement subsidiaires à la musique dans la création de sens<sup>1</sup> ». L'absence de mots sur la musique pourrait être perçue comme une réaction silencieuse aux limites de ceux-ci à véhiculer du sens, un commentaire en creux sur l'ineffable en général<sup>2</sup>.

Christophe Kihm fait le lien entre la disparition des voix et l'effacement des musiciens<sup>3</sup>, tandis que Ben Gook étend l'analogie au thème de l'anonymat<sup>4</sup>. Quant à Kodwo Eshun, il affirme tout le contraire : « Tout est enterré dans le morceau [de dance music]. Si vous faites une interview avec des musiciens, ils ne vous diront rien. Ils parleront de leur personnalité et garderont le mystère autour de l'univers musical. [...] C'est l'opposé du monde de la musique classique, où les musiciens vous raconteront tout au sujet de la musique, de sa structure, et ne vous diront rien à propos d'eux-mêmes<sup>5</sup>. » Cette affirmation va à l'encontre du mythe précédent selon lequel les musicien·ne·s techno seraient effacés, écartant la techno de la musique classique. Or cette dernière représente un répertoire musical large, où l'effacement se déploierait de multiples façons.

---

new music to our hearts, distorted it, and called it acid because it sounded weird. Acieeed. » (BOYT Rose, « Can You Feel It », *London Review of Books*, vol. 11 No. 18, septembre 1989. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v11/n18/rose-boyt/can-you-feel-it>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

<sup>1</sup> « ... James (cf Aphex Twin) included vocal tracks for the first time, but both Milk Man and Beetles have lyrics that rigorously bland: “I wish the milkman would deliver my milk/In the morning/I wish the milkman would deliver my milk/When I’m Yawning” and “Beetles in my carpet/They come out in the heat/Beetles in my carpet/They like heat.” The simplicity and constant repetition of the words—half-sung, half-spoken with plaintive melancholy—recall the nagging soft sell of a Hovis commercial while their forced mundanity implies that the text of the lyrics is inevitably subsidiary to the music in creating meaning. » (ROBERTS James, « The Sound of Music », *art. cit.*, p. 70.)

<sup>2</sup> « Die beste Art, mit Leuten zu kommunizieren, die nicht die gleiche Sprache sprechen, ist, gar keine Worte zu benutzen. Nur Bilder. Denn selbst wenn eine Person Englisch spricht, dann bleibt die Tiefe des Wortes immer noch schwer zu greifen. Man weiss zum Beispiel, was das Wort “growth” bedeutet, aber seine Tiefe kennt man nicht. Darum ging es auch bei “Very », der Axis 16. OB etwas “very” oder “massive” ist, hängt davon ab, wer es sagt. » (MILLS Jeff in Ralf NIEMCZYK et Torsten SCHMIDT, *From Scratch: das DJ-Handbuch*, Orig.-Ausg., 2. Aufl., Köln, Kiepenheuer & Witsch, coll. « KiWi », 2000, p. 101.)

<sup>3</sup> « La voix s'efface, et les musiciens quittent la scène pour des stratégies de disparition ou de prolifération (anonymat, identités multiples et pseudonymie). » (KIHM Christoph, « Évolution n'est pas révolution », *Art Press*, « Techno: anatomie des cultures électroniques », hors-série, n°19, 1998, p. 21-22.)

Voir également Alexandre Laumonier, à propos des white labels, dans « Courtesy Of... » in *ibid.*, p. 84.

<sup>4</sup> « Carrying an “aesthetic of anonymity” (Butler, 43), techno pulled away from the voice as the side of identity and authenticity, even its processed form. » (GOOK Ben, « Berlin and Detroit, An Alien Techno Alliance », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>5</sup> « Dance music is so covert. Everything is so buried in the song. If you make an interview with musicians, they won't tell you anything. They will speak about their personality and keep the sound world totally mysterious. Pop music is a public secrecy. This is opposite to the world of classical music where they will tell you everything about the music, its structure, and tell you nothing about themselves. » (LOVINK Geert, « Interview with Kodwo Eshun », 10 juillet 2000. <https://networkcultures.org/geertlovink-archive/interviews/interview-with-kodwo-eshun/>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

D'après le philosophe Bernard Sève, « la musique instrumentale, [...] est de toutes les musiques celle qui résiste le plus à la mise en discours<sup>1</sup> ». Dans son article, « Parler philosophiquement de la musique », il précise :

Les plus rudes résistances de la musique à sa reprise réflexive dans la discursivité philosophique se trouvent dans la musique instrumentale, dans ce que Carl Dahlhaus a appelé « die absolute Musik », « la musique absolue, la musique pure, dont le modèle par excellence est le dernier Beethoven (ses dernières sonates, ses derniers quatuors)<sup>2</sup> ».

La musique instrumentale pose une difficulté d'articulation à plusieurs niveaux : elle est difficile à décrire, elle est difficile à interpréter et donc elle est difficile à « penser philosophiquement. » De fait, elle serait aussi difficile à critiquer. À cet endroit, il semblerait que les dimensions électroniques et expérimentales de la techno s'accroissent dans le défi qu'elles posent<sup>3</sup>. Quant à la comparaison entre le concept de musique absolue dans l'art romantique et la techno, remarquons qu'elle se limite au fait que toutes deux soient essentiellement instrumentales. En effet, l'esthétique du sublime se nourrit du mythe du « génie », alors que la figure de l'artiste est ambiguë dans notre corpus. La musique romantique rejette en outre l'idée de fonction ou de programme, tandis que la techno est destinée à faire danser. Enfin, la première est appuyée sur une partition, tandis que la seconde ne trouve pas son origine dans une forme écrite. De ce point de vue, la techno serait encore plus indicible que la musique absolue dans l'art romantique – et Bernard Sève avait d'ailleurs admis comme « possible que d'autres corpus offrent des difficultés singulières ou supplémentaires<sup>4</sup>. »

---

<sup>1</sup> SÈVE Bernard, « Parler philosophiquement de la musique » in Stéphane ROTH et Isabelle SORARU, *Dire la musique: à la limite, op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>3</sup> Rappelons le propos de Dahlhaus, cité plus haut : « Ce n'est pas un hasard si l'on évite de décrire la musique électronique ; et il ne suffit pas non plus d'imputer ce manque évident à la manie des compositeurs de vouloir se cacher sous le masque du technicien. La difficulté réside bien plutôt dans la chose même. Caractériser un bruit n'est guère possible autrement qu'en déterminant l'objet ou le processus qui le produit ou bien en nommant d'autres bruits semblables, auxquels il fait penser [...]. Par conséquent, si la seule façon de parler de bruits est de déterminer leur provenance, d'un autre côté, il faut justement éviter dans la musique électronique de se souvenir des processus ou des objets quotidiens qui produisent des bruits. L'écoute associative déforme la musique électronique et la prive de son sens musical. Car écouter un bruit musicalement, c'est le percevoir pour lui-même, isolé du monde extérieur, au lieu de le saisir comme signe et signal d'un processus qui le produit et auquel il fait penser (Dahlhaus, 2004 : 133). » (DAHLHAUS Carl, « Problèmes esthétiques de la musique électronique », *Musiques électroniques*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Contrechamps., Éditions l'âge d'homme, 1990. <https://books.openedition.org/contrechamps/1581?lang=fr>, dernière consultation le 26 octobre 2022.)

<sup>4</sup> « J'en viens à la thèse que je souhaiterais défendre, en m'appuyant exclusivement sur la musique instrumentale, qui est de toutes les musiques celle qui résiste le plus à la mise au discours. Je n'envisagerai ici que des œuvres écrites de la tradition savante, lesquelles forment déjà un assez vaste corpus. Il est d'ailleurs possible que d'autres corpus offrent des difficultés singulières ou supplémentaires. » (SÈVE Bernard, « Parler philosophiquement de la musique », *art. cit.*, p. 31.)

Ces arguments rejoignent ceux évoqués plus haut en relation avec la production électronique. Pourtant, des morceaux de musiques électroniques dansantes, notamment ceux inscrits dans une tradition house et disco, ont souvent des paroles. D'après Joe Muggs, le cliché d'une musique techno purement instrumentale est nourri par le rejet des dimensions « pop », « féminine » voire « homosexuelle » auxquelles sont associées les voix<sup>1</sup>. Ce lieu commun répandu « trahirait les racines noires, Latinos et gay de la musique club<sup>2</sup>. »

En effet, qu'il s'agisse du surgissement d'un simple mot ou de sa scansion comme un mantra, ou encore de l'incorporation de chants abstraits, de discours ou de paroles similaires à celles d'une chanson pop, la techno inclut bien la voix. Dans les premiers morceaux de Chicago par exemple, les mots « house », « jack » et « ecstasy » sont omniprésents, renvoyant l'auditeur à sa propre expérience d'écoute plutôt qu'à une réalité extra-musicale. Parfois, ces bribes sont presque méconnaissables et utilisées alors davantage comme des notes instrumentales ou rythmiques. Dans d'autres cas, la techno renoue avec le signifié, la syntaxe, dans une grammaire au service, non plus seulement d'images, mais de véritables mythes.

Prenons l'exemple du morceau « Can You Feel It ? » sorti en 1988 et produit par Larry Heard, Robert Owens et Ron Wilson sous l'alias Fingers Inc. Sur le vinyle figurent plusieurs versions du morceau : une version instrumentale, une version sur laquelle a été ajouté le discours de Martin Luther King Jr. « I Have A Dream » puis une version utilisant l'*a capella* de Rhythm Controll, « My House » (1987) avec la voix de Chuck Roberts énonçant un des textes les plus célèbres de l'histoire de la house music<sup>3</sup>. Ce morceau mériterait une exégèse plus

---

<sup>1</sup> « There's a terrible, long-standing tendency in dance music to act like songs aren't important. And sure, there are unique joys to be found in bumping along to deep house dubs, or spending hours lost down a techno rabbit-hole. These are all parts of club culture's rich tapestry. But so is involuntarily shooting your hands skywards as the first note of a diva vocal shoots up your spine, and hollering along to every word. Yet since time immemorial, there've always been those blokey and/or nerdy guardians of seriousness who look down on the sing-along, and on the thrill of a gut-busting vocal performance. Vocal tunes are "sugary" or "too pop" or "something for the girls" or, most tragically of all, "too gay". » (MUGGS Joe, « Forgetting about vocal house anthems is a betrayal of club music's roots », *Mixmag*, 24 janvier 2018. <https://mixmag.net/feature/forgetting-about-vocal-house-anthems-is-a-betrayal-of-club-musics-roots>, dernière consultation le 31 octobre 2022.)

<sup>2</sup> « We shouldn't need to point out that if you sideline proper vocal belters, you're betraying the very roots of club music in black and Latino gay culture. Disco was built around a healthily diverse melange of influences, but at the core of all that was soul and gospel: powerful songs powerfully delivered that helped bring together marginalised people in tough times. And not only did disco beget house with all its heart-rending glories, but the dons of Detroit techno—particularly Kevin Saunderson, Underground Resistance and Carl Craig—were all super-adept at rolling out the full-tilt diva spine-tinglers. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « In the beginning, there was Jack, and Jack had a groove. And from this groove came the groove of all grooves. And while one day viciously throwing down on his box, Jack boldly declared, "Let there be HOUSE!" and house music was born. "I am, you see, I am the creator, and this is my house! And, in my house there is ONLY house music. But, I am not so selfish because once you enter my house it then becomes OUR house and OUR house

approfondie<sup>1</sup>. Bien qu'il soit un cas à part, cet exemple nous intéresse pour plusieurs raisons : d'abord parce que la voix de Martin Luther King Jr a été échantillonnée et non chantée pour le morceau, ensuite parce que la version reprenant Rhythm Controll met en scène une auto-référentialité tout à fait typique de la house et enfin parce que cette version a elle-même été échantillonnée dans d'innombrables morceaux house.

Malgré le lieu commun d'une techno purement instrumentale, de nombreux morceaux ont utilisé des voix, parfois des paroles, certains genres ou producteurs plus que d'autres<sup>2</sup>. Mais la singularité de l'usage des mots dans les morceaux techno est à comprendre dans l'ensemble de l'univers symbolique du mouvement. En effet, les paroles sont très rarement au service de la mythographie d'un musicien ou d'une narration autour d'un album. Même lorsqu'elles sont lourdes de sens, les paroles continuent à converger vers une sorte de minimalisme.

---

music!" And, you see, no one man owns house because house music is a universal language, spoken and understood by all. You see, house is a feeling that no one can understand really unless you're deep into the vibe of house. House is an uncontrollable desire to jack your body. And, as I told you before, this is our house and our house music. And in every house, you understand, there is a keeper. And, in this house, the keeper is Jack. Now some of you might wonder, "Who is Jack, and what is it that Jack does?" Jack is the one who gives you the power to jack your body! Jack is the one who gives you the power to do the snake. Jack is the one who gives you the key to the wiggly worm. Jack is the one who learns you how to work your body. Jack is the one that can bring nations and nations of all Jackers together under one house. You may be black, you may be white; you may be Jew or Gentile. It don't make a difference in OUR House. And this is fresh. » (FINGERS INC., *Can You Feel It*, op. cit.)

<sup>1</sup> Dans une interview avec *Les Inrockuptibles*, Jean-Yves Leloup s'est notamment appuyé sur cet exemple pour relativiser le minimalisme de la house et de la techno : « Dès 1986-87 et les premiers tubes de de la house de Chicago. Avec "My House", un fameux morceau de Rhythm Controll. C'est un faux-prêche déclamé par Chuck Roberts, un texte d'inspiration religieuse teinté d'ironie et de malice. Il raconte une genèse de la musique house et du concept un peu étrange qu'est le jack : à l'époque c'était une danse, mais cela traduit également une forme d'énergie fondamentale, celle du danseur. Tout le monde a saisi la force mystique de ce morceau dès qu'il est apparu dans les clubs et les raves en Europe. Il racontait l'avènement d'un nouveau genre de musique et tout le monde l'a pris comme une parole d'évangile, pourrait-on dire. On a souvent décrit la house et la techno comme des musiques instrumentales, alors qu'elles ont souvent pris la parole sous des formes particulières, à l'image de ce morceau primitif. » (VAN EGMOND Clémence, « Ce que les voix de la dance-music ont à nous dire », *Les Inrockuptibles*, 24 juillet 2018. <https://www.lesinrocks.com/musique/ce-que-les-voix-de-la-dance-music-ont-nous-dire-157836-24-07-2018/>, dernière consultation le 4 décembre 2022.)

<sup>2</sup> Voir également, le texte de Jean-Yves Leloup, « Les voix de la dance music » dans *Audimat* : « O n a fini par l'oublier ou par ne plus s'en apercevoir. Depuis les origines de la house et de la techno, la dance music a quelque chose à nous dire. Elle parle, elle nous parle, elle raconte, elle déclame, elle témoigne, elle s'enflamme, elle prêche et se confie comme aucune autre. Depuis les premiers tubes de 1986 jusqu'aux plus récents succès de la techno underground et de l'EDM, en passant par les nombreux genres et sous-genres qui ont irrigué son histoire depuis trente ans, le spoken word, à entendre ici au sens le plus neutre et général, constitue un mode d'expression récurrent dans la dance music. Elle n'a, bien sûr, pas inventé cette forme et n'en a pas l'apanage, puisque la voix parlée, particulièrement à travers la pratique et la référence à la poésie, a traversé les âges et les genres : jazz, blues, rock, pop ou chanson française. Néanmoins, son usage dans la dance music possède peu de points communs avec l'art de Gil Scott-Heron, Patti Smith, Lydia Lunch, Jello Biafra ou, chez nous, Léo Ferré, Bernard Lavilliers et Serge Gainsbourg. » (LELOUP Jean-Yves, « Les voix de la dance music », *Audimat*, vol. 2, n°8, p. 37-61.)

(d) *L'ombre du minimalisme*

Ce quatrième axe pose l'hypothèse d'une culture du mystère, du silence presque, qui traverserait la culture techno. Nous l'avons vue se manifester de manières ambiguës autour et dans la musique : les protagonistes sont volontiers anonymes, le contexte s'efface et la narrativisation n'est pas absente, mais très rare. Au cours des années 1990, certains musiciens ont exacerbé ces tendances à l'abstraction en un style : la techno « minimale ». En 1994, Robert Hood sort *Minimal Nation*, rétrospectivement considéré comme le premier EP du genre. Une décennie après la sortie des premières productions techno, ce genre spécifique incarnait l'aboutissement de tous les idéaux ici cités : Robert Hood était un membre d'Underground Resistance et a longtemps joué masqué, la couverture de l'album est certes un portrait, mais il est sobre, sombre, quasiment méconnaissable. Quant à la musique, elle ne comporte aucune parole et est essentiellement élaborée autour d'un rythme apparemment « minimal », donnant son nom au genre. Le minimalisme en techno continuera à se développer et à pousser certaines limites de l'abstraction : la simplicité de l'électronique, au service de la danse et du mix, avec une présentation sobre. C'est en quelque sorte l'apogée de tous les enjeux évoqués dans ce chapitre.

Il y aurait eu une tendance générale au minimalisme dans les années 1990<sup>1</sup>. Plus largement encore, le terme rappelle la musique contemporaine des années 1960, avec notamment Steve Reich, Philipp Glass et Terry Riley ou encore la musique expérimentale de John Cage. Des parallèles sont souvent établis entre les explorations de ces compositeurs et des productions technos, malgré des différences radicales de contextes culturels et sociaux et peu de similitudes esthétiques hormis leur commune répétitivité. Cette tendance globale à l'abstraction vers laquelle tend l'art au XX<sup>e</sup> siècle est manifeste en peinture, et l'idéal de pureté et de rédemption d'un Kandinski n'est pas sans rappeler l'attitude résolument spirituelle de Robert Hood, qui fut ordonné prêtre en 2009, et dit depuis, « prêcher en musique ». Face à l'expressionnisme abstrait,

---

<sup>1</sup> « Die grosse Entdeckung am Ende und Summer des Jahrzentens, auf die sich alle und überall einigen konnten, war der Minimalismus: ob die intellektuellen Rock-überlebenden, die die historischen Minimalisten wieder entdeckten, oder die verschiedenen Sub-Techno-Stämme, die sich ihre unterschiedlichen Programme eines digitalen Neo-Minimalismus die Hoffnung verbanden, das alte expressive Musiker-Subjekt und seine repressiven Effekte zu verbannen, oder ob all diejenigen, die lieber von einer musikalischen Gestaltungsidee statt von einer persönlichen Obsession ausgehen wollten – sie alle konnten sich auf Musik ohne Worte (von Ausnahmen abgesehen) und (in der Regel) ohne beabsichtigte Referenz, ohne Aussenbezug einigen – auf Musik, die Innenräume schuf, statt von Aufbrüchen zu schwärmen. Die schliesslich das Laufen der Programme und ihre digitale Materialität zum letzten stabilen Bezugspunkt erklärte – und das Klicken, Nichtlaufen oder SichAufhängen als deren (künstlerisches) Jenseits. » (DIEDERICHSEN Diedrich, 2000 *Schallplatten 1979-1999*, op. cit., p. IX-X.)

le critique d'art Clément Greenberg invitait à s'inspirer de l'écoute musicale. Il s'agirait alors de s'intéresser aux matériaux et aux formes de l'œuvre, plutôt qu'au sens supposé de l'ensemble. La critique musicale de la techno doit-elle (peut-elle) être purement formaliste ?

Certains journalistes se sont penchés sur le minimalisme techno en enquêtant sur son contexte et en cherchant à remettre les identités raciales au centre de la réflexion. Joe Muggs, lorsque nous l'avons cité plus haut, ne réfutait pas entièrement le statut singulier des paroles dans la culture techno, mais il mettait en garde contre les conséquences d'une réduction à cette caractéristique. Dans son essai vidéo, *Mikrohaus, or the black atlantic*<sup>1</sup>, Tony Cokes a exploré les liens entre musique électronique « minimale » et la question raciale, en s'appuyant largement sur le travail de Philip Sherburne<sup>2</sup>. Le minimalisme y est envisagé comme une tradition qui traverserait les musiques Noires.

Je crois que l'idée de minimiser les arrangements est basée sur de la musique soul. Quand tu entends Ramp (le groupe funk produit par Roy Ayers), par exemple, c'est un genre de musique minimale. C'est très rigoureux, le principe de jouer un beat et aucun break, et quand j'écoute ce genre de musique, j'ai le même sentiment que quand j'écoute de la musique house – je crois que l'essence est la même<sup>3</sup>.

L'enjeu est alors sa possible réappropriation par les musiciens européens<sup>4</sup>. N'est-ce pas le rôle du musicien que de replacer la musique en contexte quand l'anonymat faillit à retranscrire la complexité des influences artistiques ? Certain·e·s musicien·ne·s européens blanc·he·s explorant un minimalisme techno, comme le duo Basic Channel, se sont montrés suspicieux de l'enthousiasme manifesté par des journalistes européens quand ils n'établissaient pas de lien avec la tradition musicale Noire dont est issue leur musique<sup>5</sup>. L'effacement de Basic Channel est un effacement humble, politisé, mais il demeure rare et singulier.

---

<sup>1</sup> L'essai-vidéo démarre sur cette déclaration: « This work examines the links between “minimal” electronic music and race. » On y lit notamment des références à et citations de Philip Sherburne, Paul Gilroy ou encore Jan Jelinek, Thomas Brinkmann, Basic Channel, Juan Atkins, Derrick May, Richard Wright et Édouard Glissant. (COKES Tony, *Mikrohaus, or the black atlantic?*, 2006. <https://vimeo.com/60528438>, dernière consultation le 6 décembre 2022.)

<sup>2</sup> Philip Sherburne a inventé le terme « microhouse » dans un article publié en 2001 dans *The Wire*.

<sup>3</sup> « I think the idea to minimize arrangements is based in soul music. When you hear (the Roy Ayers-produced funk group) Ramp, for example, it's a kind of minimal music. It's very tight, the premise of just playing one beat and no breaks, and when I listen to this kind of music I have the same feeling as when I listen to minimal House music—I think the essence is the same. » (COKES Tony, *Mikrohaus, or the black atlantic?*, *op. cit.*)

<sup>4</sup> « Of course, any insistence upon the notion of essence is bound to bring up the question of race. If House springs from a traditionally black, largely African-American musical tradition—as argued most forcefully, even vehemently, by Moodyman—what's at stake in this revisitation of its origins by European artists. » (*Ibid.*)

<sup>5</sup> « If Basic Channel is suspicious of the enthusiasm shown for its activities by music journalists, it is not without good reason. When I meet the two men behind the label, Mark and Moritz (single names only, please), in Berlin's

Encore une fois, il nous faut remarquer la difficulté de faire tenir ces caractéristiques causant prétendument des difficultés critiques dans un espace homogène. Si ce genre spécifique – la techno minimale – se présente comme l’incarnation absolue du mouvement techno au sens large, d’autres genres impliquent des pratiques et postures variables. Certaines caractéristiques évoquées dans cette problématisation – notamment le culte de l’anonymat, l’évaporation du paratexte ou encore l’absence de samples et de paroles – sont plus ou moins valables en fonction des scènes, époques et artistes. Au-delà de la diversité de ces genres, on distingue une myriade d’idéologies et imageries résolument divergentes (futurisme intellectualisé *versus* hédonisme, univers strict et sombre *versus* accoutrements colorés, etc.). Or si toutes ces conceptions semblent parfois antinomiques, c’est justement la particularité du mix et de la culture du deejaying que de faire dialoguer des objets ou des idées *a priori* différents. Enfin, en empruntant une autre métaphore à notre objet d’étude, remarquons que ces caractéristiques tournent en boucle : les enjeux du dicible face à la techno minimale nous renvoient à ceux de l’électronique : le mystère de l’Alien, l’infini de la répétitivité.

En effet, le minimalisme rejoint l’acousmatisme, ce qui vaudra à Jacqueline Caux de remarquer que si « les musiques électroniques sont “anti-formalistes” sur le plan des structures (elles rejettent le développement et l’organisation hiérarchique du matériau), elles se révèlent formalistes sur le plan des “contenus”, en ce qu’elles se refusent bien souvent à être “le reflet sonore de pensées d’ordre littéraire, sinon anecdotique<sup>1</sup>” ».

Évasive, la techno ne l’est jamais directement. Ce sont ses protagonistes qui sont parfois anonymes, c’est son paratexte qui souvent échappe, ses morceaux qui se taisent parfois ou sa production qui tend vers un certain minimalisme. En d’autres termes, le silence s’impose via ses attributs et seulement certains, mais il ne peut être défini comme une qualité intrinsèque à cette musique. Enfin, quand le mystère vient entourer la culture techno, il semble ajouter du

---

Café Einstein, they stare blankly with stone-faced expressions as I gush forth praise for their activities (and they ask me not to tape our conversation). That’s all very well, they say, but we think you ought to know where we really come from. The CD is a precis from some four and a half hours of vinyl and represents a home-listening edit of records intended for DJ or dancehall use. » (*Ibid.*)

<sup>1</sup> CAUX Daniel, « Des jeux avec les sons : techno et minimalisme », *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, L’Éclat, 2009, p. 360 ; in GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l’on dit “électroniques” », *art. cit.*

sens au moins autant qu'il soustrait. Ainsi, l'entreprise de mise en mot n'est pas totalement orpheline, elle est peut-être simplement réorientée.

L'idée d'une difficulté critique face à la techno repose sur un système de pensée large, complexe, mais aussi cohérent. À l'instar de majorité des morceaux techno, nous l'avons structuré en 4/4 avec pour axes principaux : l'électronique, la danse, le mix et l'abstraction. Au-delà de son apparente rigidité, cette organisation arborescente invite à une fluidité de la pensée. Chaque argument invoqué pour justifier une tension discursive est issu de cet imaginaire, tout autant qu'il le produit.

Ces zones de tensions sont riches en mythologies. Nous avons, c'est vrai, cherché à poser des jalons délimitant le corpus musical, du Disco à Détroit, en passant par David Mancuso ou l'apogée de la techno minimale. Pour faire parler ces exemples, il a fallu parfois les extraire de leurs contextes sociaux, historiques, culturels et politiques spécifiques, faisant l'impasse sur certaines nuances pour se concentrer sur les spécificités qui nous semblaient servir notre propos. Nous ne considérons certainement pas cette généalogie comme une histoire définitive, mais plutôt comme une tentative de systématiser les lieux communs qui traversent le corpus littéraire autour de la techno. L'enjeu alors était de les analyser sans en renforcer la dimension mythologique. Faute de pouvoir penser en dehors de ces récits, nous avons cherché à penser à leurs côtés.

Au terme de cette déconstruction théorique se dessinent les piliers d'une potentielle reconstruction. *L'Art à vif*<sup>1</sup> de Shusterman a été éclairant pour notre dépliage théorique, notamment en ce qui concerne les résistances éthiques et esthétiques constituant un obstacle critique – par exemple pour articuler les questions de légitimité et de suspicion. Mais notre investigation a mis en lumière d'autres modalités de frictions. L'indicible est lié au manque d'informations autour d'un mouvement nouveau et difficile à documenter. L'ineffable est lié à son expérience infinie et sa propension à décentrer les repères. Nos quatre axes paradigmatiques – les musiques électroniques, dansantes, mixées et évanescentes – sont donc eux-mêmes traversés par trois modalités de résistance ayant trait à la légitimité, la mutité et la multiplicité.

---

<sup>1</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, op. cit.

## C. Vers une virtualité de la critique ?

Functionalism and the ineffable meet in air.

David Toop, *Ocean of Sound*, p. 11.

Revenons un instant au présupposé de Scott Woods : « Parce que la house et le disco sont conçus pour la piste de danse, est-il plus difficile d'écrire à leur sujet qu'au sujet de formes plus "contemplatives" ou "conceptuelles" de musiques pop<sup>1</sup> ? » En cartographiant les réactions possibles et les positions véritables face à cette question, nous avons dû, nécessairement, sortir de nos délimitations temporelles et géographiques, mais aussi de nos corpus musicaux et littéraires. La question de Woods portait sur l'écriture au sens large et non pas sur la critique en particulier.

Si cette dernière est demeurée notre horizon d'investigation, force est de constater que la majorité des affirmations sur lesquelles nous nous sommes appuyé ont été formulées dans des textes de genres différents et aux statuts divers, interrogeant à la fois l'acte critique et d'autres modalités d'expression qui lui sont proches. Cette perspective holistique invite à une mise au défi de la critique, un examen renouvelé de sa définition. Plus encore, on pourrait se demander si les convictions d'absence ou d'impossibilité critique ne reposeraient pas sur un malentendu. Et si la critique était bel et bien présente, mais autrement ? Et si elle était bel et bien possible, mais ailleurs ? Et si son modèle actuel n'était pas, non seulement obsolète, mais aussi relatif ?

---

<sup>1</sup> « Because house music and disco are conceived primarily for the dance floor, does this make them harder to write about than more "contemplative" or "conceptual" forms of pop? » (WOODS Scott, « From the Archives: Writing About Dancing (2001) », *art. cit.*)

## 1. Du mix comme critique à la critique comme création

Ces glissements autour de l'écriture critique, l'écriture littéraire, l'écriture universitaire et même l'écriture musicale ou le mix, n'invitent pas seulement à une reconsidération, ils l'expriment déjà. Simon Reynolds n'a-t-il pas, par exemple, évoqué une rivalité entre le critique et le DJ<sup>1</sup> ? Ce dernier, en sélectionnant, contextualisant et interprétant la musique, opérerait une forme de critique plus efficacement qu'un journaliste ne pourrait espérer le faire. Mixer serait ainsi une critique en acte, une critique libérée des contraintes linguistiques, une critique dépassant la critique musicale. Cette hypothèse est importante, car elle déplace l'accusation de silence critique : la critique musicale adviendrait-elle autrement que par les mots ? Ailleurs que dans la presse ?

Dans son ouvrage publié en 2011, *Infinite Music*<sup>2</sup>, Adam Harper étend cette logique à la production musicale. En révélant de nouvelles informations, auparavant imperceptibles, de nouvelles productions peuvent opérer comme « des nouvelles façons d'écouter<sup>3</sup> ». Cette « musique-comme-critique-musicale<sup>4</sup> » est souvent considérée comme « post-moderne » et le journaliste britannique prend l'exemple d'une tendance musicale appelée « hauntologie ». Ce mouvement utiliserait la musique pour critiquer la musique, libéré ainsi des conditions et restrictions du langage. Le décloisonnement proposé par Harper participe d'un large projet de redéfinition de la musique, inspiré entre autres par les travaux d'Arnold Schoenberg et John Cage, et qui vise notamment à « augmenter notre perception de [la] réalité [musicale] ». Harper ajoute :

Un moyen efficace d'y parvenir est la *critique musicale*, l'écriture sur ou la discussion au sujet de la musique en général. Parce qu'écrire au sujet de la musique produit de l'information au sujet de la musique, la critique musicale peut être appréhendée comme

---

<sup>1</sup> « I suspect a lot of the people who might have made good dance critics, who have real taste and knowledge of its history, become DJs instead—because you can actually support the music and evangelize in a very direct way: playing it to people. » (REYNOLDS Simon in Scott WOODS, « From the Archives: Writing About Dancing (2001) », *art. cit.*)

<sup>2</sup> HARPER Adam, *Infinite music: imagining the next millennium of human music-making*, Winchester Washington, Zero Books, 2011.

<sup>3</sup> « Music [...] can itself act as a describing system for other musical objects revealing new information that wasn't constituted by the old images. New musical objects can 'play up to' images of other musical objects but modify, expand or exceed them, demonstrating what was relatively less perceptible before and functioning themselves as a fresh way of listening. » (*Ibid*, p. 147-148.)

<sup>4</sup> Voir aussi « Composer, c'est faire de la critique ! » : « J'ai réalisé que j'avais moi-même parfois écrit des musiques qui étaient une façon d'illustrer en musique mes convictions de critique. Berlioz pensait qu'une bonne symphonie valait toujours mieux qu'une bonne critique. Cela revient à l'idée que composer, c'est faire de la critique. Il s'agit de faire plutôt que de dire dans quel sens il faudrait aller. » (CONDÉ Gérard et SAMUEL Claude « Composer, c'est faire de la critique ! », *La Critique Musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 567.)

une forme de composition musicale et en tant que telle comme un art à part entière. Elle crée de nouvelles images musicales, introduisant des images différentes et nouvelles d'objets musicaux nouveaux en leur sein, de la même manière que les compositeurs créent des objets musicaux. La critique musicale n'est pas forcément synonyme de journalisme musical, et ne peut en tout cas être réduite au jugement de la valeur musicale (que l'on pourrait appeler *évaluation*), ni au décryptage d'objets musicaux donnés (que l'on pourrait appeler *explication*) que l'on trouve aussi dans le journalisme musical. La [véritable] critique musicale *montre*, tandis que l'évaluation ou l'explication contribuent à figer ou à catégoriser des représentations. Certes, la plupart des écrits sur la musique combinent ces trois catégories de manière indissociable, mais une critique qui tend à élargir plutôt qu'à réaffirmer les positions esthétiques de ses lecteurs ouvre la voie à la musique moderne<sup>1</sup>.

Ce regard sur l'acte critique n'est pas sans rappeler le concept de critique créatrice<sup>2</sup>, que l'on peut rencontrer notamment chez Oscar Wilde<sup>3</sup>, Michel Butor<sup>4</sup> ou encore Jacques Dubois<sup>5</sup>. Chez Harper, la critique « montre. » Chez Butor, elle « complète. » Chez Dubois, elle « invente. » Et chacune de ces perspectives repose sur une conception de l'œuvre comme espace ouvert. Pourtant, Harper précise que la critique n'est pas exactement une composition musicale et que celle-ci n'égale pas non plus sa critique. En effet, puisque la critique est « dépendante des limitations du langage. La musique elle-même est, à bien des égards, un système de signification plus souple, avec un grain bien plus fin [...] »<sup>6</sup>. » Si les intentionnalités se superposent, les deux gestes s'appuient sur des régimes expressifs divergents aux enjeux bien particuliers.

---

<sup>1</sup> « One effective way of doing this is through music criticism, or writing about or discussing music in general. Because writing about music constitutes information about music, music criticism can be thought of as a form of musical composition and as such an art form in itself. It creates new images of music, bringing new or different images of new musical objects into them in the same way that composers create musical objects. Music criticism may or may not overlap with music journalism, but it can't be reduced to the judgement of musical value (which we could call reviewing) or the determination of causes for particular musical objects (which we could call *explanation*) that are also to be found in music journalism. Music criticism *shows*, while reviewing and explanation contribute to constraining or territorializing images of music. Most writing about music has some inseparable mixture of all three categories, of course, but a criticism that on average expands the aesthetic images held by its readers, rather than (re)enforcing them, is a criticism that creates a path to modern music. » (HARPER Adam, *Infinite music: imagining the next millennium of human music-making*, *op. cit.*, p. 147.)

<sup>2</sup> Voir notamment PICARD Timothée, « Qu'est-ce que l'écrivain peut dire de la musique ? », *La Critique Musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 377-389.

<sup>3</sup> WILDE Oscar, *Le critique comme artiste*, 1891. <https://www.wilde-online.info/the-critic-as-artist.html>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> novembre 2022.

<sup>4</sup> « Faire de la critique, c'est toujours considérer que le texte dont on parle n'est pas suffisant à lui seul, qu'il faut lui ajouter quelques pages ou quelques milliers, donc qu'il n'est qu'un fragment d'une œuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit. » (BUTOR Michel, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 111-113.)

<sup>5</sup> DUBOIS Jacques, « Pour une critique fiction », *L'Invention critique*, Éditions Cécile Defaut/Villa Gillet., Paris, 2004, p. 111-135.

<sup>6</sup> « Writing about music can only go so far, however, because of its dependency on the limitations of language. Music itself is in many respects a suppler and more finely grained system of meaning [...]. » (HARPER Adam, *Infinite music*, *op. cit.*, p. 147.)

La critique telle que nous la définissons dans notre recherche demeure donc une forme d'écriture textuelle bien spécifique par ses formes de description, d'interprétation, d'évaluation et d'expression. En ce sens, la chronique de disque est une forme de critique et en étant identifiée comme telle, elle l'est aussi comme une partie d'un tout. La chronique est une manifestation spécifique d'un geste critique plus large, parfois en marge des mots et en dehors de la presse, et à travers des mouvements qui sans cesse écoutent, évaluent, écrivent. Ce sont non seulement des pratiques – le mix, d'autres formes d'écrits – qui nous invitent à une perception fluide de la critique mais aussi des objets, ou plutôt des non-objets. La chronique de disque suppose un disque. Or, nous l'avons vu, la techno se dérobe à ce format. Le geste critique s'inscrit dès lors dans une sorte de virtualité. À une extrémité se trouve l'intention du musicien, à l'autre la projection de l'auditeur. Le support écrit et très codé de la chronique n'est qu'un des multiples médias possibles pour rejoindre ces deux pôles. En étudiant ce média particulier, nous resterons à l'écoute de ses espaces annexes et résonnants.

## 2. Fictions critiques et réalités soniques

Peu de journalistes passionnés par la techno ont manifesté autant d'audace critique et d'inventivité esthétique que Kodwo Eshun. Le journaliste britannique et ghanéen a contribué régulièrement aux magazines *i-D* et *The Wire*, dès le début des années 1990. Dans *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*<sup>1</sup>, publié en 1998, l'auteur s'en prend avec virulence aux lieux communs évoqués dans l'examen de nos quatre axes paradigmatiques. Son démantèlement des arguments soutenant une impasse critique est si minutieux que nous nous permettrons ici d'intégrer des citations larges. Est-ce parce que la presse limitait ses ambitions critiques qu'Eshun a employé le format du livre, un espace pourtant annexe et potentiellement résonnant ?

Les pages de l'introduction, intitulée « Operating system for the redesign of sonic reality », sont numérotées de manière décroissante, comme un décompte qui démarre à 00[-007] et finit à 00[-001], alors que les pendules sont remises à l'heure. Ces sept pages donnent le ton et présentent les intentions d'un livre qui se dit résolument tourné vers le futur, un « bien

---

<sup>1</sup> ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction*, London, Quartet Books, 1998. Une édition française serait à paraître dans les prochains mois aux éditions La rue musicale.

meilleur guide pour le présent que le passé<sup>1</sup> ». Cette prose programmatique s'attache d'abord à déconstruire les anciens carcans. Dès les premières lignes, Kodwo Eshun ironise :

Respect. La bonne musique parle pour elle-même. Pas besoin de pochettes annotées. Savourons-la. Débarrassons-nous des fioritures. Revenons à l'essentiel. Que resterait-il à ajouter ?

Toutes ces homélies troglodytiques sont du grand crétinisme britannique déguisé en vecteurs vers le sublime tradi. Depuis les années 1980, la presse britannique *mainstream* ne s'est tournée vers la Musique Noire que pour s'y reposer et fuir les complexités rigoureuses du rock blanc à guitare. Puisque, [pour les tenants de] ce retour aux sources ridicule, les paroles auraient forcément plus de sens que le son, que seule une guitare saurait incarner le *zeitgeist*, la *machine à rythme* serait enfermée dans une innocence attardée. On pourrait théoriser les mots ou le style, mais analyser le groove détruirait les plaisirs corporels, en assècherait l'essence<sup>2</sup>.

Simplisme de l'électronique et du rythme, autosuffisance des plaisirs corporels, absence problématique de paroles... Autant d'arguments que nous avons évoqués dans notre première partie et se voient ici ridiculisés. Eshun écarte tout procès en mutité. « Que reste-t-il à ajouter ? » Un livre entier est pourtant là pour prouver son envie forte, malgré tout, de comprendre et d'écrire. Dans le même temps, le journaliste repousse les récits existants, et qui sont nombreux, mais passeraient à côté de l'essence véritable de cette musique.

Alors, on ne vous gavera plus avec ces fables du Bronx et ces liturgies orthodoxes autour du hip-hop. Nous en avons déjà suffisamment du genre. Bien plutôt, *More Brilliant Than The Sun* se concentrera sur les Futurhythmachines [...]. Plus d' « histoires de la techno », aussi irrésistibles soient-elles<sup>3</sup>.

Eshun ne céderait ni à une force stérilisante, refusant la transcription en mots, ni à celle enivrante, qui repose uniquement sur les récits préexistants. Il s'agit de construire des concepts nouveaux, une langue destinée à cette musique.

---

<sup>1</sup> « The future is a much better guide to the present than the past. Be prepared, be ready to trade everything you know about the history of music for a single glimpse of its future. » *Ibid.*, p. 00[-001]. [NB: la numérotation des pages ne démarre pas au début du livre mais adopte un compte à rebours.]

<sup>2</sup> « Respect due. Good music speaks for itself. No Sleeve notes required. Just enjoy it. Cut the crap. Back to basics. What else is there to add?

All these troglodytic homilies are Great British cretinism masquerading as vectors into the Trad Sublime. Since the 80s, the mainstream British music press has turned to Black Music only as a rest and refuge from the rigorous complexities of white guitar rock. Since in this laughable reversal a lyric always means more than a sound, while only guitars can embody the *zeitgeist*, the Rhythmachine is locked in a retarded innocence. You can theorize words or style, but analyzing the groove is believed to kill its bodily pleasure, to drain its essence. » (*Ibid.*, p. 00[-007].)

<sup>3</sup> « So no more force feeding you Bronx fables and no more orthodox Hip Hop liturgies. There are more than enough of these already. Instead MBTTS will focus on Futurhythmachines [...]. No history of techno, however compelling. » (*Ibid.*, p. 00[-005].)

Quant aux questions de légitimité, Kodwo Eshun offre à cet égard un éclairage nouveau. En remarquant que « la presse britannique *mainstream* ne s'est tournée vers la Musique Noire que pour s'y reposer », le journaliste souligne le biais racialisé des médias.

À la fin du siècle, la Futurhythmachine a 2 tendances opposées, 2 énergies synthétiques : celle pleine de soul et celle qui succède la soul. Mais la musique est parcourue de ces deux tendances à tous les niveaux, si bien qu'on ne peut pas se contenter d'opposer le R&B humaniste à la techno post-humaine.

Le disco reste ce moment où la Black Music tombe de la grâce de la tradition gospel dans la chaîne de montage métronomique. Refusant d'entendre [cette évidence] que le disco commence donc avec le XXI<sup>e</sup> siècle, neuf critiques culturels sur dix préfèrent leur culture pop noire humaniste, avec une emphase sur le XIX<sup>e</sup> siècle. Comme les choux de Bruxelles, l'humanisme est bon pour nous, nourrissant, nutritif, réconfortant – et de Phyllis Wheatley jusqu'à R. Kelly, le R&B contemporain est un combat perpétuel pour le statut de l'homme, une aspiration pour les droits humains, une lutte pour l'inclusion au sein de l'espèce humaine. Allergique au cybersonique quand ce n'est pas à la technologie sonore, les médias *mainstream* américains – dans leur élan pour bannir toute aliénation, et pour retrouver un sens universel à l'être humain dans son ensemble grâce à des systèmes de croyances qui parlent au « vrai vous » – suppriment compulsivement toute indication de l'existence d'un futurisme Afrodiasporique, d'un « réseau connecté » de rythmes informatiques, de mythes autour de la machine et de concepttechniques qui maille l'Atlantique Noire dans toutes les directions. Cette diaspora numérique reliant le Royaume-Uni aux États-Unis, les Caraïbes à l'Europe à l'Afrique, est, selon la définition de Paul Gilroy, « une structure rhizomorphe, fractale », une « formation transculturelle, internationale<sup>1</sup>. »

L'auteur repousse les dualités simplistes – par exemple, humanisme *versus* posthumanisme – sur lesquelles est construite la critique traditionnelle. Il importe peu que ces conceptions véhiculent une forme de vérité, mais il importe qu'elles obstruent le regard critique, rendent les musiciens Noirs – leurs musiques et leurs avant-gardismes – invisibles. Remarquons d'ailleurs que Kodwo Eshun ne déplore pas simplement les excuses d'indicibilites invoquées autour de

---

<sup>1</sup> « At the Century's End, the Futurhythmachine has 2 opposing tendencies, 2 synthetic drives: the Soulful and the Postsoul. But then all music is made of both tendencies running simultaneously at all levels, so you can't merely oppose a humanist R&B with a posthuman Techno.

Disco remains the moment when Black Music falls from the grace of gospel tradition into the metronomic assembly line. Ignoring that disco is therefore audibly where the 21<sup>st</sup> C begins, 9 out of 10 cultural crits prefer their black popculture humanist, and emphatically 19<sup>th</sup>c. Like Brussels sprouts, humanism is good for you, nourishing, nurturing, soulwarming—and from Phyllis Wheatley to R. Kelly, present-day R&B is a perpetual fight for human status, a yearning for human rights, a struggle for inclusion with the human species. Allergic to cybersonic if not to sonic technology, mainstream American media—in its drive to banish alienation, and to recover a sense of the whole human being through belief systems that talk to the “real you”—compulsively deletes any intimation of an AfroDiasporic futurism, of a “webbed network” of computerhythms, machine mythology and concepttechnics which routes, reroutes and criss-crosses the Black Atlantic. This digital diaspora connecting the UK to the US, the Caribbean to Europe to Africa, is in Paul Gilroy's definition a “rhizomorphic, fractal structure”, a “transcultural, international formation”. » (*Ibid.*, p. 00[-006].)

la techno, mais plutôt autour des musiques Noires en général. Est-ce là une autre entrée à ajouter à nos quatre axes paradigmatiques ? Ou la clé même qui les ouvrirait tous ? Nous reviendrons à cette question dans les chapitres suivants, et les pistes de réflexions potentielles proposées en *outro*.

Ce premier chapitre est parti à la recherche de cette fameuse difficulté de la critique : où se situerait-elle exactement ? Il a fait l'hypothèse que la techno ne serait pas indicible en elle-même ; elle serait un genre et une culture musicale dont les caractéristiques susciteraient des tensions de transposition et de jugement. Comment définir dès lors ces caractéristiques ?

L'organisation en quatre parties, elles-mêmes divisées en quatre sous-parties peut sembler artificielle, et de fait, elle l'est. Une recherche rigoureuse des lieux de tension d'écriture et de critique est forcément construite, de la même manière que le concept même de techno est une construction. Dans chaque recoin, le genre échappe. Ce n'est jamais une caractéristique spécifique qui est indicible, parce qu'elle s'avère difficile à circonscrire, mais aussi parce qu'elle est éminemment relative à un contexte.

Le problème, c'est que le genre semble dépourvu de réalité intrinsèque : il émerge en rapport avec une réalité toujours mouvante et, surtout, il dépend de l'appareil de perception qui le conçoit. En ce sens, la techno ne se distinguerait pas de n'importe quelle autre musique, ni même d'ailleurs de n'importe quel autre mot ou concept.

Mais n'est-on pas ici face à autre chose qu'une simple impasse philologique ? Que les affirmations d'un indicible ne puissent reposer sur un système inébranlable, un socle théorique solide et cohérent n'annule en rien son expérience. À l'heure où les premières productions techno émergent, notamment lorsqu'elles arrivent en Europe, les producteurs et critiques insistent sur leur radicale nouveauté, leur vision futuriste. Se pourrait-il alors que le genre, par sa virginité, ait été dépourvu d'un cadre de référence ? Sans images, sans mythes, sans *logos*, la techno serait une sorte de phénomène indéfinissable et en suspens.



## *4 on the floor*

« 1, 2, 3, 4 .... 5, 6, 7, 8 ... » La machine mesure, le kick claque, les DJs comptent et les corps suivent ... « 1, 2, 3, 4 ... 5, 6, 7, 8 ... »



## Chapitre II. Les contours de ce pays inconnu : la techno et les mots

Je cheminerais jusqu'à la frontière du pays connu, je continuerais à suivre, sans cesse, cette frontière et ce faisant je dessinerais par mon mouvement le contour de ce pays inconnu. [...] Le pays connu, à l'ultime frontière duquel j'irai pour découvrir la musique, c'est le langage.

Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...*, p. 54-55<sup>1</sup>.

Prise au mot, la techno se déroberait sous couvert de mutité, de multiplicité, voire d'illégitimité. Pourtant, d'une part, certains critiques opposent une résistance explicite à ces supposées impasses, de l'autre, les formes d'écrit entourant le mouvement sont nombreuses. Alors que le geste critique semble largement dépasser le format de la chronique, nous souhaiterions approcher cette fois l'espace littéraire au sens large. Le critère ici sera simple et pragmatique : il s'agira d'étudier les textes consacrés à la techno et publiés sous la forme de livres. Ce chapitre n'aura pas de prétention à l'exhaustivité, bien plutôt, il aura pour mission de cartographier les publications techno avec une attention particulière à leurs qualités métalittéraires et leur dialogue avec les enjeux abordés dans le premier chapitre. Ce territoire sera envisagé non pas en parallèle, mais bien autour de la critique, au sein d'un panorama dynamique. Comment cet espace produit-il ou négocie-t-il les mythes de l'indicible, de l'ineffable et de l'illégitimité ?

---

<sup>1</sup> La citation apparaît dans *Dire la musique* avec une phrase conjuguée au conditionnel et la seconde au futur. (Stéphane ROTH et Isabelle SORARU, *Dire la musique, op. cit.*, p. 8.)

## A. Existe-t-il une littérature techno ?

« Existe-t-il une littérature techno ? » Cette question est apparue à plusieurs reprises sous la plume de journalistes. Et quand ceux-ci la posent, ils sous-entendent alors de manière plus ou moins implicite une comparaison avec la littérature rock. Dans la thèse de doctorat qu'il a justement consacrée à la « littérature rock », Aurélien Bécue en rejetait l'existence même, dès les premières lignes de son introduction, préférant « réfléchir de manière plus large aux résonances entre le rock et les œuvres littéraires<sup>1</sup> ». De fait, ces résonances sont nombreuses. La techno s'est-elle aussi déployée ou a-t-elle suscité un riche espace littéraire ?

Dans *Technikart*, Benoit Sabatier aurait soutenu le contraire et déploré cette absence. Là où le rock aurait inspiré des auteurs cultes – Sabatier cite alors Lester Bangs et Nik Cohn, ou encore Jean-Jacques Schuhl et Yves Adrien –, la techno n'aurait pas engendré de véritable tradition littéraire. En citant cet article, Jean-Yves Leloup écrit ailleurs que cette observation est à la fois juste et erronée. *Quid* de David Toop, Simon Reynolds, Kodwo Eshun, Peter Shapiro et Paul D. Miller, mais aussi Ariel Kyrou et Achim Szepanski ? Leloup admet néanmoins que si cette génération a « signé des ouvrages définitifs [...], il est vrai que l'on ne parle pas ici d'écrivains, mais d'auteurs<sup>2</sup> ». Joseph Ghosn dans un article intitulé « Littérature et techno – Bibliotechno » fait un constat similaire : « Il existe certes toute une littérature qui reprend les images et représentations du style de vie qui accompagne la techno. [...] Pourtant, les croisements les plus fertiles entre littérature et musiques électroniques, à l'instar du rock, sont dus à des écrivains journalistes, à la fois observateurs critiques et acteurs de première ligne des guerres technoïdes<sup>3</sup>. »

Les conclusions divergentes tirées par Benoit Sabatier, Jean-Yves Leloup et Joseph Ghosn tiennent notamment à leurs projections dissemblables de l'expression « littérature ». Sabatier semble entendre par littérature une production romanesque, tandis que Jean-Yves Leloup l'élargirait à toute publication sous la forme livre. Chez Joseph Ghosn, une littérarité est associée à des « croisements fertiles », expression qui renvoie peut-être à une singularité formelle ou à un discours méta-critique. Aucun de ces critères ne nous semble

---

<sup>1</sup> BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> LELOUP Jean-Yves, « Existe-t-il une littérature techno ? », 8 février 2010. <https://globaltechno.wordpress.com/2010/02/08/existe-t-il-une-litterature-techno/>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> novembre 2022.

<sup>3</sup> GHOSN Joseph, « Littérature et techno, Bibliotechno », *Les Inrockuptibles*, 25 avril 2000. <https://www.lesinrocks.com/musique/litterature-et-techno-bibliotechno-97953-25-04-2000/>, dernière consultation le 4 novembre 2021.

opérant ici, mais à l’instar d’Aurélien Bécue, nous ne renonçons pas à la possibilité de « faire l’expérience d’un territoire mettant aux prises le rock [c’est-à-dire pour nous la techno] et son histoire [...], ses productions [...] ou sa mise en fiction [...]»<sup>1</sup>. »

La typologie ici proposée diffère de celle qu’Aurélien Bécue a façonnée pour le rock. Certaines catégories ont été réempruntées tandis que d’autres ont été évitées – il n’existe pas par exemple, sauf de manière ironique<sup>2</sup>, de corpus de paroles des morceaux techno. D’autre part, son organisation est différente, ce qui tient cette fois moins à l’organisation inhérente de cet espace qu’à l’objectif de notre détour. Il s’agit en effet tout particulièrement ici d’observer un espace littéraire techno à l’aune de sa prétendue impossibilité. Nous examinerons en premier lieu l’existence d’une bibliothèque de référence qui réunisse les écrits ayant inspiré la techno. Une deuxième catégorie regroupe des publications universitaires, et la suivante rassemble des écrits de journalistes : ceux-ci ont publié des essais, histoires et (auto)biographies, mêlant parfois ces genres. La quatrième section ici discutée est celle de la fiction tandis que la cinquième emprunte à toutes les catégories précédemment citées sans que les livres qu’elle rassemble ne puissent véritablement entrer dans aucune d’entre elles. Il s’agit des écrits de producteur·rice·s et protagonistes. Par souci de clarté, nous avons établi cette typologie autour du support du livre, les conclusions que nous en tirerons devront être nuancées en regard limite.

---

<sup>1</sup> BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature : bruits, distorsions, résonances*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> RADZIEJEWSKI Robert (éd.), *Techno Lyrics*, Doppell., 2016.

## B. La techno dans les livres

It's always pissed me off that dance music is often seen as the poor cousin of rock. There are more books about The Beatles than there are about the whole history of dance music, and it's always annoyed me. We've just dedicated ourselves to readdressing the balance a little bit.

Bill Brewster, « 50 years of DJ culture<sup>1</sup> »

### 1. Bibliothèque de référence : la tentation du progrès

Il est un ensemble protéiforme et hétérogène de textes que l'on pourrait ranger au sein d'une bibliothèque de référence de la techno. Ces écrits ont en commun d'avoir inspiré certains protagonistes du mouvement, de traverser plusieurs écrits qui l'entourent, sans toutefois être nés en son sein<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> KISRAY Julia, « 50 years of DJ culture: in conversation with Bill Brewster », *Stamp The Wax*, 25 mars 2015. <https://www.stampthewax.com/2015/03/25/50-years-of-dj-culture-in-conversation-with-bill-brewster/>, dernière consultation le 4 décembre 2022.

<sup>2</sup> Nous nous inspirons ici notamment de ce qu'Aurélien Bécue a écrit au sujet des « classiques de la bibliothèque rock » : « Pour parodier le titre d'un ouvrage connu, il existe finalement une bibliothèque rock idéale. En effet, nombre de paroles de chansons, de noms de groupes, de titres d'albums ou de morceaux sont empreints d'une forte intertextualité littéraire. En outre, cette intertextualité retourne bien souvent à la sphère littéraire après son passage par le rock, dans le réemploi de ces références par les critiques rock, les romanciers ou les artistes. De Villon à Rimbaud, de Blake à la beat generation, de Camus à Bukowski, cet ensemble hétérogène trouve sa cohérence au travers de sa double influence sur la musique et sur les textes, avec à la fois des auteurs classiques (Shakespeare, Dante, Baudelaire, Camus) et des mouvements ou des auteurs considérés comme marginaux ou déviants (la beat-generation, Blake, Rimbaud, Jarry, Huxley, Selby, Burgess, Ballard). » (BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature*, op. cit., p. 97.)

(a) *Futurisme et dadaïsme : le point de départ de l'historiographie des musiques électroniques*

En opérant par ordre chronologique, la première référence de cette bibliothèque serait probablement *L'Art des bruits (L'arte dei Rumori)* de Luigi Russolo. Formulé dans une lettre à son ami compositeur Francesco Balila Pratella en 1913, ce « manifeste futuriste » est considéré comme un texte fondateur du bruitisme. Russolo y affirme en effet : « Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits<sup>1</sup>. » C'est ce genre de déclarations programmatiques qui ouvrira la voie à de nouvelles formes musicales : la musique futuriste d'abord, concrète ensuite et électronique finalement. En ce sens, l'influence de *L'Art des bruits* sur la techno serait pour ainsi dire musicale.

Or cette généalogie existe autant dans l'héritage de pratiques musicales que dans le déploiement d'un discours esthétique, c'est-à-dire, par association rétrospective. En 1988, Darren Reynolds écrit dans *Soul Underground* :

L'acid house est tout simplement une combinaison de deux éléments. Le premier élément est l'expérimentation technologique et synthétisée inventée par les dadaïstes italiens au début du XXe siècle, *L'art des bruits* originel. Ils avaient la mauvaise réputation de donner des concerts avec l'unique aide d'appareils industriels et ménagers, créant une cacophonie de bruit mécanique. C'était l'avant-garde jouant de dispositifs purement techniques ayant pour but de faire de la musique<sup>2</sup>.

Il ne semble pas y avoir, pourtant, au cours des premières années du mouvement, de musiciens se réclamant directement du futurisme. Dans les années 1950, John Cage ou Pierre Henry citeront les idées de Russolo mais pour ce qui est des musiques électroniques dansantes, le lien sera plus souvent établi par des journalistes ou des universitaires. Outre son caractère relativement obscur et la problématique réputation politique du futurisme, le texte relate un rapport au son qui se distingue de celui de la techno. Si les deux mouvements se rejoignent dans leur intention d'expérimentation et leur exaltation du monde moderne, notons que les futuristes

---

<sup>1</sup> RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits: manifeste futuriste*, Paris, Éditions Allia, 2003 [1903], p. 14.

<sup>2</sup> « Acid house is basically a combination of two elements. Firstly, the technological and synthesised experimentation originated by the Italian Dada-ists of the early 1900s, the original *Art Of Noise*. They were infamous for holding concerts aided only by industrial and household apparatus to create a cacophony of mechanical noise. It was the avant garde flirting with purely technical devices for the purpose of making music. » (REYNOLDS Darren, « Acid House », *Soul Underground*, Issue 7, April 1988 in David LUBICH, *Catch the beat: the best of Soul Underground 1987-91*, London, DJhistory.com, 2010, p. 65.)

NB: l'expression « dadaïstes italiens » est inexacte. Les italiens étaient futuristes et le mouvement dada sera ensuite inspiré par leur travail.

s'attachent avant tout à provoquer, tandis que leurs potentiels héritiers cherchent aussi à faire danser.

Ce décalage n'empêchera pas l'association entre le texte et le genre musical populaire de devenir une sorte de poncif. L'ouvrage *Audio Culture*, par exemple, rassemble plusieurs textes fondamentaux de la « musique moderne » parmi lesquels figurent *L'Art des bruits*, mais aussi un essai au sujet du minimalisme dans la house et la techno, un chapitre sur la culture DJ et plusieurs essais sur les musiques électroniques. Le lien entre Russolo et la techno est en outre formulé dans l'enquête sociologique menée par Béatrice Mabilon-Bonfils et Anthony Pouilly en 2002<sup>1</sup> ou un ouvrage encyclopédique de Kosmicki. Le musicologue y consacre plusieurs paragraphes, remarquant que : « C'est la première fois dans l'histoire occidentale que l'on oriente résolument la musique de manière aussi franche et radicale vers ce paramètre du timbre<sup>2</sup>. » Cette notion de « timbre » apparaîtra ensuite chez le critique disco Vince Aletti<sup>3</sup>.

Dans *Ocean of Sound*, la référence aux futuristes éclaire plus largement un rapport aux sons. En effet, sous la plume de David Toop, la catégorie techno n'est pas opérante en tant que telle : certaines des productions de Chicago sont le signe de développements au sein de la musique moderne qui dépassent les scènes et transcendent les hiérarchies.

L'un des objectifs spécifiques de la musique futuriste était l'éradication du romantisme pompeux, en particulier celui de Wagner. [...] Les jours de la symphonie étaient comptés. « Maintenant, nous en avons assez », écrivait Luigi Russolo, « et nous nous délectons bien plus à combiner dans nos pensées le bruit des tramways, des moteurs d'automobiles, des voitures et des foules qui se bagarrent, qu'à entendre à nouveau l'«Eroïca» ou la «Pastorale.»» [...] Ainsi, Luigi Russolo, peintre aux penchants symbolistes marqués, a commencé à écrire une série d'essais polémiques qui ont fini par être regroupés sous le titre général *L'Art des bruits*. [...] Russolo a fait un pas courageux, mais un seul. Le bruit, le son, les règles musicales, la clameur croissante de la vie mécanisée, les lignes tracées entre eux s'estompaient, s'évanouissaient dans les airs. Les objets solides de la composition européenne – la partition, l'orchestre, le compositeur,

---

<sup>1</sup> « Comment faire vivre la matière ? Comment recréer le rythme de l'univers ? Comment insuffler une âme à la machine ? C'est dans ces interrogations auxquelles ingénieurs, savants et musiciens ont cherché à répondre au fil des ans que la techno puise ses racines. Cette véritable «chasse au trésor» commence en fait dès 1913, lorsque l'italien Luigi Russolo énonce le principe selon lequel tous les bruits de notre environnement participent à une composition musicale. P. Schaeffer puis O. Messiaen sont les initiateurs de la musique concrète et s'intéressent au phénomène du son enregistré. » (MABILON-BONFILS Béatrice et POUILLY Anthony, *Musique techno : art du vide ou socialite alternative*, op. cit. p. 12.)

<sup>2</sup> KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques*, op.cit., p. 64.

<sup>3</sup> On retrouve chez Aletti, aussi, la notion de « texture » (ALETTI Vince, *The Disco Files*, op. cit, p. 86). Voir également BARTHES, *Le Grain de la Voix: Entretiens, 1962-1980*, Paris, éditions du Seuil, 1982.

les relations de hauteur, l'accordage et l'harmonie, la frontière entre la musique et la non-musique – étaient sur le point d'être démembrés<sup>1</sup>.

Dans ce contexte, la déconstruction des repères esthétiques évoquée dans notre premier chapitre aurait été entamée bien avant que le DJ et le mix ne bousculent les formats. Citant Hugh Davies, qui regrette que les compositeurs contemporains n'aient pas incorporé ces bruits dans leur travail, Toop remarque néanmoins que ces bruits étaient déjà présents « dans l'air (et sans l'aide des futuristes<sup>2</sup> ». Par défaut, l'écoute était déjà inscrite dans un processus de dé- et reconstruction.

Il y a, parfois, dans la revendication de cette référence musicale et littéraire une recherche de légitimation<sup>3</sup>, mais aussi, sans doute, une recherche des termes et concepts pour l'écriture. Le vocabulaire employé par Russolo est riche et précis : il donne à entendre l'originalité des musiques nouvelles en l'émancipant des grilles de lecture traditionnelles.

NOUS VOULONS ENTONNER ET RÉGLER HARMONIQUEMENT ET RYTHMIQUEMENT CES BRUITS VARIÉS. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré ou ton de la vibration prédominante. En effet, le bruit se distingue du son par ses vibrations confuses et irrégulières (quant au temps et à l'intensité).

CHAQUE BRUIT A UN TON, PARFOIS AUSSI UN ACCORD QUI DOMINE SUR L'ENSEMBLE DE CES VIBRATIONS IRRÉGULIÈRES. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits, c'est-à-dire de donner à un bruit une certaine variété de tons sans perdre sa caractéristique, je veux dire le timbre qui le distingue. Certains bruits obtenus par un mouvement rotatoire peuvent nous offrir une gamme entière, ascendante ou descendante, soit qu'on augmente, soit qu'on diminue la vitesse du mouvement<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « One of the specific aims of Futurist music was the eradication of inflated romanticism, particularly that of Wagner. [...] The days of the symphony were numbered. "Now we have had enough of them", wrote Luigi Russolo, "and we delight much more in combining in our thoughts the noise of trams, of automobile engines, of carriages and brawling crowds, than in hearing again the 'Eroica' or the 'Pastorale.'" [...] So Luigi Russolo, a painter of marked Symbolist leanings, began writing a series of polemical essays which have come to be grouped under the general heading The Art of Noises. [...] Russolo took a brave step but only one. Noise, sound, musical rules, the growing clamour of mechanized life, the lines drawn between them were blurring, vanishing into thin air. The solid objects of European composition—the score, the orchestra, the composer, pitch relationships, tuning and harmony, the boundary between music and not-music—were about to be dismembered. » (TOOP David, *Ocean of Sound, op. cit.*, p. 76-80.)

<sup>2</sup> « Hugh Davies regrets the fact that none of the composers who enthused over Russolo's noise instruments chose to incorporate them in their work. [...] I disagree (very mildly) with Davies, because these grinding, humming, growling pagan noises clamoured in the air without any help from the Futurists. » (*Ibid.*, p. 79.)

<sup>3</sup> Mais pas chez David Toop, le journaliste semblant peu préoccupé par les hiérarchies esthétiques pré-établies.

<sup>4</sup> RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits: manifeste futuriste, op. cit.*, p. 21-22.

Ces lignes paraissent incroyablement visionnaires dans leur description du processus à l'œuvre au sein de la production électronique. Elles relèvent toutefois de l'ordre du général et de l'abstrait, alors que la critique s'occupe du particulier. Force est de constater que dans la majorité des cas, les concepts proposés ici ont été mobilisés dans des domaines relevant à la fois de l'intellectualisation (et non du populaire) et de l'abstraction.

Enfin, il y aurait à écrire une histoire de la figure de la machine dans la littérature voire dans la culture techno. En 2018 est paru un ouvrage consacré au club berlinois Berghain et intitulé *Die Clubmaschine*<sup>1</sup>. Ce livre contribue au façonnement d'une généalogie en citant une publication philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle signée Julien Offray de La Mettrie ou encore *Tausend Maschinen*, « une petite philosophie de la machine en tant que mouvement social<sup>2</sup> ».

### (b) Afrofuturisme : l'imaginaire littéraire de Détroit

Les premières productions techno de Détroit sont apparues dans un univers fortement chargé en références théoriques et fictionnelles. Si le manifeste futuriste a été mobilisé *a posteriori*, d'autres ouvrages ont accompagné le mouvement dès ses débuts. C'est notamment le cas de *La Troisième Vague*<sup>3</sup>, le livre d'Alvin Toffler – et de son épouse, Adelaide Farrell, moins souvent créditée – dans lequel Juan Atkins aurait puisé le mot « techno ». Publié en 1980, cet essai est le second d'une trilogie qui expose une « Théorie des vagues de développement<sup>4</sup> ». Il s'appuie sur des considérations sociales et politiques couvrant les dix derniers millénaires de l'humanité pour identifier trois vagues : la vague agraire, la vague industrielle et enfin celle de la connaissance. Les « agents » de cette Troisième Vague seraient « les rebelles techno » préoccupés par « le type de société future que nous voulons<sup>5</sup> ». Ces rebelles « soutiennent que

---

<sup>1</sup> SCHULZ Jorinde et JÖRG Kilian, *Die Clubmaschine: Berghain*, Hamburg, Textem Verlag, coll. « Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden », 2018.

<sup>2</sup> RAUNIG Gerald, *Tausend Maschinen: eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung*, Wien, Turia + Kant, coll. « Es kommt darauf an », 2008.

<sup>3</sup> TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave: the classic study of tomorrow* [1980], New York, Bantam Books, coll. « Bantam Books », 1990.

<sup>4</sup> TOFFLER Alvin, *Future shock*, New York, Bantam Books, coll. « Bantam Books », 1990.

TOFFLER Alvin, *Power shift: knowledge, wealth, and violence at the edge of the 21st century*, Paperback ed., New York, NY, Bantam Books, coll. « Bantam Books Non fiction », 1991.

<sup>5</sup> « Ranged against both extremes [“Second Wave forces on one side, First Wave revisionists on the other”] is an increasing number of people in every country who form the core of the techno-rebellion. They are, without knowing it, agents of the Third Wave. They begin not with technology but with hard questions about what kind of future society we want. They recognize that we now have so many technological opportunities we can no longer

la technologie n'a pas besoin d'être grande, coûteuse et complexe pour être sophistiquée<sup>1</sup>. » S'il en admet les limites, l'essai soutient le potentiel libérateur de la technologie<sup>2</sup>. Car outre la légitimation esthétique qu'il apporte à la technologie – légitimation précieuse pour des musiciens électroniques – le propos d'Alvin Toffler et Adelaide Farrell est profondément politique. Leur travail devient alors, au même titre que la science-fiction, la promesse d'un futur meilleur, d'une émancipation raciale.

L'écrivain américain blanc Mark Dery aurait été le premier à employer l'expression « afrofuturisme » dans son essai de 1994, *Black to the future : Interviews with Samuel R Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*.

Pourquoi si peu d'Afro-Américains écrivent-ils de la science-fiction, genre où des rencontres [du troisième type] avec l'Autre – l'étranger dans un pays étrange – semblent idéalement proche des préoccupations des écrivains Afro-Américains ? [...] La fiction spéculative qui traite des thèmes afro-américains et s'empare des préoccupations afro-américaines dans le contexte de la technoculture du vingtième siècle – et, plus largement, la signification afro-américaine qui s'approprie des images de technologie et d'un avenir prothétiquement amélioré – pourrait, en l'absence d'un meilleur terme, être appelée « afrofuturisme<sup>3</sup> ».

L'écrivain et musicien Noir américain Greg Tate nuancera le constat de Dery : « Je lis de la SF depuis mes 12 ans et je connais beaucoup d'autres noirs qui en lisent. [...] Je

---

fund, develop, and apply them all. They argue, therefore, the need to select more carefully among them and to choose those technologies that serve long-range social and ecological goals. Rather than letting technology shape our goals, they wish to assert social control over the larger directions of the technological thrust. » (TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, *op. cit.*, p. 151.)

<sup>1</sup> « The techno-rebels start from the premise that the earth's biosphere is fragile, and that the more powerful our new technologies become, the higher the risk of doing irreversible damage to the planet. [...] The techno-rebels argue that either we control technology or it controls us [...]. The techno-rebels contend that technology need not be big, costly, or complex in order to be "sophisticated". » (*Ibid.*, p. 152.)

<sup>2</sup> « Computers are not superhuman. They break down. They make errors—sometimes dangerous ones. There is nothing magical about them, and they are assuredly not « spirits » or « souls » in our environment. Yet with all these qualifications, they remain among the most amazing and unsettling of human achievements, for they enhance our mind-power as Second Wave technology enhanced our muscle-power, and we do not know where our minds will ultimately lead us.

As we grow more familiar with the intelligent environment, and learn to converse with it from the time we leave the cradle, we will begin to use computers with the grace and naturalness that is hard for us to imagine today. And they will help all of us—not just a few « super-technocrats »—to think more deeply about ourselves and the world. » (*Ibid.*, p. 173.)

<sup>3</sup> « Why do so few African-Americans write science fiction, a genre whose close encounters with the Other—the stranger in a strange land—would seem uniquely suited to the concerns of African-American novelists? [...] Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture—and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future—might, for want of a better term, be called "Afrofuturism". » (DERY Mark, « Black to the future: Interviews with Samuel R Delany, Greg Tate, and Tricia Rose », *Flame wars: the discourse of cyberculture*, Durham, NC, Duke University Press, 1994, p. 179-180.)

soutiendrais au contraire que les perspectives visionnaires attirent résolument les lecteurs noirs<sup>1</sup>. » Si les deux auteurs semblent partir de la même intention, leur compréhension du contexte socio-culturel observé et donc les conclusions qu'ils en tirent sont différentes.

L'afrofuturisme tel que le définit Dery dépasserait en outre la littérature et des « aperçus<sup>2</sup> » seraient perceptibles dans les peintures de Basquiat, les films de John Sayles et Lizzie Borden ou encore la musique de Jimi Hendrix, George Clinton, Herbie Hancock<sup>3</sup>, Bernie Worrell et Sun Ra. Plusieurs producteurs de Détroit se réclameront de cette lignée, ayant parfois recours au concept même d'afrofuturisme. En 1989, Mike Banks et Jeff Mills fondent le collectif Underground Resistance, marquant le début de ce qui sera souvent désigné comme « la seconde génération » de Détroit. Tout au long de sa carrière, Jeff Mills n'aura de cesse de s'appuyer sur les idées et images de la science-fiction<sup>4</sup> et de l'espace. Son album de 1992 sous l'alias X-102<sup>5</sup> est intitulé *Discovers The Rings Of Saturn* et en 2000, il compose une bande originale pour *Metropolis*, le film de Fritz Lang paru en 1926. Cette fascination pour le futur est intimement liée aux revendications de Mills qui a régulièrement dénoncé les injustices raciales a été le témoin.

Manifestes politiques et ouvrages de science-fiction ne font pas seulement l'objet de projections, ils sont également produits au sein de l'univers musical de Détroit. En 1987, Alan D. Oldham compose sous l'alias T-1000 sa première bande dessinée, *Johnny Gambit*. Celle-ci met en scène un détective privé fan de punk-rock et ses associés opérant autour d'un club

---

<sup>1</sup> « I don't know if that's necessarily true; I've read SF since I was about twelve years and I know a lot of black people who read it. [...] So I would argue that the visionary vistas of SF contained in comics are definitely attracting black readers. » (*Ibid.*, p. 207.)

<sup>2</sup> « Glimpses of it can be caught in Jean-Michel Basquiat's paintings such as *Molasses*. » (*Ibid.*, p. 182.)

<sup>3</sup> Dery renvoie en particulier à l'album *Future Shock* (1983) qui partage le titre d'un livre d'Alvin Toffler paru en 1970.

<sup>4</sup> Récemment, son travail semble être devenu indissociable du genre. Voir notamment:

POWER Ed, « Science Fiction/Science Fact: The Strange World Of ... Jeff Mills », *The Quietus*, 25 avril 2016. <https://thequietus.com/articles/20119-jeff-mills-interview>, dernière consultation le 3 novembre 2022.

« Jeff Mills Explains How Sci-Fi Can Change Dance Music », *Electronic Beats*, 2 juin 2017. <https://www.electronicbeats.net/the-feed/jeff-mills-explains-sci-fi-can-change-dance-music/>, dernière consultation le 3 novembre 2022.

WARWICK Oli, « “There are very few real artists in this genre”: Jeff Mills on how Sci-fi can take club music to new realms », *The Vinyl Factory*, 31 mai 2017. <https://thevinylfactory.com/features/jeff-mills-close-encounters-interview/>, dernière consultation le 3 novembre 2022.

MUGGS Joe, « Jeff Mills, a science fiction story that's constantly unfolding », *Mixmag*, 28 février 2019. <https://mixmag.net/feature/jeff-mills-mixmag-cover-feature-interview>, dernière consultation le 3 novembre 2022.

BUONCRISTANI Emma, « Jeff Mills lance une émission de radio mensuelle autour de livres de science-fiction », *Traxmag*, 28 avril 2020. <https://www.traxmag.com/jeff-mills-lance-une-emission-de-radio-mensuelle-autour-de-livres-de-science-fiction/>, dernière consultation le 3 novembre 2022.

<sup>5</sup> Projet lié à Underground Resistance et qui réunissait dans les années 1990, Mike Banks, Jeff Mills et Robert Hood.

techno, « le vortex room ». Originaire de Détroit, l'auteur exerce également en tant que graphiste et DJ<sup>1</sup> – il est alors intimement lié aux premiers producteurs de techno. Et de fait, lorsque Derrick May publie son premier 12 pouces, *Nude Photo*, le vinyle est distribué avec une copie de *Johnny Gambit*. La bande dessinée sera ensuite mentionnée dans *The Face* ; le titre de l'article, « Seventh City Techno<sup>2</sup> », est inspiré de la ville fictive de Gambit. L'imagerie afrofuturiste des musiciens de Détroit atteint un caractère quasi mythologique dans l'œuvre de Drexciya dont les productions mettent en scène un univers aquatique<sup>3</sup>. D'après Kodwo Eshun<sup>4</sup>, ce mythe serait inspiré de l'ouvrage que Paul Gilroy a fait paraître en 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*.

C'est en 1993 que Reuben Elder, alors âgé de 11 ans, est tué par balle dans les rues de Détroit. En réponse à cet événement tragique, ces trop nombreux événements tragiques, The Electrifying Mojo écrit un poème, « Mothers In Black », qui paraît dans *Detroit News* le 9 septembre de la même année. « Mojo » est un animateur radio de Détroit qui a très largement accompagné, voire encouragé l'essor de la techno. Il sera cité comme une influence par Juan Atkins ou encore Derrick May, entourée d'une aura de mystère puisqu'il refuse d'être photographié. Les émissions du DJ afro-américain sont éclectiques et ponctuées de poèmes ou d'annonces telles que : « Le vaisseau mère a atterri<sup>5</sup>. » En 1995, The Electrifying Mojo publie *The Mental Machine*, « une combinaison historique de folklore, prose, poésie et tragédie<sup>6</sup> ». L'ouvrage contient notamment le poème, « Mothers In Black » (« Il y a un peu moins de frères / Dans les rues chaque jour / Comme un éclair / Ils sont passés par ici<sup>7</sup> »), mais aussi une chronologie de dix-sept événements ayant marqué la nation afro-américaine (de l'arrivée des esclaves africains en 1619 aux émeutes raciales de 1968) ou encore des invitations à mener une

---

<sup>1</sup> Il a employé les pseudonymes Detroitrocketscience, DJ T-1000, Hardsignal, The Inside, The Neon Sex Fiend, Signal To Noise Ratio et X-313.

<sup>2</sup> COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 86-89.

<sup>3</sup> Leur première sortie en 1992 est intitulée *Deep Sea Dweller*, suivie de *Molecular Enhancement*, *Bubble Metropolis* (sur Underground Resistance), *The Unknown Aquazone*, *Aquatic Invasion* ou encore *The Journey Home*.

<sup>4</sup> ESHUN Kodwo, « Further Considerations on Afrofuturism », *CR: The New Centennial Review*, Vol. 3, N°2, été 2003, p. 287-302.

<sup>5</sup> « The Mothership has landed. »

<sup>6</sup> « The thoughts brought together in the Electrifying Mojo's *Mental Machine* is a historical combination of folklore, prose, poetry, and drama by an ethereal psalmist. His words reflect the street moods and spirituality of the American-African community. » (WILKS E'lon Eloni in ELECTRIFYING MOJO, *The Mental Machine ; Stop by here, Lord! Stop by here! ; Freedom comes today*, Limited edition., Detroit, Michigan, J-Stone Audio Books, 1995, p. xxvii.)

<sup>7</sup> « There are a few less brothers / On the streets every day / Like a flash of lightning / So quickly they passed this way. » (*Ibid.*, p. 15.)

vie plus saine. À travers une ode au végétarisme ou des mises en garde contre la télévision, l'auteur aborde les problèmes de santé publique auxquels la communauté Noire fait face, en raison des inégalités structurelles. Il est peu fait référence à la musique au sein même de *The Mental Machine*<sup>1</sup>, mais son contenu est indissociable de celui de l'émission, la *Midnight Funk Association*: Electrifying Mojo scandait ses écrits sur les radios de Détroit<sup>2</sup> qui ont accueilli successivement son émission.

Aujourd'hui, *The Mental Machine* est difficile à trouver (il n'a été imprimé qu'une seule fois en édition limitée) et peu mentionné dans les discussions autour de la techno. Pourtant, l'existence de ce dense ouvrage (plus de 500 pages) est la preuve d'un riche réseau de références et la trace d'une production littéraire qu'on ne peut que soupçonner. Des précautions s'imposent : alors que la discussion entre Mark Dery et Greg Tate débutait autour d'une même intention – mettre en évidence le lien entre la science-fiction et les afro-américains – tous deux s'opposaient quant aux données chiffrées pour attester ce lien. Ainsi, il nous semble important d'aborder ici le rayonnement relatif de ces productions littéraires pour mettre en garde contre des conclusions hâtives quant à l'existence ou non d'un espace discursif. De notre point de vue – européen, blanc et rétrospectif – aucune bibliothèque de référence ne paraît habiter l'imaginaire house de Chicago comme de Détroit. Or, justement, il y a peut-être là aussi un angle mort. On se gardera de solidifier ici des comparaisons ou d'en tirer des conclusions approximatives qui auraient des conséquences scientifiques désastreuses. En consacrant cette section à Détroit, il nous tient à cœur de célébrer un signe parmi d'autres d'un espace incroyablement riche, plutôt que de faire de l'ombre en le sacralisant.

Si un processus de mythification était déjà à l'œuvre dans le déploiement de ces univers, il procéderait de fables futuristes et d'allégories urbaines plutôt que des pop stars cherchant à cristalliser leurs auto-fictions. Juan Atkins s'appuyait sur *La Troisième Vague* pour s'identifier aux « techno-rebelles », c'est-à-dire à un groupe de téméraires au service d'une libération. Le collectif Underground Resistance, du moins dans ses premières années, avançait masqué. L'anonymat des membres de Drexciya était plus obscur encore : Gerald Donald et James Stinson n'ont été identifiés qu'après la période d'activité du groupe et de manière posthume pour ce dernier. The Electrifying Mojo enfin, n'a partagé aucune photo, ni vidéo de son visage.

---

<sup>1</sup> (*Ibid.*)

<sup>2</sup> WGPR, WJLB et WHYT.

Cette fascination science-fictionnelle semble bien particulière à la culture club américaine, qui entretiendrait « une foi quasi néo-hégélienne en un futur meilleur<sup>1</sup> ».

(c) *Post-modernisme : fascination européenne pour la French Theory*

Si les contextes historiques et les enjeux politiques divergent entre Russolo et l'afrofuturisme, les deux références se rejoignent dans leur foi en la machine comme outil d'émancipation. Il est un autre groupe d'essais au sein de la bibliothèque techno qui intègre le concept de machine dans son maillage rhétorique : l'œuvre de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le premier volume de *Capitalisme et Schizophrénie* qui paraît en 1972, *L'Anti-Œdipe*<sup>2</sup>, s'ouvre sur une peinture de Richard Lindner, *Boy with Machine*. Le premier chapitre – bien que dans la logique Deleuzo-Guattarienne, son ordre ne soit pas déterminant – est intitulé « les machines désirantes. » Peter Shapiro n'hésitera pas à citer le concept de « machine révolutionnaire » pour articuler la « mise en relation collective des libidos et des désirs » avec « le dancefloor disco et son perlotage collectif<sup>3</sup> ».

La présence de *Capitalisme et Schizophrénie* dans l'univers littéraire qui entoure la techno se comprend dans un aller-retour entre l'œuvre écrite et les musiciens. Dans *Mille Plateaux*, le second tome qui date de 1980, Deleuze & Guattari écrivent, dans un chapitre

---

<sup>1</sup> « When one compares the literature and film of rave/club culture of the U.S. and the UK it will be obvious that the American variant of the culture has never lost this fascination with futurism and information technology. American club culture does not lament past wrongs; it opens itself to ecstatic joy in the present and, at times, an almost neo-Hegelian belief in a better future. » (BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape: The Club Scene in Literature, Film, and Television Since the Late 1980s*, Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2007, p. 9.)

<sup>2</sup> Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe* [1972], Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 2009.

<sup>3</sup> « Mais le disco proposait bien mieux que de simplement vous faire des amis et de convaincre les gens : elle représentait un nouveau type de résistance politique, semblable à celle à ce que les penseurs et psychanalystes français Félix Guattari, Gilles Deleuze et Guy Hocquenghem nommèrent une « machine révolutionnaire. » Par opposition aux expressions individuelles du désir en vigueur dans les sociétés capitalistes, qui doivent nécessairement forcer l'individu à envisager le monde selon le mode « soit ci, soit ça », Deleuze et Guattari proposent une mise en relation collective des libidos et des désirs, laquelle ouvrirait d'innombrables possibilités dans le champ de la sexualité, différant toutes de la pulsion de mort œdipienne propre au capitalisme (voir Félix Guattari, *Molecular Revolution : Psychology and Politics*, Penguin, 1984.) Affranchi des forces sociales, économiques et politiques, le désir se meut en liberté et les humains deviennent de pures « machines désirantes » qui entrent en contact avec n'importe quelle autre « machine » sans rencontrer ni blocage, ni censure, ni contrainte. Le dancefloor disco et son pelotage collectif, la *backroom* et ses galipettes anonymes, les bains et leur hédonisme insouciant furent probablement pour les hommes les lieux les plus proches de ce paradis de la perversion polymorphe. » (SHAPIRO Peter, *Turn the Beat Around*, *op. cit.*, p. 85.)

intitulé « De la ritournelle », que : « Si cette machine doit avoir un agencement, ce sera le synthétiseur. Assemblant les modules, les éléments de source et de traitement, les oscillateurs, générateurs et transformateurs, aménageant les micro-intervalles, il rend audible le processus sonore lui-même, la production de ce processus, et nous met en relation avec d'autres éléments encore qui dépassent la matière sonore<sup>1</sup>. » Les deux auteurs iront même jusqu'à parler de « philosophie, non plus comme jugement esthétique, mais comme synthétiseur de pensées<sup>2</sup> ». La musique électronique, si ce n'est la techno, devient alors un modèle conceptuel.

C'est bien ce second tome qui deviendra une référence pour les musiciens, mais moins pour sa caution électronique à la musique que pour d'autres conceptions originales au premier rang desquelles « le rhizome ». Le processus rhizomique devient en effet le miroir d'une pratique musicale – le mix – dont l'ouverture échappe à toute forme de linéarité ou hiérarchie. En outre, il y a dans *Mille Plateaux*, la tentative d'échapper à la « visagéité », tentative qui n'est pas sans rappeler le caractère évasif prétendument intrinsèque à la techno.

Alors le livre inspirera le nom d'un label allemand<sup>3</sup> et sera cité par le musicien Alec Empire qui souligne l'influence du « nomadisme » sur sa génération<sup>4</sup>. En France, John Raby écrit que la revue *Nomad's Land* « témoigne de l'influence deleuzo-guattarienne dans le milieu de la musique électronique<sup>5</sup> ». Dans l'aire anglophone, les écrits de Simon Reynolds reflètent une familiarité avec le travail de Deleuze et Guattari. Le journaliste a d'ailleurs écrit un essai intitulé « Renegade Academia<sup>6</sup> » au sujet du CCRU (Cybernetic Culture Research Unit). Cette

---

<sup>1</sup> DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 2009, p. 423.

<sup>2</sup> (*Ibid.*, p. 423.)

<sup>3</sup> Mille Plateaux d'Achim Szepanski.

<sup>4</sup> « ALEC EMPIRE: Nous étions pendant cette période très branchés par l'idée du nomadisme, en partie à travers la lecture de Gilles Deleuze. On s'est demandé pourquoi on ne pourrait pas aussi décider de notre habitat. Si l'on considère que la société dicte certaines choses pour pousser à faire un tel type de job ou telle fonction précise, alors ce genre de questionnement est à mon sens déjà de la politique. » (DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie: Berlin, la techno et la chute du mur*, *op. cit.*, p. 300.)

<sup>5</sup> « Szepanski demande au philosophe s'il souhaiterait écrire un essai pour une future anthologie sur la musique techno, mais Deleuze refuse. [voir REYNOLDS Simon, « Low and theory », *The Wire*, n° 146, avril 1996, p. 37.] Un magazine nommé *Nomad's Land* témoigne de l'importance de la pensée deleuzo-guattarienne dans le milieu de la musique électronique. Un long extrait d'un cours consacré à la musique de 1977 donné par Deleuze y sera d'ailleurs publié, ainsi que des extraits d'ouvrage de Guattari et des articles de Richard Pinhas et d'Achim Szepanski, tous consacrés à la relation entre Deleuze et la musique. » (RABY John, *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir*, thèse en histoire de l'art, dir. Lezeck Brogowski, université Rennes 2, 2015, p. 123. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01143931/document>, dernière consultation le 3 novembre 2022.)

<sup>6</sup> « What CCRU are striving to achieve is a kind of nomadic thought that—to use the Deleuzian term—“deterritorializes” itself every which way: theory melded with fiction, philosophy cross-contaminated by natural sciences (neurology, bacteriology, thermodynamics, metallurgy, chaos and complexity theory, connectionism). It's a project of monstrous ambition. And that's before you take into account the most daring deterritorialisation of

unité a vu le jour au milieu des années 1990 au sein du département de philosophie de l'université de Warwick, une université que Reynolds décrit comme « réputée poststructuraliste<sup>1</sup> ». Autour de figures telles que Sadie Plant, Nick Land et Kodwo Eshun, le CCRU déploie une écriture académique qui « aspire à [...] l'intensité de la jungle et autres formes de musique post-rave<sup>2</sup> ». Cette entreprise est influencée, à plusieurs niveaux, des concepts et méthodes de *Mille Plateaux*<sup>3</sup>.

Il est vrai que, dans les années qui ont suivi la publication des deux tomes de *Capitalisme et Schizophrénie*, tout était devenu rhizome et pluralisme. La pensée post-moderne plane sur les *cultural studies* et *a fortiori* sur la techno, comme un cobaye romanticisé. On retrouve Derrida et la fuite du logocentrisme<sup>4</sup>, ainsi que Barthes et Foucault. Ce dernier est certes une inspiration pour penser la mort de l'auteur, mais aussi pour son *Histoire de la sexualité*<sup>5</sup>

---

all—crossing the thin line between reason and unreason. » (REYNOLDS Simon, « Renegade Academia » [1998], *k-punk*, 20 janvier 2005. <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/004807.html>, dernière consultation le 8 novembre 2022.)

<sup>1</sup> « Still nominally affiliated to the famously poststructuralist Department of Philosophy of Warwick University, England, the Cybernetic Culture Research Unit is a rogue unit. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « Blurring the borders between traditional scholarship, cyberpunk sci-fi, and music journalism, the CCRU is striving to achieve a kind of nomadic thought that to use the Deleuze and Guattari term—“deterritorializes” itself every which way: theory melded with fiction, philosophy cross-contaminated by natural sciences (neurology, bacteriology, thermodynamics, metallurgy, chaos and complexity theory, connectionism), academic writing that aspires to the future-shock intensity of jungle and other forms of post-rave music. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Inspired by Professor Challenger—the Conan Doyle anti-hero reinvented by Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*—Barker appears to be a sort of imaginary mentor who reveals various cosmic secrets to the CCRU. » (*Ibid.*)

« Following the materialist lead of Deleuze and Guattari, human culture is analyzed as just another set of strata on a geocosmic continuum. From the chemistry of metals to the cycles of capitalism, from the nonlinear dynamics of the ocean to the fractalized breakbeat rhythms of jungle, the cosmos is an “unfolding traumascap” governed by self-similar patterns and fundamental processes that recur on every scale. Picking up on Deleuze and Guattari’s submerged Romanticism, CCRU have developed a full-blown mystic-materialism. [...] Libidinizing “flows” and investing them with an intrinsically subversive power, Deleuze and Guattari have been criticized as incorrigible Romantics. The CCRU has developed this element of *A Thousand Plateaus* into a kind of mystic materialism. » (DJ SPOOKY THAT SUBLIMINAL KID, *Sound Unbound: sampling digital music and culture*, Cambridge, Mass.: Mediawork/MIT Press, 2008, p. 173.)

<sup>4</sup> SEMERENE Gabriel, « How Techno and Ketamine Helped Me Finally Understanding Derrida (And Accidentally Saved My Life) », *A Dance Mag*, vol. 1, « Transcendance », 2020, p. 76-83.

<sup>5</sup> FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, *op. cit.*

notamment dans le travail d'Hillegonda Rietveld<sup>1</sup> ou Gilbert et Pearson<sup>2</sup>. L'emprunt théorique que ces derniers formulent au sein de *Discographies* nous semble particulièrement éclairant :

Foucault emploie le terme « pouvoir/connaissance » pour désigner le fonctionnement du discours d'après son point de vue selon lequel il n'y a pas de distinction fondamentale entre la production du savoir et l'exercice du pouvoir. Non seulement il est vrai que « la connaissance est le pouvoir », mais « le pouvoir est la connaissance ». Non seulement il n'y a pas de « savoir » objectif, « vrai », détaché, non seulement ceux qui détiennent le pouvoir social et économique sont capables d'imposer leur vision du monde au reste de la société, comme le suggérait Marx ; mais l'exercice du pouvoir et la délimitation du « savoir » – de ces discours acceptés comme vrais – sont une seule et même chose. Le pouvoir, selon ce modèle, est une force productive plutôt qu'une force simplement restrictive. Il crée des significations, des identités et des vérités, plutôt que de simplement les masquer ou les déformer comme la plupart des modèles de pouvoir ont tendance à le suggérer<sup>3</sup>.

La proximité de la pensée foucauldienne, et en particulier ici son emploi, placent le discours dans une situation ambiguë : production du savoir engendre exercice du pouvoir. En publiant un ouvrage universitaire dédié aux cultures dansantes, les deux universitaires britanniques admettent à la fois une forme de responsabilité et l'impossibilité d'une étude purement « objective ». De fait, la préface est intitulée : « Pourquoi ce livre est une connerie<sup>4</sup>. » L'universitaire allemand Jochen Bonz identifiera en outre le concept lacanien de jouissance comme « arrière-plan explicite » du travail de Gilbert et Pearson<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « The first quote, taken from Foucault's *The History of Sexuality* [Foucault, 1981], was written in the context of "gay" politics. It describes how a discourse which belongs to a body of knowledge that defines what is "normal" sexual behaviour can exclude groups of people who are described as "not normal". The Chicago-produced dance music described in this chapter, and which acquired the tag "house music", has come into existence in a space created by such an exclusion in a society which is both racist and homophobic; the production of this music has generated a sense of community, of belonging, thereby creating its own definitions of "normality". » (RIETVELD Hillegonda, *This is our house*, *op. cit.*, p. 15.)

<sup>2</sup> « Foucault's project in Volume 1 of *The History of Sexuality*, for instance, is to challenge the notion that there is such a thing as "sexuality" as separate and distinct from the ways in which "sexuality" is discussed. » (GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies*, *op. cit.*, p. 50.)

<sup>3</sup> « Foucault famously deploys the term "power/knowledge" to designate the functioning of discourse in terms of his view that there is no fundamental distinction between the production of knowledge and the exercise of power. Not only is it true that "knowledge is power", but "power is knowledge". Not only is there no such thing as objective, "true", detached "knowledge", not only are those with social and economic power in a position to enforce their view of the world on the rest of society, as Marx suggested; the exercise of power and the delineation of "knowledge"—of those discourses which are accepted as true—are one and the same thing. Power, according to this model, is a productive force rather than a merely restrictive one. It creates meanings, identities and truths, rather than merely masking or distorting them as most models of power tend to suggest. [FOUCAULT Michel, *The History of Sexuality Volume One*, trans. Robert Hurley, London, Penguin, 1978, p. 9.] » (*Ibid.*, p. 50.)

<sup>4</sup> « Why this book is rubbish. » (*Ibid.*, p. vii.)

<sup>5</sup> « Zur positiven Bestimmung der Zurückweisung des Sinns nehmen Gilbert und Pearson Bezug auf poststrukturalistische Konzepte bei Roland Barthes und Julia Kristeva – ihre Explikation einer der symbolischen Ordnung vorgelagerten Dimension des Semiotischen –, die sich zusammenfassend bezeichnen lassen als Lust im

Pourtant, le plaquage des concepts agace parfois au sein même de cet univers littéraire. Le journaliste Dave Haslam aussi s'exaspère particulièrement à la lecture du *DJ-Culture* d'Ulf Poschardt : « Ses tentatives d'étayer sa couverture du hip-hop avec des références à Foucault, par exemple, sont malavisées. Il [Poschardt] a rassemblé un matériel riche et éclairant qui peut très bien se passer de la profondeur supposée ou du prestige intellectuel apportés par des références à Adorno, Benjamin ou Guy Debord<sup>1</sup>. » Le philosophe français Bastien Gallet regrette, quant à lui, nous le verrons plus amplement ensuite, que la techno ait « trop souvent joué le rôle de cheville rhétorique<sup>2</sup>. » Haslam et Gallet ont abondamment écrit sur cette musique, mais les manières de le faire sont sujettes à débat.

(d) *La T.A.Z. d'Hakim Bey*

Enfin, une autre publication pourrait être rangée dans cette section de notre bibliothèque techno. Si elle n'est pas associée à la *French Theory*, elle est souvent convoquée à peu près à la même époque dans des milieux à penchant intellectuel<sup>3</sup>. Hakim Bey a publié en 1985 *T.A.Z.* Son titre, apparent jeu de mots avec « ecstasy », est en réalité l'acronyme de *Temporary Autonomous Zone*. Jean-Paul Gaudillière remarque que l'essai « est devenu une référence

---

Jenseists des Symbolischen. Den expliziten Hintergrund dieser Konzeptualisierung bildet Lacans Begriff des Genießens, die jouissance. » (BONZ Jochen, *Subjekte des Tracks*, op. cit., p. 82.)

<sup>1</sup> « Poschardt's history of DJing is tainted by his desire to subject his material to what he calls the "disciplined struggle" of "theorization", his attempts to underpin his coverage of hip-hop with references to Foucault, for example, are misguided. He's gathered some rich illuminating material that can do without the supposed gravitas or intellectual kudos provided by references to Adorno, Benjamin and Guy Debord. » (HASLAM Dave, « What the Twist Did for the Peppermint Lounge », *London Review of Books*, Vol. 22, n° 6, 6 janvier 2000. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v22/n01/dave-haslam/what-the-twist-did-for-the-peppermint-lounge>, dernière consultation le 9 novembre 2022.)

<sup>2</sup> « Il faudrait commencer par oublier les discours. La techno a trop souvent joué le rôle de la cheville rhétorique. » (GALLET Bastien, *Le boucher du Prince Wen-Houei*, op. cit., p. 15.)

Voir également DURING Elie, « Appropriations: morts de l'auteur dans les musiques électroniques », art. cit., p. 93-105.

<sup>3</sup> « One may ask if it is possible to ascribe any political motives to a counterculture that appears to be based upon late night dancing and the consumption of drugs. Is it possible to develop a coherent political thesis based upon what appears to be simple hedonism? For a brief answer we look to the book most often recommended by clubbers of an intellectual bent, Hakim Bey's 1985 *T.A.Z.: the Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. His opening statements, providing examples of what he terms "poetic terrorism", have much of the spirit of the rave, which is the source of contemporary club culture. » (BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape*, op. cit., p. 17.)

générale alors même qu'il n'y est pas explicitement question de musique<sup>1</sup> ». Il y est en revanche question de moments et de fêtes : Matthew Collin et Simon A. Morrison établissent un lien entre la pratique techno et les théories d'Hakim Bey, respectivement dans *Altered States*<sup>2</sup> et *Dancefloor-Driven Literature*<sup>3</sup>.

C'est surtout la dimension politique du texte qui fascine : tout en faisant la promotion de l'anarchie<sup>4</sup>, le philosophe américain se déclare « anti-copyright » et peu préoccupé des droits de la propriété de l'auteur<sup>5</sup>. Guillaume Kosmicki<sup>6</sup> précise l'association entre la rave et TAZ, en soulignant que ses propos épousent les valeurs plus spécifiques de la *free party* :

Hakim Bey affirme que « se battre pour le droit à la fête n'est plus une parodie de la lutte radicale, mais une nouvelle manifestation de celle-ci » et que la « plus grande force [de la TAZ] réside dans son invisibilité. » « Dès que la TAZ est nommée (représentée, médiatisée), elle doit disparaître, elle va disparaître, laissant derrière elle une coquille vide, pour ressurgir ailleurs, à nouveau invisible puisque indéfinissable dans les termes du Spectacle. » C'est en effet le principe même de la *free party*, avant qu'elle soit victime de son succès<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, KIHM Christophe et GAUDILLIÈRE Jean-Paul, « À propos de la techno », *Mouvements*, vol. 42, mai 2005, p. 142-148. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-5-page-142.htm>, dernière consultation le 9 novembre 2022.

<sup>2</sup> « At its heart was a concerted attempt to suspend normal transmission, if only for one night; to conjure from sound and chemistry, however briefly, a kind of utopia—what anarchist philosopher Hakim Bey has described as a temporary autonomous zone. Such zones, Bey says, are 'successful raids on consensus reality, breakthroughs into more intense and more abundant life', fleeting moments where fantasies are made real and freedom of expression rules before external reality intervenes. Sometimes these autonomous zones could feel very real and very potent indeed. » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, op. cit., p. viii.)

<sup>3</sup> Hakim Bey est largement cité dans l'ouvrage, notamment ici : « [...] theorist Hakim Bey raises the notion of the "Temporary Autonomous Zone", a space beyond formal structures of control. A dancefloor might be considered such a temporary autonomous zone: both mutable and moveable, whether beach, field or burnt-out, broken-into warehouse. It may well be, in fact, the aesthetic centre of the universe. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, op. cit., p. 1.)

<sup>4</sup> « Bey is a neo-Sufi philosopher of the contemporary underground whose ideas seem to strike a chord with the original concept of the rave as a dance party thrown in defiance of minor legal hindrances like property ownership, zoning laws, and regulations concerning acceptable sound levels. [...] Any philosophy that promoted anarchy became immediately attractive since it was obvious that the self-involved capitalism of Thatcherism was slanting the legal system against anyone unwilling to wholeheartedly embrace its principles. Bey's anarchic concept of the TAZ was, and still is, an important link to the will to defy the official rulers of the state. » (BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape*, op. cit., p. 18.)

<sup>5</sup> « Further examples of club culture's resistance to the cultural industry's economic controls abound. For example, Hakim Bey's T.A.Z. has an "Anti-copyright" statement in place of the usual assertion of author's rights of ownership: "May be freely pirated and quoted—the author & publisher would like to be informed..." » (*Ibid.*, p. 28.)

<sup>6</sup> Kosmicki a également rédigé une intro pour un autre ouvrage d'Hakim Bey traduit en français. (HAKIM BEY, RAMETTE Fleur et KOSMICKI Guillaume, *Sermons radiophoniques*, Marseille, le Mot et le reste, coll. « Attitudes », 2011.)

<sup>7</sup> KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques*, op.cit., p. 304. réflexion sur la free party

Ironiquement, un écrit qui ne dit pas le mot techno<sup>1</sup> circule dans le milieu techno pour faire l'apologie de l'invisibilité et mettre donc en garde contre l'écrit. Et ce qui surprend avec le texte d'Hakim Bey, c'est non seulement son omniprésence, mais aussi sa longévité. Aujourd'hui encore, il est considéré par certains comme une référence incontournable<sup>2</sup>. Toutefois, son travail fut vivement critiqué pour son apologie de la pédophilie et la manière dont il aurait utilisé des concepts anarchistes pour légitimer ce type de relation. Suite à sa mort le 23 mai 2022, des voix se font écho pour lever le voile sur cette dimension controversée de son travail<sup>3</sup>, absente de la littérature techno.

Ces quatre espaces de références – futurisme, afrofuturisme, *French Theory* et anarchisme – partagent une forte dimension politique. Sans annuler la capacité de la techno à divertir ses protagonistes, cette ombre politique qui plane sur un certain pan culturel de la musique, façonne l'idée selon laquelle elle ne serait pas seulement une échappatoire, ni seulement hédoniste<sup>4</sup>.

Des publications parues parfois avant les premiers morceaux techno deviennent, paradoxalement, le lieu du paratexte de la musique par regard rétrospectif. Parce qu'elle surgit et circule dans une réalité qui est toujours déjà baignée de langage, la musique s'enrichit en références. Or quels mythes ces métonymies servent-elles ? S'agit-il simplement d'acquérir une ou des légitimités ?

---

<sup>1</sup> « Le troisième, “Zone autonomie temporaire”, dont le titre est tout un programme à soi seul, est devenu une référence générale alors même qu'il n'y est pas explicitement question de musique. » (LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, KIHM Christophe et GAUDILLIÈRE Jean-Paul, « À propos de la techno », *art. cit.*)

<sup>2</sup> Voir notamment CHAMBERS Paul, « The Studio as Contemporary Autonomous Zone. Crisis and Creativity in Electronic Music », *Dancecult*, vol. 12, n° 1, 2020. <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/1166>, dernière consultation le 9 novembre 2022.

<sup>3</sup> « Peter Lamborn Wilson (qui écrit au moins aussi souvent sous le pseudonyme Hakim Bey et ne le cache pas), utilise l'anarchisme de manière opportuniste et éthiquement tordue en prétendant qu'une relation sexuelle entre adulte et enfant serait une liberté naturelle. Ça ne l'est pas, et non seulement presque n'importe quel anarchiste serait en désaccord avec lui, mais ils remettraient en question le droit d'un violeur d'enfant à subir un remède non-violent, dans la plupart des cas. » (HELMS Robert P., « Omission de la partie gênante – sur Hakim Bey [2004] », trad. de alalanterne.noblogs.org, 2016. <https://fr.theanarchistlibrary.org/library/robert-p-helms-sur-hakim-bey>, dernière consultation le 4 décembre 2022.)

<sup>4</sup> « I [...] believe that the essence of rave resides with “hardcore pressure”: the rave audience's demand for a soundtrack to going mental and getting fucked up. » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. xviii.)

## 2. Publications universitaires : l'éternelle recherche de légitimité(s)

Tandis que la techno s'est emparée de théorie, l'univers académique a en retour tenté d'appriivoiser le genre – ou plutôt, les deux mouvements se produisent de concert. Dans cet espace, aussi, se dégagent nos trois modalités de résistance : illégitimité, mutité et multiplicité.

(a) « *Un esprit qui ne se laisse pas analyser* »

La techno peut-elle, doit-elle, être un objet d'étude académique ? Face à cette interrogation, nombre des enjeux évoqués dans le premier chapitre nous reviennent à l'esprit : il s'agit d'une musique populaire, mais parfois marginale, répétitive et potentiellement prévisible, divertissante et invitant à la transcendance, manquant de matériel à analyser, etc.

Il y a, peut-être, une réprobation silencieuse de la techno: son illégitimité supposée se traduirait par l'absence d'études, et elle serait donc difficile à mesurer. On pourrait alors penser que cette suspicion adviendrait surtout chez ceux qui ne lui accorderaient aucune valeur – ni esthétique, ni sociale, ni philosophique, et certainement pas littéraire. Pourtant, des doutes sont formulés par ses protagonistes mêmes.

Lorsque l'Université des Arts de Berlin organisa un colloque intitulé *Techno Studies* en 2014, l'évènement fut ridiculisé par un journaliste dans *Die Welt* : « Désormais des experts recherchent l'esthétique de la techno. Bon courage ! Il s'agit d'un esprit qui ne se laisse pas analyser<sup>1</sup>. » Airen, l'auteur de ces lignes, avait publié en 2010 le roman *Strobo*<sup>2</sup>, dont plusieurs scènes se déroulent dans des clubs berlinois.

Dans la publication faisant suite à *Techno Studies*, Kim Feser et Matthias Pasdzierny répliqueront, non sans ironie, que :

L'argument selon lequel il est préférable de danser sur de la musique techno plutôt que d'en parler subsiste jusqu'aujourd'hui. Dans le même temps, une pratique linguistique variée s'est particulièrement formée autour de cette musique, aussi pour échapper aux attributions réductrices telles que « silencieuse » ou sans signification. À travers la création permanente de nouveaux mots et différenciations conceptuelles se dessine une

---

<sup>1</sup> AIREN, « Der Geruch von Trockennebel », *Die Welt*, 11 décembre 2014. [https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article135241870/Der-Geruch-von-Trockennebel.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article135241870/Der-Geruch-von-Trockennebel.html), dernière consultation le 9 novembre 2022.

<sup>2</sup> AIREN, *Strobo*, Berlin, SubKuLTuR Produkt, 2010.

recherche permanente de se rapprocher des phénomènes musicaux qui influencent non seulement les modes de réception, mais aussi les développements musicaux<sup>1</sup>.

Toute publication universitaire au sujet de la techno écrit toujours, de manière directe ou indirecte, contre les suspicions de légitimité. Le rapport d'un·e auteur·e à cette musique, son investissement dans sa culture, met en jeu des préconceptions morales qui se superposent de manière subtile, parfois paradoxales et souvent difficile à systématiser. Dans le cas d'Airen, sa participation et sa fascination pour la techno confirment sa conviction que le mouvement serait impossible à analyser. Ailleurs, et nous le verrons bientôt, certains universitaires s'enthousiasment face à la techno – un mouvement propice au plaquage des théories – sans être immergés dans sa culture.

(b) *À la recherche des outils d'analyse*

Malgré une certaine illégitimité internalisée, les musiques électroniques dansantes ont fait une entrée presque simultanée sur les *dancefloors* et dans la sphère académique. À ce titre, elles ont bénéficié du chemin frayé par les musiques populaires. Le musicologue américain Mark J. Butler remarque que :

La musique électronique de danse (*Electronic Dance Music* ou EDM), en tant que phénomène social, est apparue dans les années 1980. Elle est devenue un objet d'étude académique à partir des années 1990, d'abord pour les sociologues ou les chercheurs travaillant dans le domaine des *cultural studies*. Son émergence comme discipline reflète l'histoire générale de l'étude des musiques populaires dans le champ scientifique : les musicologues s'y sont malheureusement intéressés sur le tard et, à la fin des années 1990, malgré une hausse des travaux en musicologie sur les musiques

---

<sup>1</sup> « Die Entwicklung, den Zeitzeug\*innen bei der Erzählung von Techno-Geschichte das gewichtigste Wort zu geben, scheint unmittelbar damit zusammenzuhängen, dass die kulturelle Praxis von Techno von Anfang an in besonderer Weise mit einer sehr stark emotionalisierten Debatte um die Aufladung und den Entzug von Bedeutung der Musik einhergeht, vor allem im Vergleich mit songstrukturbasierter Popmusik und ihren komplexen Verweis- und Distinktionsmechanismen (siehe zu diesem Zusammenhang die Beiträge von Jonchen Bonz und Diederich Diederichsen im vorliegenden Band). Passend zu dieser Beobachtung hält sich bis heute die Position, man solle über Techno als Musik lieber nicht viel reden, sondern einfach dazu tanzen. Andererseits hat sich insbesondere für diese Musik eine vielfältige Sprach-Praxis herausgebildet, auch um sich den vielfach kursierenden Zuschreibungen etwa als 'sprachlose' oder sinnverweigernde Musik zu entziehen. Mit Wort Neuschöpfungen und fortlaufenden begrifflichen Differenzierung wird versucht, sich den musikalischen Phänomenen unentwegt anzunähern, was nicht nur die Rezeptionsweisen, sondern auch folgende musikalische Entwicklungen beeinflusst. Prägnante Verdichtungen dieses Zusammenhangs sind etwa die einzeiligen Charakterisierungen von Releases im Katalog des Berliner Plattenladens Hardwax oder die Reviews in der 1997 bis 2014 erschienen Zeitschrift *De:Bug. Elektronische Lebensaspekte*. » (FESER Kim et PASDZIERNY Matthias (dir.), « ... and a musicologist present at all time », *art. cit.*, p. 7.)

populaires, ces études se cantonnaient à des groupes canoniques comme les Beatles, les classiques du rock et ce genre de choses<sup>1</sup>.

Parmi les travaux précurseurs en *cultural studies*, le musicologue américain cite notamment un article de 1992 par Tony Langlois ou la monographie de Sarah Thornton parue en 1995<sup>2</sup>. À cette liste, nous pourrions ajouter la thèse d'Hillegonda Rietveld, qui publiée sous forme de monographie en 1998<sup>3</sup>.

Cet intérêt précoce allait être suivi d'une construction progressive d'outils d'analyse spécifiques à ces musiques. Alors que l'éventail des disciplines qui allaient s'emparer de la techno serait vaste et « extrêmement divers<sup>4</sup> », Mark Butler s'est efforcé quant à lui de les observer sous un angle musicologique. Dès 2001, il a fait paraître l'essai « Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music<sup>5</sup> », suivi de plusieurs chapitres et articles, un ouvrage collectif et deux monographies *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*<sup>6</sup> (2006) et *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*<sup>7</sup> (2014). L'hypothèse centrale de Butler selon laquelle les musiques électroniques dansantes requièrent des paradigmes musicologiques nouveaux sous-entend leur absence jusqu'au début des années 2000: le discours académique – et donc critique ? – était dépourvu des outils permettant véritablement de *parler musique*.

---

<sup>1</sup> PARENT Emmanuel, « Entretien avec Mark Butler: Qu'est-ce que l'Electronic Dance Music ? », *Philharmonie de Paris*, 2 mai 2019. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/perspectives/entretien-avec-mark-butler-quest-ce-que-lelectronic-dance-music>, dernière consultation le 9 novembre 2022.

<sup>2</sup> « The academic study of electronic dance music and its club-based predecessors began to take off in the early 1990s. It was during these years immediately following the explosion of the rave phenomenon that British scholars, working in the traditions of cultural studies and popular music studies that had developed since the late 1970s, began to issue the first publications on the topic. One of the earliest works to appear in a highly visible venue was an essay by Tony Langlois in a 1992 volume of *Popular Music* (see Langlois, 1992). The first monograph on an EDM topic was Sarah Thornton's *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, which appeared in the UK in 1995. A near-comprehensive survey of published research on EDM reveals a steady increase beginning in 1993, with the number of publications per year reaching consistently sizeable numbers by 1997. As with popular music more generally, the disciplinary homes of scholars writing on EDM have been extremely diverse [...]: sociology, geography, cultural studies, performance studies, musicology, queer studies, African-American studies, religious studies, ethnomusicology, English, anthropology, composition and music theory. » (BUTLER Mark J. (dir.), *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate, coll. « The library of essays on popular music », 2012, p. xiii.)

<sup>3</sup> RIETVELD Hillegonda, *This is our house*, *op. cit.*

<sup>4</sup> PARENT Emmanuel, « Entretien avec Mark Butler: Qu'est-ce que l'Electronic Dance Music ? », *art. cit.*

<sup>5</sup> BUTLER Mark J., « Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music », *art. cit.*

<sup>6</sup> BUTLER Mark J., *Unlocking the groove*, *op. cit.*

<sup>7</sup> BUTLER Mark J., *Playing with Something That Runs: Technology*, New York, Oxford Scholarship Online, 2014.

Bien que les ouvrages de Mark J. Butler soient précurseurs, aucun d'entre eux n'a à ce jour fait l'objet de traduction française<sup>1</sup>. La littérature académique anglophone autour de la techno domine à la fois en termes de quantité, mais aussi en termes d'autorité. Les universitaires francophones et germanophones – pour ne citer qu'eux – citent volontiers leurs collègues anglophones. Le contraire est moins courant. Aujourd'hui, une grande partie de l'actualité de la recherche sur les musiques électroniques dansantes est partagée ou initiée par *Dancecult*<sup>2</sup>, un portail qui se définit comme un « Journal of Electronic Dance Music Culture ». Si les travaux littéraires y sont moins représentés que d'autres disciplines, la plateforme témoigne d'une recherche foisonnante.

(c) « *Le rôle de la cheville rhétorique* »

Comme dans l'aire anglophone, les musiques électroniques dansantes ont d'abord fait leur entrée à l'université francophone par le biais des sciences sociales<sup>3</sup>. Dès le milieu des années 1990, plusieurs travaux consacrés à la techno paraissent en France, dont l'étude en ethnosociologie d'Astrid Fontaine et Caroline Fontana<sup>4</sup>. Dans les années 2000, Anne Petiau rédige plusieurs articles et une thèse<sup>5</sup>, dirigeant par ailleurs plusieurs revues collectives sur le sujet. La France est alors en plein mouvement *free party* et ces manifestations font office de porte d'entrée pour de nombreux universitaires<sup>6</sup>. Nombre de ces travaux se font à travers les

---

<sup>1</sup> Mais en France aussi, des études musicologiques se développent. Après avoir soutenu en 2011 une thèse sur la techno minimale, Mathieu Guillien publie trois ans plus tard un ouvrage sur le même sujet. Il y note d'ailleurs que l'ancrage culturel de la techno avait encore largement été ignoré (Cf. GUILLIEN Mathieu, *La techno minimale*, Château-Gontier, Ed. Aedam Musicae, 2014, p. 46.). C'est vrai jusqu'à un certain point, et peut-être tout particulièrement dans les études sociologiques en France, mais aussi chez les journalistes – dans les revues comme dans leurs ouvrages – le contexte de naissance américain est largement présent, Détroit faisant parfois office de tarte à la crème des « origines » du son.

<sup>2</sup> <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult>, dernière consultation le 10 novembre 2022.

<sup>3</sup> Cette remarque mériterait d'être nuancée. Des travaux sont apparus dans d'autres disciplines (voir notamment le travail de Michel Gaillot qui, après un mémoire de maîtrise en philosophie en 1989 consacré à la communauté techno, a publié en 1998 l'ouvrage *Sens Multiple – Techno : un laboratoire artistique et politique du présent*). Ce qui nous intéresse, au-delà des propositions individuelles et isolées, c'est une tendance partagée, des échanges d'idées qui s'apparentent à un courant de pensée à travers et autour de la techno.

<sup>4</sup> FONTAINE Astrid, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996.

<sup>5</sup> PETIAU Anne, *Musiques et musiciens électroniques: contribution à une sociologie des musiques populaires*, thèse en sociologie, dir. Michel Maffesoli, université Paris 5, Paris, 2006.

Également sous la direction de Michel Maffesoli :

POURTAU Lionel, *Frères de son : les socialités et les sociabilités des Sound Systems technoïdes*, thèse en sociologie, dir. Michel Maffesoli, Paris 5, 2005.

<sup>6</sup> Voir notamment le travail d'Emmanuel Grynszpan (GRYNSZPAN Emmanuel, *Bruyante techno: réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Mélanie Séteun, 1999.) et de Guillaume Kosmicki. Les réunions en free party sont le

concepts de « tribu », « dionysos » et « nomadisme » et sont dirigés par le polémiste Michel Maffesoli, auteur en 1988 du *Temps des tribus*<sup>1</sup>.

Cette génération de chercheurs et chercheuses français·e·s traitera donc de la techno « majoritairement à partir de ses situations festives et collectives<sup>2</sup> ». Cette remarque de Gérôme Guibert, qui portait sur un numéro spécial de la revue *Sociétés*<sup>3</sup> s'applique plus largement aux recherches dans l'hexagone au cours des années 2000<sup>4</sup>. Or l'omniprésence de cette approche a

---

plus souvent rurales et leurs versions longues, appelées Teknival, sont régulièrement médiatisées. L'approche des universitaires est moins scandalisée que celle de la presse grand public : en 2001, Guillaume Kosmicki explore le « sens musical en free party » (KOSMICKI Guillaume, « Le sens musical en free party aujourd'hui : entre idéologie et utopie », *Pulsation techno, pulsation sociale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. « Sociétés », 2001, vol.72, p. 35-44.) En 2002, il analyse un « tube » de la free party (KOSMICKI Guillaume, « Analyse de « Let's play » de Crystal Distortion : les paradoxes d'un « tube » de la free party », *Musurgia*, IX/2 Lyon, Lacassagne, 2002, p. 85-101.) Et en 2008, il publie un texte dans les *Cahiers d'ethnomusicologie*, revenant sur ses 12 ans d'immersion dans le mouvement (KOSMICKI Guillaume, « Free parties, teknivals, une immersion de 12 ans dans l'histoire d'un mouvement (1994-2006) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genève, Infolio Éditeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 2008.). Le musicologue publiera ensuite cinq ouvrages chez Le mot et le reste au sujet des musiques électroniques. (KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques : Des avant-gardes aux dance floors (rééd. 2016)*, Marseille, Le mot et le reste, 2009. KOSMICKI Guillaume, *Free parties : Une histoire, des histoires (rééd. 2013)*, Marseille, Le mot et le reste, 2010. KOSMICKI Guillaume, « Musiques savantes : De Debussy au mur de Berlin – 1882-1962 », , Marseille, Le mot et le reste, 2012. KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes : De Ligeti à la fin de la Guerre froide – 1963-1989*, Marseille, Le mot et le reste, 2014. KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes : De John Zorn à la fin du monde et après... – 1990-2015*, Marseille, Le mot et le reste, 2017.) L'auteur n'a pas accompli de doctorat en musicologie mais son approche et les outils qu'il mobilise nous semblent légitimes pour le citer aux côtés d'autres chercheurs ayant obtenu cette qualification.

<sup>1</sup> MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991.

<sup>2</sup> « Les trois textes suivants traitent de la techno, l'abordant majoritairement à partir de ses situations festives et collectives (rave, free party). J.-C. Sevin décrit d'abord selon une perspective historique de quelles manières certains courants liés à la techno se sont concrétisés. Il met ainsi en évidence comment “des associations d'éléments hétérogènes se stabilisent temporairement et composent des formes musicales” (p. 51). Il montre ensuite comment le dancefloor constitue un dispositif d'appréciation de la techno et contribue à la formation d'une compétence collective spécifique. La danse semble donc avoir un rôle important au sein de la fête techno. S. Hampartzoumian formalise théoriquement, à partir d'écrits littéraires, philosophiques et sociologiques, la double dimension de la danse techno. Elle permet, par la “sincérité physique”, de rendre l'individu “maître et possesseur de son corps” (p. 68) mais elle participe aussi d'un phénomène ritualisé et collectif qui aboutit à une corporéité sociale, une synchronie, par une “vibration commune” (p. 69). Il faut dire que – selon les propos d'A. Petiau, qui utilise notamment un travail d'A. Schütz (1984) en appliquant ses résultats à la fête techno – la musique borne un espace et un temps spécifique que les participants acceptent. Se crée alors une syntonie, c'est-à-dire “un rapport particulier entre le compositeur et l'auditeur de par le partage de la dimension temporelle induite par le flux musical” (p. 78), au sein de la fête techno, il est doublé d'un rapport au collectif dansant, le phénomène relevant de la communication non verbale. » (GUIBERT Gérôme, « Anne Petiau (dir), “Pratiques musicales”, *Sociétés*, vol. 85, n° 3 », *Volume!*, 4 : 2, 2005, p. 127-130. <https://journals.openedition.org/volume/1432?lang=en>, dernière consultation le 9 novembre 2022.)

<sup>3</sup> PETIAU Anne, *Pratiques musicales*, Bruxelles, De Boeck Université, 2004.

En 2001, Anne Petiau dirige également le n°72 de *Sociétés*:

PETIAU Anne, « Pulsation techno, pulsation sociale », *Sociétés*, vol. 85, n° 3, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2001.

<sup>4</sup> Voir également :

RACINE Étienne, « Les raves: des fêtes bonnes à penser », *Paroles Et Pratiques Sociales (PEPS)*, vol. 56/57, « Émergences Hip-hop, techno et autres formes culturelles », Paris, Association Paroles Et Pratiques Sociales, 1998, p. 32-44.

HAMPARTZOUMIAN Stéphane, *Effervescence techno*, Bruxelles, De Boeck université, 1999.

pu sembler réductrice. Dans un article de 2005, Yann Laville regrette par exemple que le DJ soit « toujours présenté comme la voûte d’une formulation identitaire et sociale où n’existent pas d’autres ambitions que le happening des fêtes<sup>1</sup> ». L’ethnomusicologue décrit « 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 ». Enfin, Laville remarque que trop peu d’auteur·e·s auraient resitué la figure du DJ « dans une perspective historique globale ». Et si ce recul était présent dans la recherche anglo-saxonne<sup>2</sup>, l’universitaire s’applique à proposer une généalogie plus complète – et française ! – du mix. D’autres auditeurs et auteurs regrettent que les recherches universitaires se concentrent sur les drogues<sup>3</sup>.

À la liste des poncifs ou axes privilégiés traversant le discours académique international sur la techno, nous pourrions ajouter la ville de Détroit. Celle-ci a fait l’objet d’une littérature foisonnante, qu’il s’agisse de mémoires de master<sup>4</sup>, thèses<sup>5</sup>, essais ou publications<sup>6</sup>. Pourtant, les conclusions à tirer de cette apparente omniprésence requièrent précaution et agilité. Nous y

---

GHOSN Joseph, « Du raver au sampler », *L’Homme et la société*, L’Harmattan., Paris, coll. « Musique et société », 1998, p. 87-98.

TESSIER Laurent, « Musiques et fêtes techno : l’exception franco-britannique des free parties », *Revue française de sociologie*, vol. 44, janvier 2003, p. 63-91.

MABILON-BONFILS Béatrice (dir.), *La fête techno : tout seul et tous ensemble*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Autrement Collection mutations », 2004.

<sup>1</sup> LAVILLE Yann, « Le DJ face au miroir tendu par les universitaires : relativisation et analyse critique », novembre 2005. <https://www.ethnographiques.org/2005/Laville>, dernière consultation le 9 novembre 2022.

<sup>2</sup> « [...] 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. À 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. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « La consommation de stupéfiants est d’ailleurs l’un des aspects de l’EDM qui se trouve le plus souvent étudié. Un grand nombre d’articles tagués “techno” au sein des bases de données universitaires n’abordent jamais la question musicale. » (LA FOGÈRE, « Quelques idées reçues sur l’histoire de la house », *art. cit.*, p. 68.)

<sup>4</sup> MILLER Graham, *The Sound of The Third Wave: Science Fiction, Imaginary Machines and the Future of Techno*, mémoire de master en ethnomusicologie, York University, Toronto, 2005.

<sup>5</sup> VECCHIOLA Carola, *Detroit’s rhythmic resistance: Electronic music and community pride*, thèse en études américaines, t

University of Michigan, Horace H. Rackham School of Graduate Studies, Ann Arbor, 2006.

TROTTIER Frédéric, *Les mondes de la techno à Détroit*, thèse en musique, histoire et société, dir. Denis Laborde, université de recherches Paris Sciences et Lettres, 2018.

KOLIULIS Alessio, *Écologie de la musique techno : subjectivité, machines et territoires urbains : pour une critique de l’esthétique techno à partir de Detroit et Londres*, thèse en esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité arts plastiques et photographie et ingénierie d’architecture et d’urbanistique, dir. Roberto Baranti et Tiziani Villani, universités Paris 8 et La Sapienza, Paris et Rome, 2018.

BENABDELLAH-PICKEL Alia, *Un portrait géographique de la techno de Détroit : analyse du genre dans son contexte de naissance noir américain, et de sa diffusion mondiale*, thèse en géographie, dir. Yves Raibaud, université Bordeaux 3, 2020.

<sup>6</sup> EVIL Pierre, *Detroit sampler*, Paris, Ollendorf & Desseins, 2014.

reviendrons et nous contenterons ici de remarquer, qu'à certains endroits, les discours se multiplient et semblent ne jamais s'épuiser.

Dans son enquête sur les musiques électroniques, Bastien Gallet chercha à se défaire des discours qui lui ont précédé. Son ouvrage de 2002, *Le Boucher du prince Wen-houei*, commence ainsi :

La techno a trop souvent joué le rôle de la cheville rhétorique. [...] C'est bien à cela que la techno a servi [...], à rendre raison (une seule) de trop nombreuses différences. Les discours ont besoin de catégories simples. Leur raison est générique, ils ne peuvent décrire. Nous pourrions, après Elie During, les réunir sous quatre grands chapitres, quatre manières « de manquer les médiations propres aux musiques électroniques », quatre manières de n'en rien dire : la moderne (une avant-garde chasse l'autre), la post-moderne (recyclage et mort de l'auteur), la futurologique (l'universel numérique et le terrorisme du réseau) et l'ethnographique (les figures imposées de la dépense et de l'excès)<sup>1</sup>.

Faut-il comprendre ici que le langage aurait sécrété sa propre impasse ? Les manquements et nécessités analytiques varient d'un·e auteur·e à un autre et, dans un geste propre à la recherche académique, chaque nouvelle étude se présente comme une reconfiguration plus juste de l'enjeu. Dans leur rejet des études passées, les auteur·e·s semblent parfois chercher à se convaincre que la techno – ou Bastien Gallet préfère résolument l'expression « musiques électroniques » – serait bien spécifique dans les forteresses qu'elle se serait forgées.

Au sein des publications universitaires, on pourrait retrouver les quatre grands axes autour desquels nous avons cherché à organiser notre recherche. Ainsi, la musicologie tend à s'emparer de l'électronique, cherchant à construire des outils pour l'appréhender. Les sociologues sont quant à eux fascinés par la fête comme un objet d'étude à part entière – la musique serait alors renvoyée au second plan tandis que l'analyse s'attarde sur les singularités de ces regroupements. La danse, élément central de la fête, a aussi été étudiée par des philosophes pragmatistes ou des ethnomusicologues. Le mix et le minimalisme, enfin, sont volontiers embrassés par des approches philosophiques ou plus précisément esthétiques.

Néanmoins, ces associations ne sont pas exclusives. Ces aspects spécifiques ont intéressé d'autres disciplines et l'avènement des *cultural studies* a contribué à des croisements de méthodes au sein d'un même essai. Il est intéressant de remarquer, toutefois, que les débats

---

<sup>1</sup> GALLET Bastien, *Le boucher du Prince Wen-Houei*, op. cit., p. 15.

académiques autour de la techno sont souvent traversés par des questions de tension : peut-on – techniquement et éthiquement – analyser la techno ? Et quel est alors le meilleur moyen de le faire ?

### 3. Ouvrages de journalistes : populaires mais problématiques

#### (a) Une singulière autorité

Une grande partie de la littérature consacrée à la techno a été rédigée par des auteurs ayant eu une expérience plus ou moins longue en tant que journaliste. La nature de ce regroupement le rend nécessairement poreux. Nombre de ces auteurs ont exercé dans plusieurs domaines et leurs livres couvrent plusieurs genres. Remarquons, d'abord, la zone de contact avec la sphère académique. Ulf Poschardt étudiait le journalisme et la philosophie, tout en exerçant comme DJ lorsqu'il a soutenu en 1995 sa thèse de doctorat consacrée à la culture du mix au XX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci a été publiée sous la forme de livre dès 1997 puis, fait suffisamment rare pour être noté, traduite en anglais (1998) et en français (2002). Poschardt a poursuivi ensuite une carrière de journaliste dans la presse généraliste. Cette thèse est entrée dans la littérature populaire, mais l'inverse est aussi courant : les ouvrages de journalistes sont souvent cités dans la sphère académique comme des ouvrages de référence.

Quel que soit le domaine – académique, grand public ou amateur –, les ouvrages rédigés par des journalistes semblent exercer la plus grande autorité. Fin 2014, alors que *Groove* fête ses vingt-cinq ans, le magazine allemand décide de publier une centaine de listes répertoriant le meilleur des musiques électroniques dansantes et leur culture. Parmi celles-ci, un inventaire sélectionne « dix livres qui devraient constituer le fondement de toute bibliothèque techno<sup>1</sup> ». Car, précise l'article, il se trouve que « dans le champ des musiques électroniques, de nombreux livres parfaitement documentés, intelligemment argumentés et écrits de manière captivante ont vu le jour<sup>2</sup> ». Et si l'on devait réorganiser cette liste par ordre chronologique, le premier ouvrage

---

<sup>1</sup> FERSCH Daniel, « Zehn Bücher für Groove-LeserInnen », *Groove Magazin*, novembre/décembre 2014. <https://groove.de/2015/02/28/zehn-buecher-fuer-groove-leserinnen/>, dernière consultation le 9 novembre 2022.

<sup>2</sup> *Ibid.*

serait alors celui de Philipp Anz & Patrick Walder, *Techno*<sup>1</sup> (1995), suivi de ceux de David Toop, *Ocean of Sound*<sup>2</sup> (1995), Simon Reynolds, *Energy Flash*<sup>3</sup> (1998), Kodwo Eshun, *More Brilliant Than The Sun*<sup>4</sup> (1998), Rainald Goetz, *Rave*<sup>5</sup> (1998), Tobias Rapp, *Lost and Sound*<sup>6</sup> (2009), Dan Sicko, *Techno Rebels*<sup>7</sup> (2010), Felix Denk & Sven Von Thülen, *Der Klang der Familie*<sup>8</sup> (2012), Christoph Keller & Ata Macia, *Come On In My Kitchen*<sup>9</sup> (2012) et enfin Jürgen Teipel, *Mehr als Laut*<sup>10</sup> (2013).

La quasi-totalité des publications qui ont suscité cet éloge ont été écrites par des auteurs ayant également exercé en tant que journalistes – ; une moitié est en allemand, l’autre en anglais, dont un seul est d’origine américaine. À cette liste, nous pourrions ajouter d’autres références internationales signées par des journalistes, parmi lesquelles *Generation XTC*<sup>11</sup> de Friedhelm Böppe et Ralf Knüfer en 1996, *Altered state*<sup>12</sup> de Matthew Collin en 1997, *Adventures in Wonderland*<sup>13</sup> de Sheryl Garratt et *State of Bass*<sup>14</sup> de Martin James en 1998 ou encore *Last Night A DJ Saved My Life*<sup>15</sup> de Bill Brewster et Frank Broughton en 1999.

En France aussi, les ouvrages à vocation historique ou encyclopédique les plus lus et cités ont été rédigés par des journalistes. En 1999 paraissent *La Techno*<sup>16</sup>, le court ouvrage de Guillaume Bara adressé aux néophytes<sup>17</sup> et le plus approfondi *Global Tekno*<sup>18</sup> signé Jean-Yves Leloup<sup>19</sup>, Jean-Philippe Renoult et Pierre-Emmanuel Rastoin. Rapidement introuvable, le livre

---

<sup>1</sup> ANZ Philipp, WALDER Patrick, et BACHOR Claus (dir.), *Techno*, 1. Aufl., Zürich, Bilger, 1995.

<sup>2</sup> TOOP David, *Ocean of Sound*, op. cit.

<sup>3</sup> REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, op. cit.

<sup>4</sup> ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun*, op. cit.

<sup>5</sup> GOETZ Rainald, *Rave: Erzählung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Heute Morgen », 1998.

<sup>6</sup> RAPP Tobias, *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbuch », 2009.

<sup>7</sup> SICKO Dan, *Techno rebels the renegades of electronic funk*, op. cit.

<sup>8</sup> DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit.

<sup>9</sup> BREWSTER Bill, « We breathe rhythm », in Christoph KELLER et Ata MACIAS (dir.), *Come on in my kitchen*, op. cit.

<sup>10</sup> TEIPEL Jürgen, *Mehr als laut: DJs erzählen*, Orig.-Ausg., 1. Aufl., Berlin, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbücher », 2013.

<sup>11</sup> BÖPPE Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC*, op. cit.

<sup>12</sup> COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, op. cit.

<sup>13</sup> GARRATT Sheryl, *Adventures in Wonderland*, op. cit.

<sup>14</sup> JAMES Martin, *State of bass: the origins of jungle/drum & bass*, Bristol, Velocity Press, 2020.

<sup>15</sup> BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, *Last Night a DJ Saved My Life - The History of the Disc Jockey*, London, Headline, 1996.

<sup>16</sup> BARA Guillaume, *La techno*, op. cit.

<sup>17</sup> Bara est un journaliste et les sources du livre mentionnent notamment une interview de Frankie Knuckles dans *Télérama* et une interview avec Larry Heard dans *Vibrations (Ibid., p. 91)*.

<sup>18</sup> KYROU Ariel, LELOUP Jean-Yves, RASTOIN Pierre-Emmanuel et RENOULT Jean-Philippe, *Global tekno. Vol. 1, Voyage initiatique au coeur de la musique électronique*, Nancy, Éd. du Camion blanc, 1999.

<sup>19</sup> Leloup a démarré sa carrière de journaliste en 1988, notamment à Radio FG et au magazine *Coda* dont il assurera également la rédaction en chef aux-côtés de Jean-Philippe Renoult à la fin des années 1990.

sera réédité en 2007<sup>1</sup> avec une contribution par Ariel Kyrou, également auteur de *Techno Rebelle* en 2002<sup>2</sup>. Dans un autre registre cette fois, le journaliste David Blot a publié au côté du dessinateur Mathias Cousin, la bande dessinée *Le Chant de la machine*<sup>3</sup>.

L'autorité imposée par ces auteurs s'explique en partie par leur expérience, la densité de leurs connaissances, leur accès privilégié aux protagonistes et à des contenus en relation avec leur objet d'étude. Mais pourquoi une telle attirance pour le format du livre ?

### (b) *Le livre, la liberté ?*

La liste des journalistes se lançant dans l'aventure du livre continuera de s'élargir dans les années 2000<sup>4</sup>. Mais avec en proue *Ocean of Sound* (1995), *Energy Flash* (1998) et *More Brilliant Than The Sun* (1998), force est de constater que la fin des années 1990 connaît une forte densité de publications. Les ouvrages de cette période ont en outre défini l'espace culturel auquel ils faisaient référence, façonnant les concepts à l'aune desquels la techno est désormais comprise, mais aussi écrite et critiquée. C'est justement tout cet ensemble de transitions qui nous ont convaincue de faire cesser notre analyse à la fin des années 1990. L'ambiance est alors au bilan : non seulement le mouvement fête ses dix ans, mais certains journalistes l'ont couvert depuis ses tout débuts.

Or obtenir un contrat d'édition est une promesse sécurisante après une décennie jalonnée de missions instables et de piges peu rémunératrices. Sheryl Garratt a commencé à contribuer au *NME* avant sa majorité et a écrit un des premiers reportages sur la house dès 1986. Dix ans plus tard, elle devient maman et peu après paraît son livre *Adventures in Wonderland*<sup>5</sup>. Le fleurissement des livres à la fin de la décennie correspond d'abord à l'évolution des journalistes, aux différentes phases de leurs vies personnelles et au fait que la critique de ces musiques, ou plus largement, leur couverture médiatique, s'accompagne d'un mode de vie frénétique, peut-être moins adapté à la progression de l'âge adulte.

---

<sup>1</sup> KYROU Ariel, LELOUP Jean-Yves, RENOULT Jean-Philippe et RASTOIN Pierre-Emmanuel, *Global techno*, Paris, Scali, 2007.

<sup>2</sup> KYROU Ariel, *Techno rebelle: un siècle de musiques électroniques*, Paris, Denoël, coll. « X-trême », 2002.

<sup>3</sup> BLOT David et COUSIN Mathias, *Le chant de la machine. Volume 1*, Paris, Delcourt, 2000.

<sup>4</sup> RAPP Tobias, *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*, op. cit.

<sup>5</sup> GARRATT Sheryl, *Adventures in Wonderland: A Decade of Club Culture*, London, Headline, 1998.

Au-delà des raisons personnelles expliquant le choix du format livre, ces projets de rédaction se sont aussi faits en réaction aux contraintes imposées par la presse ou aux limites de sa couverture. Dans une interview, Bill Brewster, lui-même journaliste, invoque les manquements de la presse au moment de la parution de son premier livre en 1999 :

Il n’y avait pas encore d’Internet, donc [la couverture] reposait sur trois ou quatre magazines qui couvraient le mouvement en Grande-Bretagne, un ou deux aux États-Unis – et elle était faible et mal-informée. L’une des raisons principales qui nous motivèrent à écrire *Last Night a DJ Saved My Life* était qu’il y avait tellement d’erreurs dans l’écriture de la dance music en Grande-Bretagne au sujet de son histoire. C’est comme si personne n’avait jamais dansé à l’écoute d’un disque avant 1988<sup>1</sup>.

À ces propos le co-auteur du livre, Frank Broughton ajoute :

Je pense qu’*i-D* et *The Face* étaient bons dans les années ’90, mais tu as raison. Il n’y avait pas la fondation contextuelle et si nous n’avions pas écrit *Last Night a DJ Saved My Life*, quelqu’un d’autre en Grande-Bretagne qui n’avait pas l’expérience de clubbing new-yorkaise l’aurait écrite comme si l’acid house était l’année zéro. À New York, les DJs mixaient depuis presque une décennie avant que ce soit repris en Grande-Bretagne<sup>2</sup>.

Si le livre devient un moyen de combler un espace vacant, il est aussi celui de rétablir ou compléter le récit imposé par la presse. Dans *Altered State*, le projet de Matthew Collin vise à raconter l’histoire de l’acid house par le prisme de l’ecstasy, justement parce que la presse ne pouvait en souligner l’influence clé. Quand elle l’a fait, c’était le plus souvent la presse grand public qui s’en chargeait sous le prisme du scandale et non la presse spécialisée établissant un lien de l’intérieur. *Altered State* se propose alors comme un lien, un chaînon manquant, utilisant un espace qui répondrait à des contraintes différentes. Dans *State of Bass*, Martin James s’exaspère face à un autre biais de la presse : les médias seraient passés à côté de l’émergence du phénomène hardcore, obsédés alors par la « scène house progressive et consciente ».

---

<sup>1</sup> « When you were both in New York, what was the culture of writing about dance music like? Bill Brewster: It was shit. There weren’t that many places covering it and you didn’t have the internet yet, so it was just down to the three or four magazines covering it in the UK, the one or two in the US—and the coverage was quite poor and ill-informed. One of the main things that made us want to do *Last Night a DJ Saved My Life* was that there were just so many errors in British dance music writing about its history. It was like no one had ever danced to a record before 1988. » (MARTIN Lauren, « Interview: DJ History’s Frank Broughton and Bill Brewster », *RBMA Daily*, 14 janvier 2016. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/01/dj-history-interview>, dernière consultation le 10 novembre 2022.)

<sup>2</sup> « I think that *i-D* and *The Face* were good in the ’90s, but you’re right. There wasn’t that bedrock of context and if we hadn’t written *Last Night a DJ Saved My Life*, someone from the UK who didn’t have that New York clubbing experience would have written it as if acid house was year zero. In New York, you had mixing almost a decade before anyone bothered to do it in the UK. » (*Ibid.*)

Pourtant, s'il pose tout une multitude de questions et problèmes, James concède que ce *black-out* médiatique aura au moins eu le mérite de « créer un espace pour que les producteurs puissent à nouveau embrasser leur créativité<sup>1</sup> ». Le livre arrive alors à point nommé pour documenter le fruit de cette créativité.

Les thèses de Collin et James recourent celle de Reynolds, dont certains arguments ont été cités en introduction de ce travail. Reynolds défend la thèse d'une musique dont l'expérience est indissociable de celle des drogues (« Everything Starts With An E<sup>2</sup> ») et cherche à revaloriser les expérimentations issues de classes inférieures face au sérieux de Détroit. L'enjeu est alors pour lui davantage celui de l'angle et de la représentation plutôt que d'une impossibilité intrinsèque. Comme nous l'avons vu, chez Kodwo Eshun, le présupposé même de difficulté de transcription sur laquelle serait bâtie et que renforcerait « toute la presse musicale<sup>3</sup> », n'est au contraire qu'un vaste et ridicule mensonge. Dans *More Brilliant Than The Sun*, il s'agit dès lors d'explorer un espace émancipé de ces préjugés. Les libertés qu'offrirait le livre sont aussi formelles et esthétiques – cette liberté est tantôt grisante, tantôt pétrifiante. Après des années à travailler en tant que critique à temps plein<sup>4</sup>, trouver la forme propice à l'étendue d'un livre a demandé un certain effort à David Toop, une certaine maturité<sup>5</sup>.

Enfin, la multiplication des monographies dans le domaine de la presse semble être une tendance plus large au sein des musiques populaires au tournant des années 1990. Dans *Rock Criticism From The Beginning*, on retrouve l'idée que:

---

<sup>1</sup> « The apparent nostalgic reaction represented by progressive house led to a rediscovery of the roots of house and in an ironic twist of fate, the very producers and DJs that the breakbeat crews respected most took their place as the media's dance music champions. Old Chicago producers were once again looked to for inspiration. Old Chicago producers were once again looked to for inspiration while Detroit's techno old school was held aloft. While the worship of the original US doyens of electronic dance music was no bad thing, it did come at the expense of UK producers whose capital was suddenly diminished. The dance scene increasingly looked abroad for the music, the producers and the narratives. The grass, it would seem, was suddenly greener on the other side of the Atlantic. » (JAMES MARTIN, *State of bass*, op. cit., p. 45-47.)

<sup>2</sup> REYNOLDS Simon, « Everything Starts With An E », *Energy Flash*, op. cit., p. xxii-xxxi.

<sup>3</sup> « All today's journalism is nothing more than a giant inertia engine to put the brakes on breaks, a moronizer placing all thought on permanent pause, a *future shock absorber*, forever shielding its readers from the future's cuts, tracks, scratches. Behind the assumed virtue of keeping rhythm mute, there is a none-too-veiled hostility towards analyzing rhythm at all. Too many ideas spoil the party. Too much speculation kills 'dance music', 'intellectualizing' it to death. » (ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun*, op. cit., p. 00(-006).)

<sup>4</sup> « [...] after years of working almost full time as a music critic [...]. » (TOOP David, *Ocean of Sound*, op. cit., p. ix.)

<sup>5</sup> « In the early 1980s I co-edited a magazine called *Collusion*. Our policy was to cover any music that interested us, regardless of whether it was hip, new or "relevant". A few years later I started writing a monthly column for *The Face* magazine, acutely aware that I could use my thousand words to play with and even undermine the magazine's fascination for fashion tribes and their musical tastes. *Ocean of Sound* built on these (p. x) foundations but it took me a long time—until my mid-forties—to find a form that articulated this free-ranging approach over the length of a book. » (*Ibid.*, p. xi.)

Les années 1990 et 2000 allaient privilégier un médium ancien : le livre. Les critiques comme les universitaires se sont mis à écrire des livres comme jamais auparavant et le milieu lui-même a été historicisé par de nombreuses anthologies. La plupart des critiques centraux ont publié des anthologies de leurs articles, les anthologies avec des contributions de différents auteurs sont devenues assez courantes, et on trouve même des rééditions d'anthologies antérieures. Cette croissance du nombre de livres sur la musique passe aussi par expansion des biographies de musiciens, des aperçus de scènes et des encyclopédies. L'expansion des ouvrages universitaires au sujet des musiques populaires a été particulièrement étonnante comparée à la maigre récolte des années 1970 et 1980. Des livres récents de critiques ont déjà obtenu le statut de classique, par exemple le livre de Ian McDonald sur les Beatles, *Revolution in the Head* (1994), et *Ocean of Sound* de David Toop (1995). Cela amène à se demander si la critique rock est en train de quitter le magazine pour le livre, ce qui marquerait une nouvelle phase dans le processus de légitimation<sup>1</sup>.

Il est vrai que, par ricochets, cette vague de publications a pu inciter certaines revues non spécialisées à discuter du sujet. Le prestigieux *London Review Of Books* publiera plusieurs articles sur la techno vers la fin des années 1990, dont deux essais en commentaire à des parutions contemporaines d'ouvrages<sup>2</sup>. Avec les livres, l'écriture de la techno circule plus largement et continue à interroger les formes qu'elle requiert.

### (c) *Les risques de la narrativisation*

Le livre ouvre des voies nouvelles comme il en clôture. Si l'exercice journalistique quotidien comporte déjà une dimension de narrativisation, l'échelle du livre engendre une plus grande responsabilité individuelle quant à la manière dont ces histoires sont expliquées, reliées et figées. Certains auteurs sont conscients de ce risque. Matthew Colin admet que :

[...] les histoires sont embellies, inventées même, et le passé est poli pour convenir aux nécessités du présent. Derrière chaque narration se cachent des centaines de milliers

---

<sup>1</sup> « The 1990s and 2000s were to privilege an old medium: the book. Both critics and academics wrote books like never before and the field itself became historicized by the many anthologies. Most central critics have published anthologies of their articles, anthologies with contributions from different writers have become quite common, and even reissues of old anthologies can be found. The increase in books on music includes musicians' biographies, overviews of scenes, and encyclopedias. In particular, the rise in academic books on popular music has been astounding when compared to the meagre harvest of the 1970s and 1980s. Some recent critics' books have already obtained the status of classics, for example Ian McDonald's book on the Beatles, *Revolution in the Head* (1994), and David Toop's *Ocean of Sound* (1995). This raises the question of whether rock criticism is moving away from magazines into books, which would mark another phase in the legitimization process. » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 278.)

<sup>2</sup> KUNZRU Hari, « Raving », art. cit. au sujet d'*Altered State* et *Disco Biscuits*.

HASLAM Dave, « What the Twist Did for the Peppermint Lounge », art. cit. au sujet d'*Adventures in Wonderland*, *Last Night a DJ Saved My Life* et *Saturday Night For Ever*.

d'histoires qui n'ont pas été écrites et qui peut dire qu'aucune d'entre elles n'est aussi importante<sup>1</sup>.

Cette position sera citée chez Gilbert et Pearson<sup>2</sup>, qui s'appuieront aussi sur les suspicions formulées par les journalistes John Macready<sup>3</sup> et C.J. Stone<sup>4</sup>, avant d'ajouter :

Comme les anxiétés citées ci-dessus l'indiquent, certains écrivains (dont nous-mêmes) commencent à comprendre les défauts et les limites des propos et des méthodologies, tant passées que présentes. Nous sommes confrontés aux problèmes inhérents aux prétentions intellectuelles à cartographier et expliquer les « phénomènes » culturels tels que le disco ou l'acid house, plutôt que de faire l'expérience ou de s'ouvrir à la danse elle-même<sup>5</sup>.

Ces réserves font écho aux tensions évoquées en rapport avec la démarche académique, prise au piège de la légitimité – « prétentions intellectuelles » –, la multiplicité – « des centaines de milliers d'histoires » – et la mutité – « sans texte, ni partition<sup>6</sup> ».

Malgré ces mises en garde et précautions, l'impact que ces publications a eu sur l'historicisation de ces musiques a conduit le journaliste et auteur d'ouvrages Matt Annis à se demander en 2020: « Jusqu'à quel point l'histoire de la *dance music* est-elle réelle<sup>7</sup> ? » D'après Annis, la tendance de certains ouvrages à cristalliser un récit dominant<sup>8</sup> a mis de côté la

---

<sup>1</sup> « ... stories are embellished, even invented, and the past is polished to suit the necessities of the present. Behind one narrative are hundreds of thousands of unwritten ones and who is to say any one of them is not equally important. » (GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies, op. cit.*, p. 5.)

<sup>2</sup> (*Ibid.*, p. 5.)

<sup>3</sup> « We're like historians, the way we approach the whole package, doing interviews and placing it in a context. They throw records out in twelve-inch bags you know, they're not bothered. » (*Ibid.*, p. 5.)

<sup>4</sup> « Similarly, in a book on the free party movement, the journalist C.J. Stone describes his initial intention and subsequent failure to write even a brief definitive history of the "new dance culture": "This is the third time I've tried to write this chapter. This was the worst chapter in the book. In the earliest version, when you reached this point, there was a section about the history of counter-culture.... But somehow it didn't work. It was clumsy and uncomfortable, schematic and vague, and bore as much resemblance to real history as the Gold Blend ads do to real love. So I've changed my tack. I thought *What do I really know? Only what I remember*. So what follows is a personal testament. Maybe that's all any of us can offer in the end: personal testimony." » (*Ibid.*, p. 5-6.)

<sup>5</sup> « As the anxieties expressed above indicate, some writers (ourselves included), are now beginning to acknowledge the failings and limit points of both former and current accounts and methodologies. We are confronting the problems which inhere in intellectual pretensions to map and to explain cultural 'phenomena' such as disco or acid house, rather than to experience or open themselves up to the dance itself. » (*Ibid.*, p. 6-7.)

<sup>6</sup> « [...] no texts or scores to study after its happening. » (*Ibid.*, p. 6.)

<sup>7</sup> ANNIS Matt, « How much of UK dance music history is real? », *DJMag.com*, 11 mars 2020. <https://djmag.com/longreads/how-much-uk-dance-music-history-real>, dernière consultation le 10 novembre 2022.

<sup>8</sup> « 1998 saw the publication of three foundational tomes. Garratt's *Adventures in Wonderland* paid particular attention to Chicago house (...) and the rise of acid house in the UK. Matthew Collin's *Altered State* chronicled MDMA's impact and the British DJs and clubs that popularised it, and Simon Reynolds's *Energy Flash* focused on the music, introducing the concept of the "hardcore continuum" to explain the bass-heavy pulse of British clubs. Their significance (and of 1999's *Last Night A DJ Saved My Life*) lies not in their obvious quality, or the fact that they were amongst the first to attempt to make sense of dance music in the UK, but in the way that they set in

participation des classes ouvrières et des communautés racisées dans l'émergence de ces musiques.

Peut-être qu'une suspicion envers ce processus de gentrification a attisé l'intérêt des lecteur·rice·s et éditeur·rice·s pour un retour vers l'écriture simultanée, la critique musicale telle qu'elle avait été façonnée au moment même où survenait le mouvement. En 1997 a été publié un premier recueil d'articles parus dans *The Face* entre 1980 et 1987<sup>1</sup>. On y retrouve notamment les reportages pivots de Sheryl Garratt<sup>2</sup> et Stuart Cosgrove<sup>3</sup>. À partir de 2009, les anthologies se multiplient. L'intégralité des copies du fanzine *Boy's Own* est regroupée en une dense publication<sup>4</sup>. En 2010 c'est le journaliste français Didier Lestrade qui fait l'objet d'une sélection de chroniques rassemblées dans un livre<sup>5</sup>. Puis, les écrits de Simon Morrison dans *DJmagazine*<sup>6</sup>, la revue *Soul Underground*<sup>7</sup> et, bien plus tard, le fanzine *Freaky Dancing*<sup>8</sup>, reçoivent chacun le même traitement. Ces anthologies constituent en elles-mêmes une forme de sélection parmi d'autres productions, une mise en contexte inévitablement impartiale, une autre forme de narrativisation.

L'autorité des ouvrages de journalistes est telle qu'ils auraient imposé les récits et lieux communs par lesquels notre conception de la techno est forcément médiée. C'est certainement le cas d'*Energy Flash*<sup>9</sup>. Dans le même temps, le format du livre s'est présenté comme un espace de liberté, un espace pour faire de la critique, quand la presse continue à s'y dérober. Dans *More Brilliant Than The Sun*<sup>10</sup>, Kodwo Eshun décrit l'attitude des journalistes rock face à la techno, mais surtout, il décrit, évalue, interprète et exprime cette musique. La distinction entre critique

---

stone interpretations of events that persist to this day. The weight of significance that a small selection of books published over 20 years ago gave to certain clubs and people has inadvertently led to a widespread and contemporary acceptance of reductive narratives, only telling a fraction of British dance music's complex story. » (*Ibid.*)

<sup>1</sup> BENSON Richard, *Night fever: club writing in The Face, 1980-1997*, London, Boxtree, 1997.

<sup>2</sup> GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *The Face*, septembre 1986, p. 18-23.

<sup>3</sup> COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*

<sup>4</sup> BROUGHTON Frank et BREWSTER Bill, *Boy's Own: the complete fanzines, 1986-92*, Bedford, DJhistory.com, 2009.

<sup>5</sup> LESTRADE Didier, *Chroniques du dance floor: Libération 1988-1999*, Paris, Singulier, 2010.

<sup>6</sup> MORRISON Simon, *Discombobulated: dispatches from the wrong side*, London, Headpress, 2010.

<sup>7</sup> LUBICH David, *Dance wicked: the best of Soul Underground 1987-90*, London, DJhistory.com, 2010.

<sup>8</sup> GILL Paul et STE PICKFORD, *Freaky dancing: the complete collection: the Hacienda's legendary unofficial acid house fanzine*, London, England, TQLC, 2019.

<sup>9</sup> REYNOLDS Simon, *Energy Flash, op. cit.*

<sup>10</sup> ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun, op. cit.*

et littérature, entre chroniques de journaux et ouvrages imprimés, n'est donc ni très claire, ni forcément très utile.

#### 4. Fictions : le dancefloor en deçà de l'interprétation

Dans *Discographies*, Gilbert et Pearson citent le journaliste CJ. Stone cherchant à retracer la *free party* dans un ouvrage: « Je me suis demandé : “Qu'est-ce que je sais vraiment ? Seulement ce dont je me souviens.” Alors ce qui suit est un testament personnel<sup>1</sup>. » Puisqu'il est impossible de ne pas narrativiser, pourquoi ne pas l'assumer ? Le roman ne serait-il pas alors le lieu idéal pour écrire la techno, pour décrire la danse, pour exprimer l'éventail des émotions engagées dans l'expérience ? Si le scrupule d'un indicible demeure féroce<sup>2</sup>, peut-être cet éventail se déploie-t-il différemment dans le domaine de la fiction ?

##### (a) Panorama des romans

Face au corpus de romans autour de la techno, on retrouve les mêmes interrogations et préconceptions qui traversent l'écriture de la techno en général. En posant la question « Existe-t-il une littérature techno<sup>3</sup> ? », Benoit Sabatier s'est empressé de remarquer que mises à part quelques exceptions, il n'y avait pas à proprement parler de « littérature techno ». Cette conclusion s'appuyait sur une comparaison avec la littérature rock – de la même manière que certains comparaient la critique techno à la critique rock – la techno n'ayant supposément pas suscité une production et tradition littéraire aussi vaste, riche et singulière que le rock.

Jean-Yves Leloup est venu nuancer le point de vue de Benoit Sabatier en étoffant la liste des romans qui auraient abordé le sujet. Sur son site *Global Techno*, il remarque que dans la

---

<sup>1</sup> « I thought “What do I really know? Only what I remember.” So what follows is personal testament. Maybe that's all any of us can offer in the end: personal testimony. » (GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies*, *op. cit.*, p. 5-6.)

<sup>2</sup> « Nor does it mean that it will be any easier to write a novel about music, given the persistence of that Romantic trope of “unsayability.” » (HURLEY Andrew Wright, *Into the Groove: Popular Music and Contemporary German Fiction.*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015, p. 232.)

<sup>3</sup> LELOUP Jean-Yves, « Existe-t-il une littérature techno ? », *art. cit.*

France des années 90, les romanciers qui se sont emparés de la techno et du clubbing ont dépeint un univers « plutôt bourgeois ».

Chez eux, la techno et le clubbing ne semblaient être qu'un prétexte, une vague toile de fond censée refléter les émois et les errements d'une génération perdue (refrain connu), à l'image de *Rave* (Eric Lentin, éditions Climats, 1995), *Descente* (Charles Pépin, Flammarion, 1999), *Le Grand Huit* (Thierry Vimal, L'Olivier, 1999) ou encore *Superstars* (Ann Scott, Flammarion, 2000). Chacun de ces ouvrages dressait alors le portrait d'une génération adulescente ayant trouvé dans les drogues le meilleur moyen de repousser son entrée dans une vie sociale normalisée. Le seul véritable auteur à se hisser hors du lot, fût Vincent Borel qui, dans *Un Ruban Noir* (Actes Sud, 1995) décrivait en parallèle l'immersion de son personnage et narrateur dans l'univers psychédélique et hédoniste des raves, et ses errements face à l'annonce de sa séropositivité<sup>1</sup>.

Le journaliste français ajoute par ailleurs qu'outre-Manche, les écrivains se sont montrés plus pertinents « avec une acuité mordante et un sens certain de la satire sociale<sup>2</sup> ».

La liste française pourrait même démarrer dès 1986, date de la parution du roman *Sphinx*, d'Anne Garréta. Bien que l'intrigue ne se déroule pas exactement dans le contexte historique et musical de notre corpus, elle met en scène des situations en lien direct avec notre recherche. Le ou la narratrice – son genre n'est jamais révélé – exerce en tant que DJ, ce qui suscite des descriptions techniques mais aussi sensibles de cette activité :

De l'index, je saisis le bras de la première platine et le ramenai au début du disque. M'emparant du casque, j'écoutai le morceau pour moi-même, puis déplaçant le curseur, je procédai de même avec le second. [...] La fin de course de la bande approchait. Je replaçai sur les platines les deux disques que j'y avais trouvés et, reprenant là où elle avait été abandonnée la continuité musicale, m'insérai dans le vaste flot du rythme qui portait les corps<sup>3</sup>.

L'aperçu intime du mix est puisé dans les expériences de la romancière qui a exercé en tant que DJ professionnelle à Paris. Cet exercice a inspiré le contenu de *Sphinx* mais aussi des expérimentations formelles<sup>4</sup> dans *Pas un jour*<sup>5</sup> et *La Décomposition*<sup>6</sup>. Enfin, le premier roman d'Anne Garréta est aussi considéré comme le premier roman émancipé du genre, l'autrice

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> GARRÉTA Anne, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986, p. 37-39.

<sup>4</sup> GERARD Sarah, « States of Desire: An Interview with Anne Garréta », *Paris Review*, 11 décembre 2017. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/12/11/states-of-desire-an-interview-with-anne-garreta/>, dernière consultation le 10 novembre 2022.

<sup>5</sup> GARRÉTA Anne, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002.

<sup>6</sup> GARRÉTA Anne, *La décomposition*, Grasset, Paris, 1999.

réalisant la prouesse grammaticale de dissimuler l'identité, et notamment l'identité de genre, des deux principaux protagonistes. La nuit – qu'elle soit fictive ou réelle – devient le théâtre des émancipations, et notamment des libérations sexuelles.

En 1989 paraît le roman acid house, *Trip City*<sup>1</sup>, de Trevor Miller, qui est aujourd'hui considéré comme le premier de sa génération. Le thème de la fête y est central et l'intrigue est axée autour d'une drogue fictionnelle appelée FX. Lors de sa première publication, le livre était accompagné d'une cassette avec plusieurs morceaux produits par *A Guy Called Gerald*, morceaux présentés comme la bande-son du livre. Lorsque Velocity Press a réédité l'ouvrage en 2021, ces productions ont été pressées sur un vinyle. *Trip City* excède alors le simple format du roman, il est une proposition hybride où les véritables sons font écho à la fiction.

Dans les années 1990, les parutions de romans se multiplient en Grande-Bretagne, avec notamment *Vurt*<sup>2</sup> de Jeff Noon et *Trainspotting*<sup>3</sup> d'Irvine Welsh en 1993. Les deux auteurs contribueront ensuite aux côtés de Nicholas Blincoe, Alex Garland ou encore Douglas Rushkoff à *Disco Biscuits*<sup>4</sup>, le recueil de dix-neuf nouvelles édité par Sarah Champion. La publication est un succès, avec notamment une tournée promotionnelle ponctuée de lectures publiques dans des clubs. L'année suivante, Champion éditera un second recueil de nouvelles avec certains protagonistes similaires<sup>5</sup>, rejoints cette fois par quelques femmes dont la journaliste Helen Mead et la romancière Tania Glyde. Cette seconde série de nouvelles n'évoque pas seulement l'acid house et les fêtes mais plus particulièrement une célébration : le passage dans l'an 2000. Ce mythe de la transition vers un nouveau millénaire dans le calendrier occidental confirme l'idée d'une transition pour cette culture à la fin des années 1990 et donc la délimitation de notre corpus.

La remarque de Jean-Yves Leloup concernant « un sens certain de la satire sociale<sup>6</sup> » s'applique tout particulièrement à Irvine Welsh, véritable phénomène littéraire britannique. Reconnu par le milieu techno – son travail a reçu les éloges de Matthew Collin et Steve Redhead – le succès du romancier écossais a dépassé le cercle des ravers britanniques. Son roman *Trainspotting*<sup>7</sup>, paru en 1993 au Royaume-Uni, a fait l'objet d'une première traduction française

---

<sup>1</sup> MILLER Trevor, *Trip City* [1989], London, Velocity Press, 2021.

<sup>2</sup> NOON Jeff, *Vurt*, 1st American ed., New York, Crown Publishers, 1993.

<sup>3</sup> WELSH Irvine, *Trainspotting*, London, Martin Secker&Warburg., 1993.

<sup>4</sup> CHAMPION Sarah (dir.), *Disco biscuits: new fiction from the chemical generation*, Londres, Sceptre, 1997, p. xvi.

<sup>5</sup> CHAMPION Sarah (dir.), *Disco 2000*, London, Hodder and Stoughton, 1998.

<sup>6</sup> LELOUP Jean-Yves, « Existe-t-il une littérature techno ? », *art. cit.*

<sup>7</sup> WELSH Irvine, *Trainspotting*, *op. cit.*, 1993.

en 1996<sup>1</sup>. Il a été adapté au cinéma par Danny Boyle la même année après une adaptation théâtrale qui est encore régulièrement présentée. La musique, le milieu festif, figurent seulement en toile de fond de l'intrigue. Welsh a publié une dizaine de romans et plusieurs collections de nouvelles dont *The Acid House*<sup>2</sup> en 1994 et *Ecstasy : Three Tales of Chemical Romance*<sup>3</sup> en 1996. Au sein de cette dernière, *The Undefeated* aborde le plus directement la techno<sup>4</sup>. Malgré le lien très ténu de ses livres avec cette musique et sa culture, nombre de ravers semblent avoir adopté Welsh comme auteur iconique : les salles de théâtre et de cinéma se verront remplies d'adeptes de la house et le romancier fut invité à lire des extraits de son œuvre dans des clubs. Le roman, surtout quand il ne cherche pas à trop intellectualiser, ne semble pas poser de questions d'(il)légitimité. On retrouve aussi pleinement le genre musical dans certains opus paralittéraires, notamment la série des « Backstreets » publiée par la maison d'édition Boxtree en Grande-Bretagne<sup>5</sup>.

En Allemagne, les années 1990 sont surtout marquées par *Rave*<sup>6</sup> de Rainald Goetz. Récemment traduit en anglais<sup>7</sup>, le livre esquisse un récit fragmenté, présenté comme un roman bien qu'il ne contienne pas de véritable intrigue<sup>8</sup>. L'usage de la première personne et les multiples références à des protagonistes existants de la scène le rapprocheraient plutôt de l'essai autobiographique ou de l'autofiction. En outre, certains passages, marqués par une absence de ponctuation, s'apparentent presque à de la poésie. Goetz est à la recherche « d'une forme romanesque qui, non seulement encapsulerait l'immédiateté de la piste de danse, mais aussi

---

<sup>1</sup> WELSH Irvine et LINDOR FALL Eric, *Trainspotting*, Paris, Edition de l'Olivier, 1996.

<sup>2</sup> WELSH Irvine, *The Acid House*, New York ; London, W. Norton & Company, 1994.

<sup>3</sup> WELSH Irvine, *Ecstasy: three tales of chemical romance*, New York ; London, W. Norton & Company, 1996.

<sup>4</sup> « "The Undefeated" has the most detailed representation of the dance music scene of the three stories in *Ecstasy*. Lloyd drops the names of superstar DJs like John Digweed and Roger Sanchez, and makes comments about club culture and music magazines *Mixmag* and *New Music Express*. » (BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape*, *op. cit.*, p. 61.)

<sup>5</sup> SANDHU Sukhdev, « The Strange Case of Rave-Culture Pulp-Fiction », *Frieze*, 20 juin 2013. <https://www.frieze.com/article/music-26>, dernière consultation le 10 novembre 2022.

<sup>6</sup> GOETZ Rainald, *Rave: Erzählung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Heute Morgen », 1998.

<sup>7</sup> GOETZ Rainald, *Rave*, trad. Adrian Nathan West, London, Fitzcarraldo Editions, 2020.

<sup>8</sup> « [...] it circles around the idea of disintegration. By the end, the book seems to self-destruct, a vision as much about rave culture's dissolution as about the psyche's. This takes place at the level of language: the auto-fictional narrator, Rainald, and his crew take up an anthem "Meet girls. Take drugs. Listen to music," mostly in that order, but the book's arc is hacked up excessively and deliberately. Snatches of prose intersect with dialogue, intertitles, and scenes strung out and interrupting themselves. The overall effect is a hazy sense of where you are (Berlin? Ibiza? New York?), what drugs you're on at the moment (ketamine? coke? pills?), and who you're fucking in which hotel room. [...] "You couldn't get the text by just starting with the meaning," Rainald breaks in at one point, suggesting instead something more like prayer, a way of becoming "part of the words oneself by speaking. » RADHAKRISHNAN Shivani, « Rainald Goetz's Rave », *Bomb Magazine*, Editor's Choice, 28 août 2020. <https://bombmagazine.org/articles/rainald-goetz-rave/>, dernière consultation le 10 novembre 2022.

l'imiterait.<sup>1</sup> » Le livre se démarque des autres tentatives romanesques par sa densité méta-critique : journalistes, magazines et autres ouvrages sont régulièrement mentionnés. Par exemple : « Je pensais à Ulf Poschardt et son livre *DJ-Culture*<sup>2</sup>. Ce qui y manque totalement est la véritable PRAXIS, la culture et l'art manuel du mélange et du mix, des cuts et des scratches<sup>3</sup>. » Contrairement à l'essai du journaliste Ulf Poschardt, *Rave* se présente comme le miroir de la musique ou de son expérience hallucinée. L'expérimentation littéraire s'offre alors comme une promesse de liberté alors que des formes d'écriture journalistiques échouent à s'approcher véritablement de la musique.

Cette mise en abyme de l'écrit se retrouve dans *La Tectonique des rêves* de Stéphanie Lopez. Si le roman est sorti en 2009 et excède donc les limites de notre corpus, son récit démarre avant le 31 décembre 1999 et il fait d'abondantes références au journalisme musical, références vraisemblablement inspirées des expériences de l'autrice. Stéphanie Lopez a été critique dans les années 1990 et Jean-Yves Leloup suppose que son roman est un « autoportrait fantasmatique de l'auteure, sans doute.<sup>4</sup> » Le roman s'offre alors comme une description sans filtre des expériences d'écoute et d'écriture. La relation d'Eva, le personnage principal, à la musique est intimement liée au filtre médiatique, influence probablement en rapport avec sa profession et son ancrage particulier dans la scène parisienne<sup>5</sup>. Lorsqu'Eva écrit, c'est dans l'urgence. Le processus critique est dépeint à plusieurs reprises comme une corvée effectuée à la dernière

---

<sup>1</sup> « [...] Goetz returned to Munich and began hitting up clubs like Babalu and Ultraschall several nights a week; soon he began fantasising about creating a novelistic form that would not only encapsulate but also *imitate* the immediacy of the dancefloor, the flickering of a strobe light, the “cross-fades” and “cuts” made by DJs, and the fleeting but often hilarious conversations one has with passing acquaintances. (Crucially, this futuristic form simultaneously looks backwards in time, building upon the modernist pyrotechnics and tonal dissonance of Alfred Döblin's 1929 epic *Berlin Alexanderplatz*.) With *Rave*, Goetz realised this goal, splicing fragments together to create an endless stream of micro-events [...] » (HARRISON Will, « The novel documenting rave culture in reunified Germany », *i-D / Vice*, 4 août 2020. [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/5dzjnz/rave-rainald-goetz-english-translation-book-review-90s-berlin-techno-scene](https://i-d.vice.com/en_uk/article/5dzjnz/rave-rainald-goetz-english-translation-book-review-90s-berlin-techno-scene), dernière consultation le 8 novembre 2022.)

<sup>2</sup> POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture*, op. cit.

<sup>3</sup> « Ich dachte an Ulf Poschardt und sein Buch *DJ-Culture*. Was da total fehlt ist die reale PRAXIS, die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mischens und des Mixens, des Cuttens und des Scratchens. » (GOETZ Rainald, *Rave*, op. cit., p. 82.)

<sup>4</sup> « Activiste de la scène électro, bloggeuse, rock-critic et DJ, Stéphanie Lopez opère dans cet univers depuis près de quinze ans et semble avoir bien connu cette époque d'utopie sociale et de découverte musicale qu'ont incarné les années 90 et festives. Son livre met en effet en scène le personnage d'Eva D. Lysid, justement journaliste et DJ (autoportrait fantasmatique de l'auteure, sans doute) qui, à l'orée de la décennie 2000, quitte son univers urbain et nocturne rythmé par la dope et les BPM, pour partir à la découverte d'une hypothétique rave organisée sur une île indonésienne, au large de Bali. » (LELOUP Jean-Yves, « Existe-t-il une littérature techno ? », *art. cit.*)

<sup>5</sup> « Eva n'avait plus envie de parler. Toute sa présence, toute sa conscience, toute sa lucidité parallèle étaient à nouveau absorbées par la musique et la musique seule. Dans les hautes sphères du Lunarium, DJ Lush (également à la une de *Soundz Magazine*) venait de faire son entrée dans la capsule sonore. » (LOPEZ Stéphanie, *La tectonique des rêves*, Paris, Trouble-fête, 2009, p. 19.)

minute à l'aide de stimulants. Alors qu'elle vient de terminer un article de justesse, Eva s'adresse à son rédacteur en chef au téléphone : « Tu ferais mieux de checker tes e-mails, répliqua-t-elle en envoyant simultanément son article. Tes dix-mille signes y sont. Par contre, pour DJ Rush, ça va faire un peu short, j'ai rien préparé<sup>1</sup>. » Pourtant, les différentes formes de pression ne diminuent en rien le caractère sacré de la tâche :

Dans les jours qui suivirent, elle dut encore rogner sur son temps de sommeil pour conclure ses articles sur les nouveaux albums de Silicone Soul, Third Eye Foundation, Laurent Garnier, sans oublier celui de son ex-amant Juantrip', qui allait enfin livrer la genèse de trois ans d'errance psychéophile. Ils étaient tous des artistes qu'elle respectait et pour lesquels elle voulait donner le meilleur de sa plume. Laurent Garnier, parce qu'il était the teacher, la référence de toute une génération de DJ's qui, dans son sillage, avaient appris à raconter une histoire derrière les platines. Silicone Soul, parce que comme l'indiquait leur bien nommé *It's A Soul Thing*, le premier opus de ces deux Écossais avait une âme, gorgée de groove extatique et de rythmes chaloupés. Enfin et surtout, Third Eye Foundation, parce que les breakbeats de Matt Elliott étaient divinement barrés. Dans la jungle luxuriante de son quatrième album, elle imaginait Dead Can Dance en train d'ensorceler Squarepusher ; ça donnait des ailes à sa plume... Quand, le reste de coke aidant, elle en eut terminé avec ses favoris du moment, elle finit par passer la nuit sur une pile de CD bidons qui prétendaient tous, dicit leur dossier de presse, être « le chef-d'œuvre du troisième millénaire ». Total : elle s'endormit dessus. Des disques à la con comme ça, Eva en recevait de pleines boîtes aux lettres tous les matins, et les trois quarts se métamorphosaient en cash chez Gibert sans même avoir quitté leur cellophane<sup>2</sup>.

L'aperçu intime ouvert par l'omniscience de la narration révèle les préoccupations de la journaliste mais aussi les contraintes dans lesquelles la critique advient. Au-delà de l'échelle individuelle, *La Tectonique des rêves* dépeint l'ambiance dans les rédactions, la dynamique de la sphère médiatique parisienne :

C'est donc la banane (d'Andy Warhol) aux lèvres et la chanson *All Tomorrow's Parties* qui s'en échappait qu'elle passa rendre ses articles chez *Soundz*. Bien sûr, envoyer ses papiers par email lui faisait gagner du temps. Mais elle aimait bien débouler dans les bureaux de la rédaction à l'improviste, en fin de journée. C'était toujours un peu la fête lorsqu'ils n'étaient pas en bouclage. Chaque visite tournait vite à l'apéro-oinje – et les visites ne manquaient pas, le QG de la presse techno étant un lieu de passage obligé pour tous les pigistes, les photographes, les gens des maisons de disques, les coursiers du buzz, les apprentis de la hype et les artistes avec qui ça copinait sec ... Dès la nuit tombée, les bureaux devenaient une sorte de plaque tournante de la branchouillerie où l'on s'échangeait des CD, des invites, des plans stupéfiants, des blagues, des potins, voire parfois des articles. Il y avait de la beuh dans les tiroirs, des xeus dans les poches, de la coke dans l'air. En plus, ce soir-là, il y avait le gâteau sur la cerise car Colette

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

venait de faire livrer une galette des rois toute chaude, accompagnée d'une bouteille de Veuve Clicquot bien fraîche<sup>1</sup>.

Dans ce tableau coloré que dépeint Stéphanie Lopez, l'acte critique semble associé à un contexte spontané et festif, porté par les valeurs sociales de réseaux urbains profondément ancrés.

La techno apparaît dans les romans sous des angles et à des degrés divers. Cet aperçu ne couvre qu'une portion de cette production littéraire. On y retrouve les mêmes interrogations qu'autour de la critique musicale – « Cette littérature existe-t-elle ? » – et en son sein, se posent aussi des questions similaires – « Comment écrire cette musique ? ». Bien souvent, le roman dit plus du contexte d'écoute que du contexte de production musicale : la narration est du côté de la piste de danse plutôt que du studio de production. Jean-Yves Leloup remarquait par exemple le décor petit-bourgeois des romans parisiens des années 1990. En tant que genre littéraire, il se présente comme la forme la plus à même d'épouser l'expérience individuelle et collective. Mais les enjeux techniques et esthétiques ne sont pas absents. Certains romanciers se sont inspirés des particularités formelles de la musique ou de son environnement : c'est le cas d'Anne Garréta, de Rainald Goetz mais aussi de l'écrivain anglais Jeff Noon. Chez Trevor Miller, l'accompagnement d'un support musical pourrait être interprété comme une sorte de (non ?) réponse à l'ineffabilité.

### (b) Fictions versus journalisme : au plus près de la musique ?

En posant la question « Comment (d)écrire la musique ? », les romans esquissent, en creux, une forme de rivalité avec le journalisme. Chez Rainald Goetz, cette concurrence était formulée de manière quasi explicite au sein même de *Rave*. Chez Irvine Welsh, on la trouve en marge des romans, alors que l'auteur écossais déclare à *Technikart* : « Les journalistes et les politiques extraient des mensonges de la vérité : les romanciers doivent faire l'inverse<sup>2</sup>. » Chez Stéphanie Lopez, enfin, le rapport tiraillé d'Eva avec la critique et son abandon progressif de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>2</sup> COUTU Julie, « Welsh Attitude », *Chronic'art*, mars 2008, p. 12.

cette activité dessinent une même réponse à cette question : le journalisme n'a pas rendu, ne peut pas rendre justice à une musique dont l'expérience dépasse l'évaluation de ses productions.

Les romans semblent permettre la liberté nécessaire à l'exploration des dynamiques complexes du dancefloor, dont le rapport au corps, ses désirs charnels, ses impressions transcendantes. Nous avons fait l'hypothèse que, tout en étant essentiels à la compréhension de cette musique, ces désirs seraient peut-être difficiles à inclure dans l'écriture d'une critique musicale. Dans *Je sors ce soir*<sup>1</sup>, Guillaume Dustan fait le récit en une centaine de pages d'une virée dans la nuit gay parisienne en empruntant la forme de l'autofiction. La piste de danse y est décrite comme « un bouquet d'alphas qui jouissent de tous leurs muscles<sup>2</sup>. » Épousant les rythmes nocturnes disruptifs et typiques des expériences techno, qui laissent rarement la place à l'expérience ininterrompue d'une performance, le narrateur quitte la piste de danse puis y revient :

J'entame le retour vers la piste. Comme je ne veux pas aller boire, je vais danser. La musique est devenue à peu près correcte. Je trouve un spot pas trop asphyxié près des baffles, dans le coin des torsos nus c'est plus agréable. Et je danse. Je laisse la musique s'insuffler en moi, en bougeant d'abord tout doucement. Et puis une fois que j'ai bien le rythme dans le cul, j'accélère. Le bassin tourne tout seul. J'oscille d'un pied sur l'autre. Les épaules se mettent à rouler en entraînant les bras. Plus vite. Je reviens sur le bassin pour me rééquilibrer. Les forces s'annulent au niveau du nombril. Je contracte les abdos. Danse posé dessus. Buste en avant, les bras dans le creux du ventre. Buste en arrière, mains levées, le ventre tape dans le vide. La musique n'est pas assez ronde ni assez speed pour que je puisse vraiment faire ce que je veux mais je m'agite quand même de bon cœur. Autour de moi tout le monde sourit<sup>3</sup>.

La musique est décrite, mais pas identifiée, le véritable acteur de l'expérience est le danseur-narrateur qui semble être en dialogue avec son propre corps, ses propres émotions : « Je descends dans l'arène. Je marche jusqu'au milieu. Je danse pur disco-freak. En roulant des hanches, en tapant des mains. Ça me fait marrer. Je me sens léger. En équilibre. La douleur est inimaginable<sup>4</sup>. »

Sarah Champion, l'éditrice du recueil de nouvelles *Disco Biscuits* exprime pleinement sa préférence pour la fiction, plus libre, créative et flexible que le journalisme ou les ouvrages historiques :

---

<sup>1</sup> DUSTAN Guillaume et CLERC Thomas, *Œuvres. 1: Dans ma chambre - Je sors ce soir - Plus fort que moi*, Paris, P.O.L, 2013.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 214.

On m'a proposé d'écrire une histoire de l'acid house (et le chaos qui s'en est suivi). Mais comment peut-on capturer la folie de la décennie passée avec des faits et chiffres ? Malgré toutes les chroniques de disque et tentatives de transformer les DJs et promoteurs en célébrités, les magazines de dance ont échoué à documenter ce qu'il s'est vraiment passé, contrairement aux journalistes de rock et de punk. Après tout, la véritable histoire n'a rien à voir avec d'obscurs *white labels* ou des techniques de mix ou des pop stars. La véritable histoire est faite de récits personnels de désordre, d'absurdité et d'excès – capturées au mieux par la fiction<sup>1</sup>.

Et si l'éditrice exprime cette opinion, c'est en connaissance de cause puisqu'elle-même a été journaliste.

En gros, pendant dix ans avant ça [la publication de *Disco Biscuits*], depuis que j'avais quatorze ans, je faisais du journalisme musical. J'ai déménagé à Londres vers 1991 et c'est à ce moment-là que j'ai commencé le journalisme dance. J'ai travaillé pour *Mixmag* et *Melody Maker* en écrivant sur la techno, l'ambient, l'electronica, la culture club. D'une certaine manière, il n'y avait pas grand-chose à dire et j'avais l'impression que tous ces magazines étaient également passés à côté du sujet. À l'époque de l'« acid house », je pense qu'il n'y avait que quelques auteurs qui l'ont vraiment compris. Jack Barron au *NME* était l'un d'entre eux. Il aurait dû y avoir une sorte de journalisme « Gonzo » pour capter l'esprit mais il n'y en a pas eu. Le *NME* n'était pas très bon. Ils avaient Jack Barron et Paolo Hewitt qui écrivait, lui, sur l'industrie de la musique. À part ça il n'y avait vraiment rien. Et puis, lorsque les pages de dance ont émergé dans la plupart des journaux et des magazines spécialisés, elles faisaient beaucoup de reportages sur les DJ, comptaient les BPM (battements par minute), les divisant en genres. Il ne semblait pas y avoir de place pour écrire. Si vous repensez à l'écriture rock, elle avait une énergie – il y avait des personnages. Tout cela semblait manquer. Cela faisait donc partie de l'idée aussi. D'une manière ou d'une autre, il y avait cette chose qui s'était produite qui avait changé la vie de beaucoup de gens mais qui n'avait pas du tout été écrite et qui ne semblait tout simplement pas fonctionner dans le journalisme. Le journalisme ne l'a apparemment pas capturée<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « It was suggested that I write a history of acid house (and the mayhem that came after). But how can you capture the madness of the last decade in facts and figures? For all the record reviews and attempts to turn DJs and promoters into celebrities, dance magazines have failed to document what really happened, as rock and punk journalists did. After all, the true history is not about obscure white labels or DJ techniques or pop stars. It's about personal stories of messiness, absurdity and excess—best captured in fiction. » (CHAMPION Sarah, *Disco biscuits*, *op. cit.*, p. xvi.)

<sup>2</sup> « Basically, for ten years before that, since I was fourteen, I was doing music journalism. I moved to London in about 1991 and that was when I started purely dance journalism. I worked for *Mixmag* and *Melody Maker* writing about techno, ambient, electronica, club culture. In a way there was not a lot to say and I felt that all of those magazines equally missed the point. At the time of "Acid House", I think there were only a couple of writers who got it. One was Jack Barron at *NME*. There should have been some kind of 'Gonzo' journalism to capture the spirit but there wasn't. *NME* wasn't very good. It had Paolo Hewitt writing on the music industry and it had Jack Barron writing. Apart from that there was really nothing. And then when the dance pages emerged in most papers and the dance magazines emerged, they were very much doing features on DJs, counting the BPMs (beats per minute), dividing it into genres. There didn't seem to be any room for writing. If you look back to rock writing it had an energy—there were characters. All that seemed to be missing. So that was part of the idea as well. Somehow there was this thing that had happened that had changed a lot of people's lives but hadn't been written about at all and it just didn't seem to work in journalism. Journalism didn't seem to capture it. » (*Ibid.*, p. 15-16.)

Cet extrait a été cité à plusieurs reprises dans les articles et ouvrages qui ont étudié la littérature techno. Quand en France certains doutent de la vitalité d'une telle littérature, dans l'aire anglophone, on célèbre au contraire son existence et sa richesse. Simon A. Morrison, auteur de *Dancefloor-driven Literature: The Rave Scene in Fiction*<sup>1</sup>, explique que si le regroupement de littérature autour de cette musique fait sens, ce regroupement a simplement été moins étudié<sup>2</sup>. Son ouvrage, publié en 2020, s'inscrit pourtant dans le sillage des travaux de Steve Redhead (2000), Stan Beeler (2007) et Neil Transpotine (2017). La légitimité du corpus est donc davantage acquise dans l'aire anglophone et ces ouvrages ont participé à la diffusion et l'acceptation d'un corpus de romans.

*Repetitive Beat Generation*<sup>3</sup> est un recueil d'entretiens avec des auteurs et éditeurs publié par Steve Redhead en 2000. Le titre de l'ouvrage est d'abord une allusion à l'expression employée par le gouvernement conservateur britannique pour interdire les raves dans le Criminal Justice and Public Order Act de 1994<sup>4</sup>. Il fait aussi allusion aux écrivains de la Beat Generation, même si les romanciers techno observent une attitude ambivalente à leur égard. L'éventuelle influence de cette génération aînée est discutée à plusieurs reprises dans les entretiens. Parmi les interviewés figurent Nicholas Blincoe, Sarah Champion, Toni Davidson, Roddy Doyle, John King, Gordon Legge, Emer Martin, Mike McCormack, Duncan McLean, Jeff Noon, Elaine Palmer, Alan Warner, Irvine Welsh et Kevin Williamson. Nombres d'entre

---

<sup>1</sup> MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, op. cit.

<sup>2</sup> « Several key studies have concerned themselves with the many decades of Electronic Dance Music Culture (hitherto EDMC) and the implications of, in particular, the reconstitution of EDMC as the “rave” scene of the UK in the late 1980s. However, there has been little consideration of the fiction that was also published at the time, which sought to tell the stories of this scene. This book therefore addresses the lacuna in EDMC scholarship by considering club culture—not directly, but rather obliquely—via the secondary literature that reports upon it. » (*Ibid.*, p. 1.)

<sup>3</sup> REDHEAD Steve, *Repetitive Beat Generation*, op. cit., p. xvii.

<sup>4</sup> « This book playfully, yet seriously, recalls “angelheaded hipster” Jack Kerouac’s famous phrase (the beat generation), but its actual title is taken directly from the text of the Criminal Justice and Public Order Act 1994, a statute introduced by the post-Thatcher government of John Major which notoriously sought to “criminalise” a whole youth culture. Section 63 (1)(b) of the Act defines its target as music with “sounds wholly or predominantly characterized by the emission of a succession of repetitive beats”. » (*Ibid.*, p. xvii.)

eux affirment dans les pages de *Repetitive Beat Generation* leur foi dans la forme romanesque plutôt que journalistique<sup>1</sup> ou historique<sup>2</sup>.

L'étude de l'Américain Stan Beeler, *Dance, Drugs and Escape—The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s* opte pour une approche plus large qui excède la forme romanesque et l'espace britannique. L'expression ici utilisée est celle de « club culture » avec pour présupposé « des ancêtres américains » qui n'auraient toutefois pas « fourni la structure de fête unifiée avec une attitude spécifique, des drogues particulières et un style vestimentaire » comme ç'aurait ensuite été le cas au Royaume-Uni<sup>3</sup>. Les angles sont thématiques avec des chapitres abordant respectivement les représentations du délit, de l'ethnicité, de l'homosexualité ou encore des drogues au sein de ces œuvres. Les magazines dédiés à la culture club ne seraient, d'après Stan Beeler, que « de lisses produits commerciaux<sup>4</sup> » tandis que la littérature, les films et la télévision remplissent deux fonctions importantes – descriptive et participative – à son égard<sup>5</sup>. C'est aux propos de Simon Reynolds que l'auteur s'en prend de la manière la plus virulente, à la fois dans son introduction et sa conclusion. Beeler réfute l'argument selon lequel « les fictions autour du club consistent le plus souvent en des mémoires de drogues à peine déguisées, et comme tout le monde sait, les récits de drogues des autres sont aussi ennuyeux que ceux de leurs rêves<sup>6</sup> ». Enfin, l'auteur de *Dance*,

---

<sup>1</sup> « I tried something like this out on a music journalist who was interested in *Pulp Fiction* (he said he didn't otherwise read fiction, but liked our stuff). My theory was that with the most inventive kind (p. 124) of music at present (dance) being essentially without lyrics (or with fragmented, sampled vocals), that break up of narrative in music makes fiction a relatively more interesting area to work. [...] Anyway, this journo e-mailed his mates in a mini-survey of about ten people and a few people thought “yeah” but others not. Even strongly disagreeing. » (PALMER Elaine in *ibid.*, p. 124-125.)

<sup>2</sup> « Where is the social history of Handbag House or just the normal drink-laden Saturday night discos that have gone on, unchanged throughout the entire musical changes of the late 1980s and 1990s? There is a snob status going on, that somehow the (politically reactionary or at best indifferent) club culture shown in *Altered State* is valid history but everything else is not. That *Altered State* book soon reached the inevitable *reductio ad absurdum* of trying to say Britain changed when a certain 12" single came out. » (WARNER Alan in *ibid.*, p. 128.)

<sup>3</sup> « Club culture has many recognizable ancestors in the North American dance music scene; electronic music originating in Chicago, New York and Detroit was combined to provide a sound track for the burgeoning club movement as it developed in the UK. However, the American music did not provide the unified party structure with a specific attitude, particular drugs and dress styles. Club culture started its life as a recognizable entity when a group of young entrepreneurs from the UK attempted to bring home some of the pleasures of their favorite vacation spot. » (BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape*, *op. cit.*, p. 4-5.)

<sup>4</sup> « Contemporary club culture publications like *Mixmag* are, by and large, slick commercial products with pages of advertisements. » (*Ibid.*, p. 24.)

<sup>5</sup> « The literature, film and television of club culture are a part of this dual movement towards and away from the mainstream. Club fictions have two important functions with regard to club culture and its aficionados; the first is to describe the subculture to the mainstream and the second is to allow the members of the subculture to celebrate their participation in ways other than clubbing. » (*Ibid.*, p. 25.)

<sup>6</sup> « It is fair to say that to many outsiders, and a large number of insiders, club culture is essentially a drug culture and this perception is so pervasive in the representation of club culture in literature that Simon Reynolds says in

*Drugs and Escape* conclut son ouvrage en affirmant que, contrairement aux hypothèses de Simon Reynolds, la multiplication des publications autour de cette culture n'en a pas amoindri la vitalité<sup>1</sup>.

En 2017, Neil Transpontine publie sur le site *Datacide*, un article retraçant de manière succincte les romans autour de la « rave et club culture des années 1990<sup>2</sup> ». Pour donner une certaine cohérence à un corpus anglophone qui s'étend plus ou moins de 1995<sup>3</sup> à 2011, Transpontine mobilise le concept de partage du sensible<sup>4</sup> développé par Jacques Rancière. On y retrouve les mêmes auteurs que dans les deux livres précédemment cités et une même hypothèse que « les meilleurs écrivains se sont davantage rapprochés de la réalité de l'expérience que des récits plus historiques<sup>5</sup> ». Mais cette fois, le journaliste est aussi prompt à mettre en évidence les problèmes posés par la fiction, notamment le manque de fiabilité et la potentielle impartialité des auteurs.

---

*Generation Ecstasy*: “Most of this writing [club fiction] consists of thinly disguised drug memoirs, and as everybody knows, other people’s drug anecdotes are as boring as their dreams.” I am not sure that Reynolds is entirely correct on this point, since English literature has a long tradition of both dream and drug memoirs (e.g., De Quincey, W.S. Burroughs, H.S. Thompson, Kerouac, etc.). It would be simplistic to assume that the fortuitous interaction between a drug and a music style could give rise to the kind of social effect evident in club culture. There are wide-ranging causes and affects of club culture that are not reflected in its representation in the popular press, but that appear in literature, film, and television that surrounds the movement. » (*Ibid.*, p. 10.)

<sup>1</sup> « I have a theory that there is an inverse relationship between the vitality of a pop genre and the number of books written about it. Compared with the thousands of biographies, essay collections, and critical overviews that clog up rock’s arteries, only a handful of tomes (academic efforts included) have addressed the dance and drug culture—despite the fact that it’s been the dominant form of music in Europe for nearly a decade. » (REYNOLDS Simon, *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*, 1st ed., Boston, Little, Brown, 1998, p. 390.)

« Simon Reynolds made the above statement in 1998 and in the intervening time there have been many more critical studies on the subject of club culture published. Despite this, club culture is still a vigorous entity, alive and well in Europe and, although somewhat less prominent, still visible in North America. » (BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape*, *op. cit.*, p. 182.)

<sup>2</sup> (TRANSPONTINE Neil, « These days are not to be missed », *art. cit.*)

<sup>3</sup> BLINCOE Nicholas, *Acid casuals*, New York, Serpent’s Tail, coll. « Mask noir », 1995.

<sup>4</sup> « It might be useful here to consider Jacques Rancière’s notion of aesthetic communities to make sense of the kind of intense sensory sociality described in rave fiction. For Rancière (2009), it is precisely such common experiences that constitute community in the first place—community as a fact of people sharing space and interacting comes before any notion of the political community and its representation. What he writes about theater surely also applies to the musical performance or party: it “involves an idea of community as self-presence, in contrast to the distance of representation... Theatre emerged as a form of aesthetic constitution—sensible constitution—of the community. By that I mean the community as a way of occupying a place and a time, as the body in action as opposed to a mere apparatus of laws; a set of perceptions, gestures and attitudes that precede and pre-form laws and political institutions”. » (TRANSPONTINE Neil, « ‘These days are not to be missed’, *art. cit.*)

<sup>5</sup> « Nights out dancing, for all their intensity, leave few visible traces. Immersed in a multi sensory environment of noise, lights, encounters, movements, we emerge with only memories and half-memories. Of course, there is a material culture of associated objects—items of clothing, flyers, vinyl—but much of it is ephemeral and on its own tells us little. Once everybody has gone home, the haunted dancehall refuses to give up its secrets. So perhaps it is not surprising that we turn to the novel to get a sense of what it was like to be there, in different times and places. [...] There is even an argument that the better writers have got closer to the reality of the experience than more conventional historical accounts. » (*Ibid.*)

Simon A. Morrison se réjouit au contraire d'une subjectivité exprimée dans l'écriture. Dans *Dancefloor-Driven Literature: The Rave Scene in Fiction*, le professeur anglais s'interroge sur la destinée d'une écriture gonzo face à la musique de dancefloor. N'étant plus appropriée pour le journalisme, une telle perspective se serait alors transposée dans la fiction<sup>1</sup>. En formulant cette hypothèse, Morrison déplore aussi le côté éphémère du journalisme face aux romans, ou plus largement aux livres, armés pour résister au passage du temps. Ce jugement est nourri par une ample expérience, puisque l'auteur a exercé en tant que journaliste et est aujourd'hui universitaire. Ce sont aussi ces pratiques variées qui motivent sa réflexion métalittéraire :

Mon intérêt est né en premier lieu de mon expérience en tant que participant [...], puis en tant que journaliste musical couvrant la scène globale et enfin [...] en tant que chercheur, basé à l'université de Chester. J'ai écrit au sujet des clubs presque immédiatement après avoir commencé à sortir en club, avec un intérêt pour leur fonctionnement [...]. Par ailleurs, il m'intriguait d'expliquer ma réaction, et ma perception en mots – en tant que participant, journaliste et universitaire –, et cet intérêt s'étend au pourquoi et au comment d'autres auteurs choisissent d'écrire au sujet des boîtes de nuits ou d'y situer leurs nouvelles<sup>2</sup>.

Dans ce passage qui figure dans l'introduction, il semblerait que les interrogations de Morrison s'apparentent aux nôtres bien qu'elles portent sur un corpus différent. Plus loin, l'auteur reformule ces questions de recherche :

Comment les auteurs pourraient-ils écrire au sujet de quelque chose d'aussi irréel qu'une scène dans un club ? Comment peuvent-ils écrire de manière limpide et fluide sur le battement métronomique ? Quelles techniques littéraires peuvent-ils déployer

---

<sup>1</sup> « Returning to the physicality of the medium, the pages of a magazine appear flimsy when set against the sturdier stock of the bookshop novel, where journalism, traditionally, has a shelf life as long, indeed, as its life on the shelf. [...] While journalism purports to be truthful, it is ephemeral, whereas fiction, apparently fabricated, endures. When music-oriented writers tackled the rave scene, the terrain was no longer suited to the kind of gonzo-guerrilla warfare that had been waged before, those tactics perhaps even outmoded when deployed to tackle the modern dancefloor. In terms of these literary and linguistic impulses, therefore, and in the analysis of this book, that friction defined earlier became so frantic in the 1990s that in fact, the spirit of gonzo flipped completely into the realms of fiction and a purely literary mediation. Instead, the response was to bring up the big literary guns of the past—naturalistic, realist fiction—to wrestle narrative order on what was always an unwieldy, shape-shifting dancefloor. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, *op. cit.*, p. 60.)

<sup>2</sup> « The trajectory of my interest builds from that of a participant, initially in clubs of Manchester in the late 1980s and 1990s, then as a music journalist covering the global scene and then – once it became apparent to everyone that I was too old to continue in that endeavor – as a popular music academic, based at the University of Chester. I wrote about clubs almost as soon as I went to clubs, always with an interest in what makes them tick (as though nightclubs were somehow clockwork and could be deconstructed in order to be inspected, and reasssembled). Further, I was intrigued in how to explain—whether as journalist, author or academic—my perception, and reaction, in words, and that interest extends to how, and why, other authors choose to write about, or locate their short stories in, nightclubs. » (*Ibid.*, p. 2.)

pour raconter avec précision au moyen de symboles fixes les dérives hallucinatoires de la drogue<sup>1</sup> ?

Plus que tout autre, le projet de Morrison est une recherche musico-littéraire et *Dancefloor-Driven Literature* accorde une grande importance à l'intermédialité à l'œuvre dans ces romans. Pour répondre à ces questions, l'universitaire s'est penché plus précisément sur le travail de trois romanciers. Dans l'œuvre d'Irvine Welsh, Morrison identifie ce qu'il désigne comme un usage « figuratif » de la musique. Chez Jeff Noon, l'inspiration musicale donnerait lieu à une transcription mécanique, l'écrit empruntant au mix des méthodes telles que le remix, les scratches ou encore les glitch. Chez Nicholas Blincoe enfin, l'acid house colorerait les romans de manière diégétique, façonnant une sorte de bande son littéraire. Face à cette musique « exceptionnelle », les romanciers, bien loin d'être démunis, auraient au contraire réinventé les conventions romanesques traditionnelles<sup>2</sup>, ce qui vaut à Morrison de démentir, à son tour, les hypothèses de Simon Reynolds<sup>3</sup>.

### (c) *Les limites des romans*

Pourtant, l'inventivité et la légitimité des romans ne font pas l'unanimité. Dans son article pour *Datacide*, Neil Transpotine avait suggéré un possible opportunisme des écrivains, mais aussi l'éroitesse de leurs points de vue<sup>4</sup>. Dans un article publié en 1997 dans le prestigieux *London Review of Books*, Hari Kunzru se montre plus dur encore. Le journaliste et écrivain

---

<sup>1</sup> « How might authors write about something so otherworldly as a nightclub scene? How might they write lucidly and fluidly about the rigid, metronomic beat of electronic music? What literary techniques might they deploy to accurately recount in fixed symbols the drifting, hallucinatory effects of a drug experience? » (*Ibid.*, p. 61.)

<sup>2</sup> « I conclude that the progressive aesthetic of the club scene engendered the right environment for musico-literary experiments and the mixing of forms, in creating Wolf's "other", as though the dancefloor itself were a laboratory for birthing inventive cultural hybrids. In so doing, the Dancefloor-Driven fiction of the 1990s was not a "minor" concern, but rather (in the success, especially, of Welsh and the *Disco Biscuits* collection) the essential cultural story of that decade. » (*Ibid.*, p. 172.)

<sup>3</sup> « The emergence, and continued presence, of these secondary literary phenomena on the bookshelves directly addresses Reynolds's reductive questioning as to "whether any form of recreational drug use is an adequate basis for a culture". » (REYNOLDS Simon, "Rave Culture: Living Dream or Living Death?", p. 91.) » (*Ibid.*, p. 172.)

<sup>4</sup> « The writers of such fictions may not always be reliable narrators—were they participants or voyeurs, or just chancers looking for edgy material on which to build a career? And the perspectives they offer are inevitably partial—as in many domains, male writers seem to be over-represented compared to female, and white voices more dominant than black. » (TRANSPOTINE Neil, « "These days are not to be missed" – 1990s Rave and Club Culture in Fiction », *art. cit.*)

réitère un constat de supposé « silence littéraire<sup>1</sup> », avant de déplorer la piètre qualité des quelques tentatives pour y remédier :

Il est peu probable que *Disco Biscuits* parvienne à convertir. L'écriture est à son mieux quand, comme c'est le cas dans « White Burger Danny » de Gavin Hills<sup>2</sup>, elle se limite à un quasi-documentaire sur les soirées et les gens. La variété de l'E culture est bien représentée, et la scène squat du sud de Londres chez Martin Millar, la Thaïlande des routards d'Alex Garland, l'Ibiza de Jonathan Brooks ou encore le fantastique Manchester de Jeff Noon n'ont rien en commun, si ce n'est la présence constante de narcotiques. L'Ecstasy n'est qu'une des lignes du tableau des drogues, réelles ou imaginaires, qui semblent constituer la première raison d'être du recueil. Par moment, cette obsession de la prise de drogue brute dégénère en une sorte de pornographie chimique, avec des textes qui n'existent que pour relater des exploits héroïques de consommation. Le lecteur retiendra peu de *Two Fingers Puff* ou *Ardwick Green* de Nicholas Blincoe, si ce n'est un désir de [...] et d'éviter le mélange d'acid, speed, ecstasy, cocaïne, smack et amyl dans les toilettes des hommes d'un club provincial<sup>3</sup>.

Il semble que la polémique porte ici plus particulièrement sur ce recueil de nouvelles et Hari Kunzru ne fustige pas la présence des drogues dans la littérature en général. Il suggère néanmoins une sorte d'inadéquation contextuelle : « Après le sida et la lourde descente des années 1980, un sens de célébration enfantine qui caractérise de nombreux textes de référence de la *drug culture* des années soixante n'est plus disponible<sup>4</sup>. »

---

<sup>1</sup> « To many observers, the lack of “serious” E-related cultural material (which almost invariably means writing) is an indicator that the experience of Ecstasy is ultimately vacuous. When I mentioned *Disco Biscuits* at a (non-dancing) party, I was asked whether “people who take E” actually read books. From Shulgin onwards, grandiose statements have been made about E’s ability to enhance emotional articulacy—why, then, the literary silence? » (KUNZRU Hari, « Raving », *art. cit.*)

<sup>2</sup> Une des nouvelles du recueil.

<sup>3</sup> « *Disco Biscuits* is unlikely to make many converts. The writing is at its best when, as in Gavin Hills’s “White Burger Danny”, it restricts itself to a near-documentary account of parties and people. E culture’s variety is well represented, and Martin Millar’s squatland South London, Alex Garland’s backpacker Thailand, Jonathan Brook’s Ibiza and Jeff Noon’s fantastical Manchester have little in common, apart from the constant presence of narcotics. Ecstasy is only part of the roster of drugs, real and imaginary, which seems to form the collection’s primary raison d’être. At times this obsession with the brute act of drug-taking degenerates into something very like chemical pornography, texts which exist only to record heroic feats of consumption. The reader comes away with little from “Two Fingers’ Puff” or Nicholas Blincoe’s “Ardwick Green” other than a desire to skin up and to avoid mixing acid, speed, Ecstasy, cocaine, smack and amyl in the men’s room of a provincial nightclub. » (KUNZRU Hari, « Raving », *art. cit.*)

<sup>4</sup> « A sense of pleasures guiltily taken pervades the book, as if the sheer weight of moral sanction against drug use had forced much of the writing into its present shape. Several of the stories get no further than attempting to convey sense impressions of paradoxically compressed and edgy good times. Many seem to be struggling against the influence of the canonical drug-writings of the Beat and Hippy eras. Burroughs looms large, as do Kerouac and Hunter S. Thompson. In these respects, the book is accurate: the guilty darkness hovering at the edges of pleasure, and the Oedipal battle with a generation of former rebels turned cultural arbiters, are authentic aspects of Nineties experience. After Aids and the massive come-down of the Eighties, the sense of childlike celebration which characterises many classic Sixties drug-culture texts is no longer available. We are not allowed to forget that pleasure has a price, nor do we have the luxury of believing in permanent revolution or the imminent dawning of the age of Aquarius. » (*Ibid.*)

Le journaliste et écrivain Tobias Rapp dresse un constat similaire face à des ouvrages allemands. En 1998, il publie un article intitulé « Se taire et danser » dans le *taz*, article chroniquant *Relax*<sup>1</sup>, *Im Techno*<sup>2</sup> et *Die Tickerlady*<sup>3</sup>, ce dernier étant une confession plutôt qu'un roman. La techno résiste au récit<sup>4</sup>, fantasme Rapp dans l'introduction et quand certains tentent de s'en emparer, c'est pour se voir réduit, hélas, au sujet des drogues.

Au-delà de l'enjeu moral des drogues et leur impact historique dans le mouvement, ce qui est pointé du doigt ici, c'est la tendance du roman à focaliser sur certains aspects de la culture, son usage de ces aspects pour l'établissement d'un fil narratif, le façonnement d'une peinture. Le roman porte avec lui un univers, des codes, des valeurs. Ces peintures aux ambitions réalistes trahissent alors parfois des interprétations problématiques : dans *Sphinx*<sup>5</sup>, on retrouve des préjugés raciaux (le trope de l'agression racialisée<sup>6</sup>), dans *Trainspotting*<sup>7</sup>, on retrouve des lieux communs genrés (les personnages féminins manquant de profondeur de caractère), etc. Il ne nous appartient pas ici de statuer sur la rivalité qui oppose la critique au roman, ni de suggérer que la première serait exempte de lieux communs. Mais, il nous semble tout de même important de souligner, qu'au-delà de la question de la vérité ou du potentiel réaliste, certains romans ont posé des problèmes éthiques.

Ces dernières années, plusieurs romans accordant une place importante à la techno ont été réédités – c'est notamment le cas de *Trip City*<sup>8</sup> et *Junglist*<sup>9</sup>. Non seulement cette vague de rééditions atteste l'intérêt de cette littérature, sa validité contemporaine, mais elle va aussi

---

<sup>1</sup> HENNIG VON LANGE Alexa, *Relax*, Hamburg, Rogner&Bernhardt., 1997.

<sup>2</sup> SIEWERT Markus, *IM « Techno »: Stasi, Sex, und Synthesizer : eine deutsch- deutsche Musikgeschichte*, Berlin, A-Verbalverlagsgesellschaft, 1997.

<sup>3</sup> VON BUNKER Nancy, *Die Tickerlady: mein Leben in der Technoszene*, Orig.-Ausg., Berlin, Ullstein, coll. « Ullstein-Buch », 1998.

<sup>4</sup> « Techno erzählt nicht gern. Ob die Szene einfach nichts zu sagen hatte oder ob hier einer Strategie gefolgt wurde, nach dem oft verkündeten Tod des Autors einfach zu schweigen und zu tanzen – wenn sich zu Wort gemeldet wurde, dann mit Party-Nachbesprechungen in selbstgemachten Magazinen oder in studentisch geprägten Geschichtsbüchern, wo neue musikalische Traditionslinien erfunden wurden. » (RAPP Tobias, « Schweigen und Tanzen », *art. cit.*)

<sup>5</sup> GARRÉTA Anne, *Sphinx*, *op. cit.*

<sup>6</sup> « Les deux Noirs m'entourent et me parlent avec vivacité ; je vois que leurs yeux injectés de sang me fixent. Je comprends à peine ce qu'ils me veulent, je leur dis que je dois continuer mon chemin. A ma droite, je vois le plus petit, et le plus nerveux aussi, tirer de sa poche un couteau d'où jaillit une lame longue, mince, acérée qu'il fait voltiger dans l'espace devant mes yeux. [...] Il parle très vite ; dans ses paroles au débit haché, revient le mot money que reprend, d'une voix rendue suraiguë par la peur, la hâte ou l'excitation, cette injonction du petit Noir qui ne cesse de déchirer l'air de ses coups de couteau : “ Give'you'money !” » (*Ibid.*, p. 155-156.)

<sup>7</sup> WELSH Irvine, *Trainspotting*, *op. cit.*, 1993.

<sup>8</sup> MILLER Trevor, *Trip City* [1989], *op. cit.*

<sup>9</sup> TWO FINGERS et KIRK James T., *Junglist*, London, Boxtree, 1997.

permettre une meilleure visibilité de ces productions et modifier, peut-être, le lieu commun persistant d'une absence de littérature techno. Ces romans, nous l'avons vu, négocient chacun de façon unique l'espace particulier autour de la techno. La piste de danse, où convergent la multiplicité des intentionnalités individuelles irréductibles et la force d'une sensibilité collective, en est un des lieux privilégiés. Et inversement, les formes de la techno, ses espaces-temps si particuliers deviennent des sources d'inspiration poétique ou des miroirs réfléchissant la contemporanéité.

## 5. Perspectives de protagonistes et participants

Il est une catégorie qu'il nous semble utile de faire figurer ici, même si elle existe moins en tant qu'ensemble indépendant que comme un regroupement annexe. Certaines publications ont pour objet principal la musique ou le mouvement techno et, tout en étant très proches des catégories précédentes, n'y correspondent pas entièrement. Elles partagent néanmoins le fait que leurs auteurs aient été avant tout des protagonistes ou des praticiens techno. L'établissement d'une telle définition est fragile dans la mesure où la grande majorité des critiques, universitaires ou auteurs de roman ont, eux aussi, participé, d'une manière ou d'une autre, au mouvement. En retour, un auteur devient forcément, à travers l'écriture, un participant à la culture techno. Toutefois, la relation au son a parfois été première, a pris le pas ou encore s'est davantage professionnalisée que le rapport au verbe.

Certaines publications citées plus haut pourraient entrer dans cette catégorie. The Electrifying Mojo, par exemple, ne publiera pas d'autres livres que *The Mental Machine*<sup>1</sup> tandis que sa carrière de DJ s'étend sur plusieurs décennies. David Toop, s'il a très tôt exercé en tant que journaliste et professeur, a publié à ce jour neuf livres et plus de vingt albums. L'ouvrage *Discographies*<sup>2</sup> a été cosigné par Ewan Pearson qui n'a pas pas publié d'autres, mais a connu

---

<sup>1</sup> ELECTRIFYING MOJO, *The Mental Machine*, op. cit.

<sup>2</sup> GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies*, op. cit.

une fructueuse carrière en tant que DJ et producteur. Leur qualité de musicien confère une forme d'autorité à ces auteurs.

Dans certains cas, le parcours de DJ et producteur deviendra même l'angle central de l'ouvrage<sup>1</sup>. Laurent Garnier, par exemple, a publié en 2003 un essai autobiographique, *Electrochoc*<sup>2</sup>, avec l'aide de David Brun-Lambert. Il contribuera dix ans plus tard à une bande dessinée, *Rêves syncopés*<sup>3</sup>, aux côtés de Mathilde Ramadier et Laurent Bonneau. En Allemagne, le DJ Westbam a publié d'abord, *Mix, cuts (and) scratches*<sup>4</sup> avec Rainald Goetz avant de faire paraître en 2015 son autobiographie, *Die Macht der Nacht*<sup>5</sup>. Parce que la majorité des projets (auto)biographiques paraissent en dehors des limites temporelles de notre corpus, nous ne nous attarderons pas sur leur articulation entre mots et musique. Toutefois, il est intéressant de remarquer que le témoignage du DJ et donc son statut gagneront en importance après 2000.

D'autres ouvrages sont rédigés à partir d'un tout autre point de vue : celui du danseur ou promoteur de soirée. Cet angle peut même figurer dans le titre du livre et le récit peut être explicitement présenté comme une retranscription « telle quelle » de l'expérience, plutôt que sous couvert de narration ou à travers une mise en perspective scientifique. Dans *Class of '88 : the true acid house experience*, Anthony Wayne écrit :

Je ne suis pas un écrivain, je suis simplement une personne ordinaire avec une histoire vraie à raconter, et je veux que le lecteur découvre complètement et comprenne exactement ce qui se passait à cette époque. Ce récit vous donnera un compte-rendu étape par étape de son déroulement : c'est un guide complet, un journal de bord de la vie trépidante d'un organisateur de soirées<sup>6</sup>.

Malgré les mises en garde – « Je ne suis pas un écrivain » – et un style proche de la retranscription de l'oral, le livre présente des éclats d'originalité. Sur toute la page 11 apparaît un « guide de l'auto-stoppeur des soirées dansantes de 1987 à 1990<sup>7</sup> » sous la forme d'un poème en prose qui incorpore les noms des événements marquants de cette époque. « L'Acid House

---

<sup>1</sup> Le recueil de photographies, *Normal People*, réunit les portraits de 183 DJs. M & M'S, *Normal people: 183 dj's*, Paris, Crash éd., 1998.

<sup>2</sup> GARNIER Laurent et BRUN-LAMBERT David, *Electrochoc*, Paris, Flammarion, 2003.

<sup>3</sup> RAMADIER Mathilde, BONNEAU Laurent et RONE, *Rêves syncopés*, Bruxelles, Dargaud, 2013.

<sup>4</sup> WESTBAM et GOETZ Rainald, *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin, Merve, 1997.

<sup>5</sup> WESTBAM, *Die Macht der Nacht*, Berlin, Ullstein Buchverlage, 2015.

<sup>6</sup> « I'm no writer, I'm just an ordinary person with a true story to tell, and I want the reader to fully experience and understand exactly what was taking place during this time. This story will give you a step-by-step account of what it was really like: a definitive guide to, and diary of, the hectic life of a dance-party promoter. » ANTHONY Wayne, *Class of 88: the true acid house experience*, London, Virgin, 1998, p. 10.

<sup>7</sup> « A Hitchhiker's Guide to Dance Party Organisations 1987-1990 »

fit son apparition sur terre à partir des cendres d'une apocalypse, un temps de péché, d'hédonisme et de danse avec le diable<sup>1</sup>. » Les événements semblent dès lors fonctionner comme des unités au même titre que des morceaux de musique ou noms de musicien·ne·s. Cette primauté de la série événementielle, mais aussi de ses organisateur·rice·s ou participant·e·s serait singulière au mouvement techno, le démarquant d'autres genres de musiques populaires. D'autres livres anglais opteront pour une telle perspective dont *Rave Culture : An Insider's Overview*<sup>2</sup> de Jimi Fritz en 2001 ou *All crews : journeys through jungle / drum & bass culture*<sup>3</sup> de Brian Belle-Fortune en 2004.

En Allemagne, Christian Kemper liste dans la publication faisant suite à sa thèse *Mapping Techno*, plusieurs ouvrages fonctionnant autour de codes similaires. Il cite notamment *Flyermania*<sup>4</sup>, *Localizer 1.0. The Techno-House Book*<sup>5</sup>, *Technoart: Chromapark catalogue. Localizer 1.1*<sup>6</sup>, *Techno-Lexikon*<sup>7</sup>, *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*<sup>8</sup>.

Kemper remarque que :

Ce qui est intéressant face aux publications mentionnées ici, c'est le fait que les auteurs ne veulent ni ne peuvent nier leur appartenance à la scène techno et utilisent en conséquence de nombreuses expressions et codes spécifiques à la scène qui ne sont souvent accessibles qu'aux personnes qui, par leur participation à des événements spécifiques ou leur exposition à des morceaux ou revues musicales, ont déjà acquis un certain nombre de connaissances sur le sujet. Cela prouve que certains protagonistes de la scène traitent les connaissances et les informations de manière réfléchie et productive<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> « Acid House was **Made on Earth** from the ashes of an **Apocalypse Now** in a time of **Sin, Hedonism** and **Dance with the Devil**. » Les noms de ces événements apparaissent en gras dans le texte. » (ANTHONY Wayne, *Class of 88, op. cit.*, p. 11.)

<sup>2</sup> FRITZ Jimi, *Rave culture: an insider's overview*, Victoria, BC, SmallFry Press, 1999.

<sup>3</sup> BELLE-FORTUNE Brian, *All crews: journeys through jungle - drum & bass culture*, London, Vision Publishing, 2004.

<sup>4</sup> *Flyermania*, Berlin, Die Gestalten Berlin, 1997.

<sup>5</sup> KLANTEN Robert, *The techno house book: localizer 1.0*, Berlin, Die Gestalten Verlag, 1995.

<sup>6</sup> JONES Alfred M, CHROMAPARK e.V., *Technoart: Chromapark issue*, Berlin, Gestalten Verlag, 1996.

<sup>7</sup> SCHÄFER Sven, SCHÄFERS Jesper et WALTMANN Dirk, *Techno-Lexikon*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

<sup>8</sup> FEIGE Marcel, *Deep in Techno: die ganze Geschichte des Movements*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2000.

<sup>9</sup> « Interessant an den hier genannten Publikationen ist der Umstand, dass die Autoren ihre Herkunft aus der Techno-Szene weder verleugnen wollen noch können und dementsprechend zahlreiche szenespezifische Ausdrücke und Codes verwenden, die sich vielfach nur den Personen erschließen, die durch ihre Teilnahme an einschlägigen Veranstaltungen oder durch die Rezeption spezifischer Produkte wie musikalische oder journalistische Erzeugnisse bereits Techno-Spezialwissen generiert haben. Dies beweist einen selbstreflexiven und produktiven Umgang einiger Protagonisten der Szene mit Wissen und Informationen. » (KEMPER Christian, *Mapping techno: jugendliche Mentalitäten der 90er*, Frankfurt am Main; New York, Peter Lang, 2004, p. 128.)

Cette productivité continuera à se développer après 2000, avec des publications de videurs<sup>1</sup>, passionnés<sup>2</sup> ou dealers<sup>3</sup> de drogues.

Contrairement à l'idée que l'entreprise d'écriture ne doit, ni ne peut cacher les expériences de celui qui l'entreprend, Steve Goodman a longtemps cherché à dissimuler son identité de musicien, alors qu'il enseignait à l'université de Warwick et était membre du CCRU. Fondateur du label Hyperdub mais aussi DJ et producteur sous l'alias Kode9, il a été démasqué peu avant la parution de *Sonic Warfare* en 2012. L'ouvrage théorise l'usage du son comme arme dans différents contextes qui dépassent ceux du club tout en citant avec habileté nombre de références de la biblio-techno. Or sa connaissance profonde de la littérature qui le précède le pousse à s'en démarquer pour inviter à un regard différent, ouvert à la possibilité d'un matérialisme sonore :

*Sonic Warfare* oblige à s'engager dans les théories de l'affect et de l'imperceptible et élude les préoccupations des approches musicologiques critiques des *cultural studies* qui tendent à limiter la discussion autour des questions de représentation, d'identité et de signification culturelle. Les perspectives linguistiques, textualistes et socioconstructivistes qui ont dominé les années 80 et 90 ne sont guère utiles ici. Même Attali, contre l'obsession musicologique critique du sens ou de la signification du son, souligne que la musique elle-même « ne peut être assimilée à la langue ... (parce qu'elle) n'a jamais de référence stable à un code de type linguistique. » S'il doit être interprété comme un langage, alors c'est celui qui abandonne le récit ; ce n'est pas un mythe codé en sons au lieu de mots, mais plutôt en « langage sans signification. » L'affect ne se présente ni comme un complément, ni comme un remplacement aux préoccupations des théories culturelles de la représentation, mais plutôt comme une approche qui s'insère ontologiquement avant de telles approches, examinant ainsi les conditions mêmes de possibilité d'un matérialisme sonore et du paradigme éthico-esthétique que cela impliquerait<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> MARQUARDT Sven et STRITTMATTER Judka, *Die Nacht ist Leben: Autobiographie*, Ungekürzte Ausgabe im Ullstein Taschenbuch, 1. Auflage., Berlin, Ullstein, 2019.

<sup>2</sup> SAUNDERS Nicholas et DOBLIN Rick, *Ecstasy: dance, trance, & transformation*, Oakland, CA; San Francisco, CA, Quick American Archives ; Distributed by Quick Trading Co., 1996.

SAUNDERS Nicholas et POMIER Lise-Eliane, *E comme ecstasy: MDMA, raves et culture techno*, Paris, Editions du lézard, 1996.

<sup>3</sup> VON BUNKER Nancy, *Die Tickerlady: mein Leben in der Technoszene*, op. cit.

<sup>4</sup> « Sonic warfare forces an engagement with theories of affect and the imperceptible and sidesteps those preoccupations of cultural studies' critical musicological approaches that tend to limit discussion around issues of representation, identity, and cultural meaning. The linguistic, textualist, and social-constructivist perspectives that dominated cultural theory in the 1980s and 1990s are of little use to us here. Even Attali, against the critical musicological obsession with the meaning or signification of sound, points out that music itself "cannot be equated with language... (because it) never has a stable reference to a code of the linguistic type." If it must be construed as a language, then it is one that abandons narrative; it is not myth coded in sounds instead of words, but rather "language without meaning." Affect comes not as either a supplement or a replacement to the preoccupations of cultural theories of representation, but rather as an approach that inserts itself ontologically prior to such

L'approche très théorique et la verve jargonnante de Goodman ne sont pas sans rappeler celle de DJ Spooky. Paul D. Miller est un DJ et producteur (treize albums à ce jour) américain qui a également écrit ou codirigé plusieurs livres dont *Rhythm Science* en 2004 et *Sound Unbound* en 2008. Les deux auteurs et producteurs viennent d'espaces musicaux et culturels très différents, mais se rejoignent dans leurs parcours à mi-chemin entre les expérimentations sonores et linguistiques.

Une catégorie d'ouvrages en rapport avec la culture techno, que nous n'aurons pas l'espace de développer ici, mais qui mérite néanmoins d'être mentionnée, est celle des guides ou manuels d'apprentissage<sup>1</sup>. Cet ensemble était surtout utile avant la démocratisation d'Internet et de ses innombrables ressources.

Si notre couverture de cet ensemble – perspectives de protagonistes – excède les limites spatio-temporelles de notre corpus, c'est pour mieux souligner l'hétérogénéité littéraire autour des musiques électroniques et *a fortiori* de ceux et celles qui sont familiers avec le matériel sonore. On y a rencontré de la poésie, des ouvrages historiques, théoriques ou encyclopédiques, des essais, des autobiographies ou encore des bandes dessinées. Cette disparité est notamment liée au raisonnement inductif qui motive la définition de cette catégorie, mais elle révèle aussi l'ampleur des approches possibles de la techno, son caractère inépuisable, infiniment fascinant – ineffable ?

Les livres autour de la techno, même quand ils admettent leurs propres limites, parviennent à donner l'illusion d'une musique, d'un mouvement et d'un ensemble cohérents. En retour, notre tentative de cartographier cette bibliothèque techno lui octroie, elle aussi, une forme de logique. Sans la dénigrer comme une pure illusion, il s'agit ici de rappeler le caractère poreux et dynamique de cet espace, mais aussi son rapport avec des formes d'écrits qui n'ont pas été immortalisées par le livre : d'une part, des journalistes ont écrit des livres d'histoire ou des romans, de l'autre, les interviews et essais ont contribué à l'établissement d'une bibliothèque de référence. Toutes ces productions littéraires finissent par se citer, par asseoir un imaginaire. La critique, lorsqu'elle est formulée dans la presse, se rapproche d'une forme de

---

approches, thereby examining the very conditions of possibility for a sonic materialism and the ethico-aesthetic paradigm it would entail. » GOODMAN Steve, *Sonic Warfare, sound, affect and the ecology of fear*, Cambridge, MIT Press, 2010, p. 9-10.

<sup>1</sup> NIEMCZYK Ralf et SCHMIDT Torsten, *From Skatch: das DJ-Handbuch*, op. cit.

spontanéité dont l'inscription dans le temps est aussi plus éphémère. Le livre offre quant à lui un certain recul, éventuellement une forme de liberté, tout en étant sacralisant. Il façonne, « il fait rhizome avec le monde<sup>1</sup> ».

Or les projets littéraires n'existent pas seulement après ou à travers la production musicale, l'expérience esthétique ou la réalisation de l'ineffable. Certaines œuvres écrites – telles que celles de la bibliothèque de référence – préexistaient à l'émergence de la techno mais viennent participer à l'édifice de son imaginaire dans une chronologie en apparence bousculée.

Une forme de rivalité s'esquisse à certains endroits de cet espace littéraire : la fiction, par exemple, serait plus à même de capturer l'intensité de l'expérience techno que le journalisme. Malgré ces différences et au-delà des comparaisons, ces deux espaces d'écriture sont traversés par des enjeux similaires. La question de la légitimité semble incontournable, elle est internalisée par les protagonistes eux-mêmes. Et puis, le mouvement est si vaste, si volontairement souterrain, que la question de la position de l'écrivant·e se pose sans cesse : sa subjectivité rend-elle justice à toutes ces expériences non reproductibles, indivisibles ? La musique, enfin, est souvent reléguée à l'arrière-plan. Mais qu'entendrait-on, au juste, par une écriture qui capturerait vraiment la musique ? Les enjeux dépassent les limites du langage.

À travers ce chapitre, il s'agissait d'aborder la question de l'ineffable en isolant l'interaction entre la musique techno, son expérience et la transcription en mots. Mais à cet endroit même, une nouvelle perspective émerge : se pourrait-il que la difficulté de saisir traverse l'ensemble de la culture techno et de ses médiums ?

---

<sup>1</sup> « [...] le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et s'il le peut). » DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], *op. cit.*, p. 18.

## C. Inénarrable, inexprimable, incommunicable : le mythe de l'impossible au-delà du langage

If you think about it, a busy dance floor on a club night could hardly offer worse photographic conditions: a dark space, flashing lights, fast movements. Capturing what the eye sees is almost impossible.

Heiko Hoffmann, *No Photos On The Dancefloor*.

Le livre est un objet poreux, en contact perméable avec les univers et imaginaires entourant la techno. Et au sein de cette bibliothèque, il existe encore une autre section consacrée à la techno, mais dont cette fois l'écriture n'est pas le médium principal : ce sont les recueils de photographie. De nombreux livres de photos sont consacrés, entre autres, à la scène londonienne<sup>1</sup>, mais aussi à Berlin<sup>2</sup> ou à Détroit<sup>3</sup>, renforçant le centre de gravité de ces villes.

Au sein de ces ouvrages se dessine parfois une nouvelle forme de rivalité. Dans *Raving '89*, la légende d'une image commence ainsi : « Ce cliché dit tout<sup>4</sup> ... » On y voit un groupe de jeunes adultes dansants, souriants ou les bras en l'air sur un podium. La photo exprime-t-elle ce qu'aucune phrase ne pourrait décrire ?

Or le mythe de l'impossible se reflète aussi autour des images. Certains enjeux évoqués dans notre premier chapitre, notamment l'axe autour de la danse et celui autour d'un caractère évasif et de l'anonymat, poseraient des défis similaires aux photographes et aux journalistes. À Berlin, il existe même une règle interdisant tout cliché dans les clubs. Les visiteurs voient leur téléphone couvert d'une pastille et les photographes officiels sont rarement autorisés. La fête y

---

<sup>1</sup> WATSON Neville et WATSON Gavin, *Raving '89*, London, DJhistory.com, 2009.

SWINDELLS David, *Acid House As It Happened*, London, IDEA, 2022.

<sup>2</sup> MARQUARDT Sven, *Sven Marquardt zukünftig vergangen; Fotografien 1984-2009*, Saale, Mitteldt. Verl, 2010.

STAGGAT Marie, STEIN Timo, *Berlin club culture in a time of silence*, Berlin, Pathas Verlag, 2021.

<sup>3</sup> STAGGAT Marie, *313onelove*, 2016. <http://www.313onelove.com/>, dernière consultation le 1er décembre 2022.

<sup>4</sup> « This shot says it all », WATSON Neville et WATSON Gavin, *Raving '89*, op. cit., p. 68.

est aujourd'hui difficile à documenter et, avant l'ère des *smartphones*, les échappées nocturnes étaient déjà volontiers protégées.

Ironiquement, un recueil de photographies récemment sorti est intitulé *No Photos On The Dancefloor* : « Pas de photos sur la piste de danse<sup>1</sup>. » Paru après l'exposition éponyme à la galerie C/O de Berlin, le livre cite nombre de réflexions qui réarticulent cette tension, le foisonnement des tentations et tentatives de captures et leur probable échec. Le photographe allemand Wolfgang Tillmans déclare par exemple :

Pour moi, un club est une grosse machine à abstraction qui produit des images en permanence. Elles sont souvent à la limite du visible, quand la fumée se lève et que vous regardez le plafond et observez les lumières. Au loin, là-bas, des choses immatérielles scintillent<sup>2</sup>.

Même si le photographe était autorisé dans le club, il ne pourrait capturer qu'une vision externe et non l'infini mystère des images que l'expérience suscite chez chaque participant·e.

Cet enjeu de l'insaisissable se retrouve alors dans la photographie, l'exposition, mais aussi les documentaires, films et autres propositions hybrides<sup>3</sup>. Au cinéma, il y aurait tant à dire sur les innombrables tentatives, souvent vivement critiquées<sup>4</sup>, de filmer une piste de danse. L'implication de ces critiques semble alors moins pointer l'échec de la *mimesis* que la sacralité de l'expérience techno, sa suprême irréductibilité.

---

<sup>1</sup> « The title of this catalog, *No Photos on the Dance Floor!*, refers to a particularity of the Berlin club scene: photography is banned in almost all the important clubs. This dates back before the days of smartphones and high-quality digital cameras. In other places and other musical contexts, photographing other people and documenting your own participation is a fixed part of going out. Not in Berlin. There are two reasons for this: “the tradition of partying together in a space in which you can lose yourself to the music and feel free and safe at the same time. Free from surveillance. Free from consequences and the judgement of the outside world” (Jan Kedves, see page 64). *No Photos on the Dance Floor!* is also a statement of intent. In fact, in the majority of photos and videos shown here, what is happening on the dance floor is left unseen. This stems from respect for the wish to protect from curious eyes the intimate connections that people and music have in these places. [...] If you think about it, a busy dance floor on a club night could hardly offer worse photographic conditions: a dark space, flashing lights, fast movements. Capturing what the eye sees is almost impossible. » HOFFMANN Felix et HOFFMANN Heiko, *No Photos On The Dance Floor!: berlin 1989-today.*, Berlin PRESTEL ART, 2020.

<sup>2</sup> For me, a club is a big abstraction machine that constantly produces pictures. They're often on the edge of the visible, when the fog rises and you look up toward the ceiling and watch the lights. Intangible things shimmer and flicker through there. (<https://co-berlin.org/en/program/exhibitions/no-photos-dance-floor>, dernière consultation le 1er décembre 2022.)

<sup>3</sup> Dans le documentaire *The Last Angel of History*, l'histoire est racontée par un narrateur.

<sup>4</sup> « Cinema has rarely done justice to the sweaty-faced rave scene. » (Jones Ellen E, « From Travolta's twist to strobe-lit raves: 10 of the best dancefloor scenes », *The Guardian*, 10 avril 2018. <https://www.theguardian.com/film/2018/apr/10/from-travoltas-twist-to-strobe-lit-raves-10-of-the-best-dancefloor-scenes-in-cinema>, dernière consultation le 1er décembre 2022.)

Les bibliothèques, et plus largement médiathèques, techno semblent florissantes. Remarquons donc pour l'heure que l'hypothèse sur laquelle s'était conclue notre premier chapitre doit, ici, être écartée : il n'est pas d'absolue virginité discursive entourant la techno. Un imaginaire, et plus précisément un imaginaire *littéraire*, est apparu en même temps que la naissance de ce genre musical supposément révolutionnaire. Un rapport riche au langage a continué de se développer avec dynamisme. Il ne serait pas impossible de parler de techno. Il y aurait alors au contraire tout à en dire. L'insaisissable basculerait de l'indicible à l'ineffable.

Or, de manière intéressante, cet imaginaire renforce l'idée d'une impossibilité : il nourrit son évolution. L'écriture – et c'est aussi le cas au sein d'autres médiums – fantasme ses propres limites, parfois sous forme de rivalité, parfois aussi en renforçant la volonté de capturer. Écriture et ineffable de la techno émergent de concert.



## *Rewind*

Le doigt du DJ arrête le disque et dessine un retour : le sens des aiguilles d'une montre, inversé un instant, reprend une section précédente. C'est tout autant la section antérieure qui est alors mise en valeur, que le dérapage sonore produit par ce glissement.



## Interlude : Vers la construction d'une « toute » nouvelle esthétique : Chroniques du disco

Maybe we need a whole new aesthetics for the disco, one that includes the ritual as well as the music.

Vince Aletti, *The Disco Files*, p. 26.

L'écriture de la techno dans les livres pose un certain nombre de questions. Mais, nous l'avons vu, elle n'est ni inexistante, ni impossible. L'exercice critique est, quant à lui, un exercice bien particulier qui répond à des contraintes qui lui sont propres. L'expérience d'indiscutable est-elle liée à cet exercice singulier ? D'une part, la critique s'engage à décrire, interpréter, évaluer et exprimer, de l'autre, elle est formulée dans un contexte spécifique soumis à une forme d'immédiateté ainsi qu'aux contraintes et exigences de l'institution qui la publie. Les conditions liées à ces espaces de publication seront examinées dans un troisième chapitre, précédé d'un interlude au sujet du disco.

Pour des raisons historiques et épistémologiques, nous avons, à certains endroits, distingué le disco de la techno. Toutefois, cette dernière partage de nombreuses caractéristiques esthétiques avec le genre antécédent. Certains morceaux de disco avaient introduit des instruments électroniques et notamment des boîtes à rythmes. Or le disco était avant tout une pratique, une culture du club, de la danse et bien sûr, du mix<sup>1</sup>. En comparant les écrits de trois critiques disco, nous analyserons la manière dont ils ont abordé ces enjeux.

---

<sup>1</sup> Dans l'édition « What's In A Name? Disco Gets Genrified » de leur podcast *Love Is The Message*, Jeremy Gilbert et Tim Lawrence défendent la nécessité des « genres » pour pouvoir parler de musique. Certes, un genre musical est un concept qui a ses limites et dont la définition comme l'usage peuvent faire l'objet d'infinies controverses. Mais sans termes, comment appréhender et discuter de la musique ? Les deux chercheurs britanniques avancent même que la création du mot disco est advenue par nécessité, afin de s'imposer au sein d'un paysage culturel et commercial n'accordant du crédit qu'au rock et non à la « dance music. » GILBERT Jeremy et LAWRENCE Tim, « What's In A Name? Disco Gets Genrified », *Love is the Message: Music, Dance & Counterculture*, 9 septembre 2021.

## A. Chroniqueurs clubbers

Retour vers le début des années 1970 : l'Américain Vince Aletti, le Britannique James Hamilton et le Français Alain Pacadis ont couvert l'émergence du disco dans leurs paysages culturels respectifs. Bien que ces trois journalistes aient exercé avant – et pour Aletti en dehors – de notre corpus d'analyse, leurs parcours nous semblent essentiels à notre réflexion. En plus de prendre le disco au mot, les écrits de ces critiques présentent des singularités formelles et esthétiques qui furent peu ou pas étudiées d'un point de vue littéraire.

### 1. Sondages, listes et remarques techniques : les visions de Vince Aletti

Ayant démarré sa carrière de critique musical dans les années 1960, Vince Aletti se forgea une solide réputation de spécialiste des musiques Noires. Dès les tous débuts du disco, le journaliste américain embrassa le mouvement avec enthousiasme et le reporta avec minutie. Aletti fut également un des cofondateurs du premier *record pool*, un service promotionnel de distribution musicale pour DJs qui façonna la diffusion, la réception, mais aussi la critique des musiques de club. Par manque de connaissance transversale de la critique musicale du disco et d'études académiques sur lesquelles s'appuyer, il nous est impossible de comparer ici ces écrits avec d'autres manifestations critiques américaines qui leurs seraient contemporaines. Néanmoins, il nous semble que les écrits d'Aletti se démarquent par une multitude de particularités formelles, élevant le journaliste au rang des acteurs clés dans l'évolution du discours sur les musiques populaires.

En 1998, la maison d'édition Djhistory.com, menée par Bill Brewster et Frank Broughton, a consacré un large ouvrage au segment de la carrière de Vince Aletti durant lequel il participa au mouvement Disco. *The Disco Files 1973-78. New York's Underground, week by week*<sup>1</sup> rassemble ses articles, chroniques, classements, colonnes et plus particulièrement ses contributions hebdomadaires à *Record World*. Le livre fut introduit par le journaliste lui-même et se clôture par une interview entre l'auteur et les éditeurs ; deux textes postérieurs qui témoignent d'une approche méta-réflexive et d'un processus d'historicisation (« *Disco Files* était influent<sup>2</sup>. »)

---

<sup>1</sup> ALETTI Vince, *The Disco Files*, op. cit.

<sup>2</sup> « Disco File was influential. » (*Ibid.*, p. 1.)

En sa qualité de spécialiste du disco qu'il forgeait toutes les semaines dans *Record World*, Aletti fut sollicité par d'autres publications pour réfléchir au mouvement musical et à sa culture. En 1975, dans *Village Voice*, il consacre un reportage au club culte le Loft. Il y décrit le virage pris par le disco qui, en trois ans, est passé « d'un véritable phénomène à une tendance médiatique<sup>1</sup> ». Chez Aletti, il y a certes l'idée que cette musique inaugure un défi critique spécifique, mais pas qu'elle soit impossible à retranscrire, ni encore moins qu'elle soit ignorée. Son travail s'acharne à défendre le genre contre les attaques rock, tout en écrivant au plus près de l'expérience des danseurs, danseuses et DJs disco.

## 2. BPM et *beatmatching* : l'écoute méthodique de James Hamilton

Basé en Angleterre, passionné de musiques américaines et débordant d'enthousiasme face à l'arrivée des boîtes à rythme, il serait tentant d'appréhender James Hamilton comme l'immédiat successeur de Vince Aletti. Et de fait, toutes ces caractéristiques ont une importance cruciale dans la progression dialectique de notre question de recherche. Une mise en garde devrait pourtant être formulée ici, quant à l'illusion un peu rapide d'une évolution esthétique linéaire. Si des carrières de critiques sont ici volontiers mises en relation, c'est avec une attention au moins aussi grande pour la singularité de leurs parcours. Messenger, prophète et prescripteur, James Hamilton est bien plus qu'un maillon dans la divulgation de la danse ; il est une sorte d'anomalie.

Hamilton débuta sa carrière de DJ en 1963 et son expérience en la matière aura une influence considérable sur son écriture. L'année suivante, il traverse l'Atlantique, exerçant à New York en tant que dénicheur de talents. Passionné de musiques Noires, le DJ et découvreur britannique côtoie James Brown, Sam Cooke et Diana Ross. Lorsqu'il revient en Angleterre en 1965, il obtient une résidence au club londonien The Scene, où il mixe sous le patronyme Dr Soul jusqu'à la fermeture en 1966<sup>2</sup>. Il s'est par la suite targué de n'avoir « joué rien d'autre

---

<sup>1</sup> ALETTI Vince, « The Loft » in *Village Voice*, 16 Juin 1975 in *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> WILSON Greg, « Greg Wilson's Discotheques Archives 6 », *DJmag*, « A guide to dance music's pre-rave past... », 4 octobre 2016. <https://djmag.com/features/greg-wilsons-discotheque-archives-6>, dernière consultation le 11 novembre 2022.

que du Northern Soul... dès ses tous débuts!<sup>1</sup> » L'expression ne commencera à être utilisée qu'à partir de 1970. Elle désignait alors cette tendance des DJs du Nord de l'Angleterre à défricher et jouer d'obscurs morceaux de soul. Le mouvement Northern Soul en Grande-Bretagne et l'ascension du disco outre-Atlantique épousent des trajectoires presque parallèles, chaque mouvement étant insufflé par la musique Noire et ayant accompagné la naissance du clubbing dans leurs pays respectifs.

De 1969 à 1974, James Hamilton couvrait la musique Noire américaine pour le *Record Mirror*. Après une pause de quelques mois, il revient le 28 juin 1975 à l'occasion du lancement de « Disco Page ». Cette colonne régulière aura une influence considérable, notamment pour les DJs de l'époque. Elle bénéficie en outre d'un rayonnement historique, étant quasi totalement archivée à l'adresse : <https://jameshamiltonsdiscopage.com> Le site répertorie aussi plusieurs hommages publiés suite au décès d'Hamilton en 1996, tous unanimes quant à l'originalité et l'influence de ses écrits. Le *Record Mirror* décrivait son regretté contributeur comme « le journaliste de dance music ayant imposé la plus grande autorité en Grande-Bretagne<sup>2</sup> ». Quant à Graham Gold, son partenaire de mix, il affirma qu'Hamilton « était le journaliste le plus respecté du monde de la danse. Au tout début, lorsqu'on lisait ses charts, on angoissait à l'idée de n'en pas posséder un disque<sup>3</sup> ». Le respect dû au critique britannique était donc notamment assis sur ses talents de dénicheur et son aura prescriptive. Les nécrologies nombreuses insistent sur un autre aspect de son écriture : James Hamilton comptait manuellement les BPMs<sup>4</sup> de ses morceaux qu'il renseignait dans sa chronique. Sa critique, par et pour le mix, était à la recherche d'outils précis d'écoute et d'écriture.

---

<sup>1</sup> ATKINSON Mike, « Rhythms Would Skitter, Jiggle, Leap or Lurch », SINKER Mark (dir.), *A hidden landscape once a week: the unruly curiosity of the UK music press in the 1960s-80s... in the words of those who were there*, London, Strange Attractor PressBM SAP, 2018, p. 274.

<sup>2</sup> « James Hamilton, for many years the UK's most authoritative dance music journalist, has died at the age of 53. [...] No-one has ever got close to him in terms of respect as a journalist. » (« James Hamilton dies », *Record Mirror*, 29 juin 1996. <https://jameshamiltonsdiscopage.files.wordpress.com/2017/02/jh02.jpg>, dernière consultation le 11 novembre 1996.)

<sup>3</sup> « He was the most respected journalist in the dance world. Back in the early days you looked at his chart and you worried if you didn't have the records in it. » (*Ibid.*)

<sup>4</sup> Battement Par Minute: mesure le tempo d'un morceau.

### 3. *Nightclubbing* : les déambulations mondaines d'Alain Pacadis

« À Paris, on reçoit les disques, à New York, on les fait<sup>1</sup>. » écrit Alain Pacadis dans un article intitulé « Nuits Électriques – Disco » pour *Libération* en 1976. Certes, le terme même de disco est dérivé de la « discothèque<sup>2</sup> » française et fait alors référence à la vie nocturne parisienne du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, les productions musicales inscrites dans le courant disco ont bel et bien vu le jour de l'autre côté de l'Atlantique. Dans les années 1970, Paris se met au diapason de ces nouvelles fréquences et Pacadis est aux premières loges de ces ultimes ricochets réciproques. Il sort alors presque tous les soirs au Palace, contribue à un des plus grands quotidiens français de l'époque et est plus que jamais à l'affût des dernières manifestations modernes : Alain Pacadis est le dandy français du nightclubbing.

C'est d'ailleurs le titre de la rubrique que le journaliste rédige à partir de juillet 1979 et qui donnera son nom à un recueil posthume : *Nightclubbing, Chroniques et articles 1973-1986*<sup>3</sup>. Dans la préface à l'ouvrage paru en 2005, Alexis Bernier rappelle l'aura du critique:

De 1975 à sa disparition, fin 1986, il accompagnera ces années cruciales dans le développement de la feuille gauchiste devenue quotidien branché ayant su digérer tous les apports de ce qu'on appelait jadis la « contre-culture ». À l'exaspération d'autres plumes plus conventionnelles, il est même devenu l'une des premières stars du quotidien, une pierre noire du « style *Libé* ». « Un double maléfique de Serge July », a écrit le journal dans un bel hommage rendu à leur collègue disparu. À l'occasion de la publication en 1978 d'*Un jeune homme chic*, son journal des années punk, Paca fut d'ailleurs le premier journaliste de *Libération* à être invité par Bernard Pivot sur le plateau de son « *Apostrophes* », dont on ne mesure plus aujourd'hui l'influence<sup>4</sup>.

Il y a donc une « valeur historique<sup>5</sup> » – témoin privilégié de l'émergence disco – mais aussi esthétique – « le spleen magnifique [...], cette négligente “invitation à la froideur<sup>6</sup>” » – dans les écrits de Pacadis. Or c'est surtout la dimension théorique, voire méta-critique, de son travail qui justifie ici son examen. Le journaliste parisien appréhende le disco comme une

---

<sup>1</sup> PACADIS Alain, « Nuits électriques – Disco », *Libération*, 29 Novembre 1976 in *Nightclubbing: articles 1973-1986*, Paris, Denoël, coll. « X-trême », 2005, p. 184.

<sup>2</sup> « La Discothèque, a tiny basement club on rue de la Huchette, one block south of the Seine in the Fifth Arrondissement (the Quartier Latin), which, according to Albert Goldman [*Disco*, 1978] opened during the Occupation. [...] As the war raged on, [...] “les bals clandestins” flourished [...]. Many of these bars copied La Discothèque's format: Some brave soul would get his hands on a primitive PA system and a gramophone, lay some cables in a vacant basement, and set up a makeshift club. » (SHAPIRO Peter, *Turn the Beat Around*, op. cit., p. 34-35.)

<sup>3</sup> PACADIS Alain, *Nightclubbing*, op. cit.

<sup>4</sup> BERNIER Alexis in *ibid*, p. 8.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

matière à penser la musique, repenser la nuit et explorer les affres de l'âme. Cette propension à employer un mouvement pour explorer des idées qui le dépassent n'est pas sans rappeler l'approche d'Yves Adrien. Suite à leur rencontre en 1973, les deux critiques rock se sont beaucoup côtoyés et influencés. Les articles que tous deux ont publiés pourraient être appréhendés comme un dialogue par publications interposées, et ce, notamment entre 1978 et 1982<sup>1</sup>.

## B. Attaques rock et résistances disco

Écrire à partir de ou en faveur du disco dans les années 1970 est toujours déjà un acte militant. Comme nous l'avions évoqué dans le premier chapitre (cf. « La formule électronique »), le genre musical fait l'objet de critiques, notamment parce qu'il serait répétitif et donc prévisible. En quoi cette caractéristique esthétique serait-elle problématique ?

Dans le *Village Voice* du 26 avril 1976, Vince Aletti énumère, pour les contrecarrer, toutes les attaques formulées par des titres de presse outrés. La première inspecte un éditorial intitulé « Death to Disco Shit, long live Rock. » Publié dans *Punk magazine*, le texte s'inscrit dans une longue rivalité opposant les deux genres et « cette attitude avait déjà été initiée par d'innombrables apartés sournois de la presse rock qui considère le disco comme idiot<sup>2</sup> ». Aletti cite aussi l'influent critique rock Dave Marsh pour qui la chronique d'un album d'Archie Bell & the Drell's dans *Rolling Stone* fut l'occasion d'une diatribe anti-disco.

Or les implications de ces offensives verbales et notamment celle formulée dans le premier magazine de *Punk Magazine* ne sont pas anodines. L'historien Frank Gillian remarqua que le mouvement anti-disco « n'était pas seulement dirigé contre le genre musical, mais également contre les identités liées à la culture disco. Cette attaque [...] était fondée sur la

---

<sup>1</sup> Voir VERMOESEN Noémie, « Yves Adrien et Alain Pacadis : dialogue critique au tournant des années 1980 », *art. cit.*

<sup>2</sup> « [...] the attitude had already been set through countless snide asides in the rock press where disco music was regarded as silly yet somehow subversive drivel worth only a passing sneer. » (ALETTI Vince, « I Won't Dance Don't Ask Me », *Village Voice*, avril 1976 in *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 25.)

perception générale que le disco était gay et élitiste [...]¹. » Dave Haslam admet certes un mépris moral plus que purement esthétique, mais ne l'interprète pas comme élitiste :

Les pulsions *camp* et glam derrière la recrudescence du clubbing gay ont tellement influencé l'image du disco au milieu des années 70 qu'il était souvent perçu comme l'apanage de trois circonscriptions – les noirs, les gays et les femmes de la classe ouvrière – qui étaient toutes encore moins représentées dans les hautes sphères de la critique rock qu'elles ne l'étaient dans la société en général. La campagne « Disco Sucks » était une réaction blanche et machiste contre la libération gay et la fierté noire plus qu'une réaction musicale contre les machines².

Il semble y avoir une continuité de jugement de valeurs qui reposent sur des critères à la fois éthiques et esthétiques, ces derniers justifiant les premiers.

Ces résistances ne firent que s'accélérer vers la fin des années 1970, culminant avec la nuit de la destruction du disco. Alors que soixante-dix mille spectateurs se réunirent dans un stade de Chicago le 12 juillet 1979, l'entracte du match de baseball fut ponctué d'une cérémonie de destruction de caisses entières de disques à coup d'explosifs. L'évènement était en partie initié par l'animateur radio Steve Dahl, auteur du slogan ouvertement homophobe « Disco sucks », une décennie après les évènements de Stonewall et les débuts de la marche Pride. Ce même été 1979, Richard Dyer publie dans *Gay Left*, un article « En défense du disco³ ». Il entreprend alors de faire le plaidoyer d'un genre qui est notamment accusé d'endosser le capitalisme⁴. Même Frank Tripett de *Time Magazine* caricature violemment le « bruit sourd

---

¹ « However, the backlash was directed not simply at a musical genre but at identities linked to disco culture. The attack on disco was informed by the general perception that disco was gay and elitist [...]. » (GILLIAN Frank, « Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 16, n° 2, mai 2007, p. 278.)

² « The camp, glam impulses behind the upsurge in gay clubbing influenced the image of disco in the mid-Seventies so much that it was often perceived as the preserve of three constituencies—blacks, gays, and working-class women—all of whom were even less represented in the upper echelons of rock criticism than they are in society at large. The “Disco Sucks” campaign was a white, macho reaction against gay liberation and black pride more than a musical reaction against machines. » (HASLAM Dave, « What the Twist Did for the Peppermint Lounge », *art. cit.*)

³ DYER Richard, « In Defence of Disco », *Gay Left*, vol. 8, été 1979.

⁴ « Its apparent endorsement of capitalism through materialism, its embeddedness in capitalist modes of music production, its apparently superficial and escapist utopianism, its lack of a clear and oppositional political message, its overweening emotionality, and its “inauthentic” musical aesthetics, which seemed to celebrate artifice and glossy studio production over the “authentic” sound of folk or rock music. » (*Ibid.*)

diabolique du disco<sup>1</sup> ». Le débat est houleux et la presse écrite, quand elle n’observe pas un silence réprobateur<sup>2</sup>, en devient le médiateur privilégié.

Dès 1976, Aletti concède une certaine validité à des arguments formulés par le discours rock: « Puisque les [...] labels ont exploité des formules discos toutes prêtes comme un moyen de recycler des vieilles chansons [...] et de vieux chanteurs [...], une majorité de la moquerie est tout à fait méritée<sup>3</sup>. » Or, d’après lui, cette aversion dépasse la propension formulaïque du genre. Aletti ne déplore l’homophobie latente qu’à demi-mot, mais dénonce clairement une forme de racisme structurel. Un journaliste blanc lui-même, Aletti dénonce une sorte « d’inconfort et un manque de familiarité avec la musique noire populaire<sup>4</sup> » manifesté par ses collègues. C’est ce manque de familiarité qui vaudrait des conclusions un peu prévisibles du type : « Ça sonne toujours pareil<sup>5</sup>. » Et cet inconfort dépasserait le pur jugement esthétique : « Il y a ici (chez Archie Bell & the Drells) une croyance naïve selon laquelle la danse – le mouvement, la libération et la soumission totale à la puissance de la musique – pourrait guérir tous les maux (croyance pas si éloignée de la conviction que le rock & roll pourrait « vous libérer »). Ce n’est donc peut-être pas la musique en elle-même qui susciterait une distance critique, mais ses exigences – la pression du rythme et des paroles : « danse, danse, danse », « descends, descends<sup>6</sup> ». Le journaliste passionné suggère alors : « Peut-être aurions-nous besoin d’une toute nouvelle esthétique pour le disco, une esthétique qui inclurait le rituel autant que la musique<sup>7</sup>. »

---

<sup>1</sup> TRIPETT Frank, « Portable Music for One and All », *Time*, 23 juillet 1979. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,947069,00.html>, dernière consultation le 13 novembre 2022.

<sup>2</sup> Barney Hoskyns décrit Davitt Sigerson, l’éditeur disco de *Time Out* et contribua à *Black Music, Sounds et Record Mirror*, comme un des « meilleurs critiques dédié à la musique noire des années 1970. » Dans une interview, il s’adresse à lui en remarquant qu’il était « [...] l’un des rares journalistes à écrire au sujet de la disco et à bien écrire au sujet de cette musique », renforçant l’idée que la couverture du genre était rare ou peu qualitative. (Episode 115 : Davitt Sigerson on disco + Bootsy Collins + Mick Rock R.I.P. », *Rock’s Back Pages Podcast*, 29 novembre 2021. <https://www.rocksbackpages.com/Podcast/Episode/e115>, dernière consultation le 13 novembre 2022.)

<sup>3</sup> « Since music publishers and record companies have seized upon ready-made disco formulas as a way of recycling old songs [...] and old singers [...], a lot of the ridicule is well deserved. » (ALETTI Vince, « I Won’t Dance Don’t Ask Me », *art. cit.*, p. 25.)

<sup>4</sup> « Because disco evolved quite naturally out of rhythm & blues and more technically advanced soul, this attitude springs first of all from a widespread critical unease and unfamiliarity with black popular music. » (*Ibid.* p. 25.)

<sup>5</sup> « “It all sounds a like.” » (*Ibid.*, p. 26.)

<sup>6</sup> « There is a naive belief here that dancing—the movement, the release, and the utter submission to the power of the music—can cure all ills. (not unlike the belief that rock & roll could “set you free”). So maybe it isn’t the music itself but the demands of the music—the pressure of the beat and the lyrics: “dance, dance, dance”, “get down, get down”—that arouses critical distance. » (*Ibid.*, p. 26.)

<sup>7</sup> « Maybe we need a whole new aesthetics for the disco, one that includes the ritual as well as the music. » (*Ibid.*, p. 26.)

Cette esthétique accepterait le caractère inventif<sup>1</sup>, mais aussi extatique, voire sexuel du disco<sup>2</sup>. Elle admettrait que cette musique soit fonctionnelle, qu'elle soit destinée au rituel de la danse, introduisant une approche différente des problèmes de la vie quotidienne<sup>3</sup>. Cette esthétique célébrerait la capacité du disco et de la danse à nous dérober aux écoutes traditionnelles<sup>4</sup>. Dans son article sur le Loft, Aletti inscrit cette écoute hors du commun dans un contexte particulier, « les soirées totales<sup>5</sup> ». L'adjectif quasi-wagnérien renvoie ici à une expérience qui transcenderait les repères conventionnels de la presse pop. En outre, d'après le critique américain, ces soirées totales seraient façonnées par les DJs qui, à travers le mix, transformeraient chaque nuit en « une grande et toute entière chanson, un voyage<sup>6</sup> ».

La construction d'une toute nouvelle esthétique est, elle aussi, un acte militant : forger des outils critiques adaptés au disco revient à accorder au genre une qualité artistique et donc une valeur au mouvement, à ses protagonistes. La notion de légitimité musicale est toujours liée à une légitimité plus générale : l'esthétique est inséparable de l'éthique, chaque angle se renforçant mutuellement et soutenant un même point de vue. Les axes paradigmatiques de l'électronique, de la danse, du mix et de l'effacement semblent constituer une sorte de continuum. Si l'une des entrées de ce réseau de référence est percée par les critiques, se pourrait-il que ce soit le mythe tout entier de l'ineffable qui s'écroule ?

---

<sup>1</sup> « But “Let’s Groove” (6:21) and the best extended disco music is texturally rich and inventive—it has to be to keep the dancers not only on their feet but involved and excited. » (*Ibid.*, p. 27.)

<sup>2</sup> « The emotion of much recent disco music isn’t the romantic love/lost love of basic soul; instead, it’s a kind of joyous, out-of-your-head ecstasy, often explicitly sexual [...], drawn out over series of changes designed to prolong, heighten and vary mood. » (*Ibid.*, p. 27.)

<sup>3</sup> « This is part of a general refusal to see disco partying as anything but mindless escapism when, in fact, a good case could be made for it as a vital tribal rite, an affirmation of high spirits and shared delight, a coming together to let loose that in no way ignores the problems of everyday life [...], but relieves them. » (*Ibid.*, p. 26-27.)

<sup>4</sup> « If nothing else, this is supremely functional music. Disco producers create a structure of repetitive, flowing patterns and peaks, waves that shift, crest, and break, carrying the spirits of dancers with them. But breaks that cause screams in discos—and if you haven’t heard a roomful of people erupt in spontaneous yells and squeals to a particularly stunning change, you haven’t begun to appreciate the disco phenomenon—slip by unnoticed on the radio (where bite-sized chunks are easier to digest) or on a record player at home (unless you’re ready to dance around the living room). » (*Ibid.*, p. 27.)

<sup>5</sup> « No longer just human jukeboxes, discotheque DJs talk about creating “total evenings” [...]. » (ALETTI Vince, « The Loft », *art. cit.*, p. 15.)

<sup>6</sup> « [...] turning the night into “a whole big song, a trip”, and worry as much about their artistry as they do about new turntables that won’t slip cue like the old ones. » (*Ibid.*, p. 15.)

## C. Indicible tétrade ? Boîtes à rythme, rythmes de danse, battements par minute et marginalités

### 1. Synthétique, métronomique et pourtant poétique

En 1977, Vince Aletti écrit : « L'évolution la plus significative en matière de son disco cette année est probablement le succès de la musique entièrement synthétisée. "Trans-Europe Express" de Kraftwerk était un disque révolutionnaire – [...]»<sup>1</sup> » Encore une fois, ce défi esthétique et discursif apparent ne fit que l'enthousiasmer :

La première face de « From Here To Eternity » commence avec le morceau titre et contient quatre autres versions interconnectées, la dernière étant une courte reprise, pour un total de 14'27. La première version est la seule qui contienne des paroles et vocaux, bien que la voix soit transformée en un bourdonnement électronique et que les voix féminines soient maintenues à un niveau émotionnel minimal. Donc le véritable contenu émotionnel du disque réside dans les pulsions bouillonnantes du synthétiseur comme il va et vient, un flot de sons à la fois neutre et stimulant. Certaines parties du disque rappellent le son clair et haletant du train dans « Trans-Europe Express » ; d'autres se rapprochent plutôt des qualités montantes et crépitantes de « I Feel Love. » Dans la section « Utopia—Me Giorgio », l'impression est rêveuse et extatique, soutenue par une voix féminine chatoyante qui flotte en fond. L'effet cumulatif est un éclat glacial, un voyage grisant à travers l'espace saupoudré d'étoiles<sup>2</sup>.

Les morceaux ici décrits bénéficient encore de nombreuses accroches qui continueront à s'effacer avec la techno. Toutefois, un nouveau vocabulaire est mobilisé et Aletti ne tombe pas à court de repères pour décrire et juger la musique, bien que celle-ci soit synthétique.

Pourtant, dès cette période, les écrits de Vince Aletti trahissent une frustration grandissante avec la culture à laquelle ils font référence. Le critique s'en prend tout particulièrement à la standardisation des morceaux qui cherchent à plaire à un public certes plus large, mais aussi plus conservateur. Sa position s'apparenterait alors à celle des détracteurs,

---

<sup>1</sup> « Perhaps the most significant development in disco sound this year is the success of totally synthesized music. Kraftwerk's "Trans-Europe Express" was the breakthrough record [...]. » (ALETTI Vince, « Disco Files », *Village Voice*, 13 août 1977 in *The Disco Files, op. cit.*, p. 316.)

<sup>2</sup> « The first side of "From Here To Eternity" begins with the title track and contains four other interconnected cuts, the last a short reprise, for a total of 14:27. The first cut is the only one with traditional lyrics or vocals, though even here the voice is often transformed electronically into a robot drone and the female backing vocals are kept to a minimally emotional level. So, the real emotional content of the record is in the pulsing bubbling synthesizer as it ebbs and flows, a wash of sound at once dispassionate and stimulating. Parts of the record recall the crisp, chugging train sounds of "Trans-Europe Express" others are more like "I feel love"'s surging, crackling quality. In the "Utopia – Me Giorgio" section, the feeling is dreamy and ecstatic, sustained by shimmering female voices floating in the background. The cumulative effect is an icy brilliance, a heady trip through star-dusted space. » (*Ibid.*, p. 317.)

mais elle ne s'appuie pas sur la même rhétorique et surtout, il semblerait qu'Aletti distingue standardisation et électronisation. Quoiqu'il en soit, Aletti se distance progressivement d'une musique et d'une culture qui auraient perdu leur appétit pour l'étrange, le différent et peut-être donc en quelque sorte le relatif rapport à l'effacement.

Chez Alain Pacadis, l'électronique est perçue en lien avec les mutations des musiques rock dont l'électronisation avait déjà été explorée par son acolyte Yves Adrien. Auteur en 1973 de « Je Chante Le Rock Électrique<sup>1</sup> » dans *Rock & Folk*, Adrien a prouvé un flair hors du commun pour annoncer les tendances pop, souvent néanmoins en observateur évanescent, demeurant à la périphérie des phénomènes. Son regard sur le disco est encore une fois particulièrement perspicace, mais son rapport à l'objet même sera moins compulsif qu'un Pacadis, pour qui cette musique deviendra la bande-son de déambulations nocturnes dûment documentées. Notons en particulier des contributions d'Adrien, une continuité avec la New Wave, mouvement musical pour lequel il avait cherché à employer « des mots gris et implacables pour une musique implacable et grise<sup>2</sup> ». Ses textes sont alors traversés par le concept d'homme-machine, l'électronisation de la musique devenant un véritable *topos*<sup>3</sup>. Quelques années plus tard, il publie un article intitulé « Dikö Diskö<sup>4</sup> » dans lequel il décline un « alphabet » disco, employant le tréma allemand de manière créative et multipliant les anglicismes. C'est que le disco est une musique allemande (via Kraftwerk) et américaine (via New York) et il requerrait donc des idiomes appropriés.

Dès 1976, Alain Pacadis publiait « Nuits Electriques – Disco » annonçant :

... le point de départ d'une rubrique qui suivra le plus régulièrement possible au cours de cette année, une musique en plein essor : la disco. En 1976, on entend de la disco

---

<sup>1</sup> ADRIEN Yves, « Je Chante Le Rock Electrique », *Rock & Folk*, , n° 72, janvier 1973, p. 36-39.

<sup>2</sup> ADRIEN Yves, « Afterpunk », *Rock & Folk*, , n° 133, février 1978, p. 99.

<sup>3</sup> À cette époque, Yves Adrien s'intéresse à des groupes tournés vers la musique « électronique ». Dans ses premiers articles novö, Yves Adrien n'a cessé de citer Kraftwerk groupe allemand pionnier de la musique « électronique » qui a développé tout un discours réflexif sur sa démarche artistique. Dans ces mêmes articles, Yves Adrien met l'accent sur quatre albums qui incarnent le tournant en marche dans les musiques populaires à cette époque. On trouve aussi de nombreuses références, toujours dans ces articles, mais aussi dans *NovöVision*, à Throbbing Gristle, groupe londonien mené par Genesis P-Orridge et expérimentateur de « musiques industrielles ». Yves Adrien projette en outre cette problématique de la machine sur quelques figures contemporaines. C'est le cas avec Amanda Lear à qui il consacre un article au titre éloquent de : « La femme photo ». Enfin, de même qu'Alain Pacadis, Yves Adrien affectionnait particulièrement le groupe de musique électronique protopunk Suicide. Globalement, toute cette vague est profondément marquée par le concept d'homme-machine.

<sup>4</sup> ADRIEN Yves, « Dikö Diskö », *Rock & Folk*, , n° 140, septembre 1978, p. 104-109.

partout : dans le transistor de ma concierge, dans les juke-box de Barbès, de même que dans les boîtes de nuits les plus sophistiquées, le temple de la disco<sup>1</sup>.

À cette occasion, il interroge un habitué des nuits parisiennes, Serge Krüger<sup>2</sup>. L'interview exprime plusieurs des axes de réflexion de notre recherche, à savoir un renversement technique – « dans le rock, on pouvait toujours déguster l'aspect technique » –, la danse comme vecteur transcendantal – la danse « entraîne un mouvement lancinant [...] avec un don complet de soi » – et enfin l'évasivité de la culture disco – « aucune connaissance des gens qui la font ». Néanmoins, l'interlocuteur trahit aussi une naïveté profondément offensive du contexte et de la signification raciale de cette musique<sup>3</sup>.

## 2. Le dedans et le dehors de la danse :

La perspicacité d'Aletti au sujet du disco – musique de danse, musique de mix – est profondément éclairée par ses longues nuits passées à en faire lui-même l'expérience. S'il avoue sortir moins régulièrement que d'autres journalistes, ses expéditions sont hebdomadaires et inmanquablement passées aux côtés du DJ<sup>4</sup>. Et donc si sa compréhension du mouvement est clairvoyante et limpide dans ses essais, elle ne fut jamais aussi convaincante que dans ses contributions hebdomadaires au *Village Voice*. Constituées d'une colonne intégrant des bribes de chroniques et agrémentées de charts compilés par des DJs, ces contributions épousent les innovations du disco par leur forme comme par leur contenu. Les DJs sont pour ainsi dire promus au rang de co-auteurs, Vince Aletti appelant plusieurs d'entre eux au cours de la rédaction. Ceux-ci partagent alors leur sélection personnelle, mais aussi les réactions de leurs

---

<sup>1</sup> PACADIS Alain, « Nuits électriques – Disco », *Libération*, 29 novembre 1976 in *Nightclubbing*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> « Le disco, c'est avant tout une musique pour danser, beaucoup plus sophistiquée que le rock qui restait un courant un peu animal. [...] C'est la musique la plus ouverte du monde parce que a priori elle ne demande aucun uniforme, aucune imitation, aucune connaissance des gens qui la font, aucun comportement précis. [...] Dans le rock on pouvait toujours déguster l'aspect technique, la beauté créatrice, etc. Dans la disco, c'est uniquement répétitif, et ça entraîne un mouvement lancinant, à accomplir le mieux possible et le plus longtemps possible, comme dans un rite vaudou avec un don complet de soi. » (*Ibid.*, p. 183-184.)

<sup>3</sup> « C'est des Noirs qui jouent de la musique pour que les Blancs dansent dessus ! Mais ils l'écoutent aussi parce qu'ils ont envie d'être blancs de cette façon-là ! C'est la façon pour les Noirs d'être blancs et pour les Blancs d'être Noirs. C'est une musique de transition, où toutes les tendances fortes se retrouvent. Quand on écoute du disco, on n'est plus un Blanc tout en ne faisant pas semblant d'être un Noir. » (*Ibid.*, p. 184.)

<sup>4</sup> « Although I didn't go out to clubs more than one or two nights a week, I usually spent time in the DJ booths asking about the songs I hadn't heard before. » (ALETTI Vince, « Introduction », *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 1.)

audiences à l'écoute des morceaux qu'ils ont joués en club. Dans un aller-retour permanent entre la plume et le club – seul espace d'écoute qui rendrait véritablement justice au disco – les missives d'Aletti s'apparentent parfois presque à des chroniques sportives: « Rich Pampinella, qui reportait en direct de l'Hippopotamus la semaine dernière, est tellement excité au sujet du “Shame, Shame, Shame” de Shirley (And Company) (Vibration), [...] qu'il fait des prédictions folles – numéro un la semaine prochaine ? On verra, on verra<sup>1</sup>. »

Tendances et pronostics sont néanmoins souvent argumentés. Les jugements d'Aletti ou de ses interlocuteurs s'appuient tantôt sur l'effet potentiel ou effectif d'un morceau sur le dancefloor, tantôt sur des composants musicaux qu'Aletti s'applique à replacer dans leur contexte:

Parmi les nouvelles choses qu'elle joue, Suzanne est particulièrement enthousiaste au sujet de « Rasha (Part II) », un instrumental de Garry Davis and the Vendors (20th century), qui, j'imagine, est de descendance ouest-indienne et sonne pourtant comme du bluegrass [musique country] africain<sup>2</sup>.

Ou:

Paul Casella at the Monastery contient une version frappante du morceau classique de Gene Krupa « Big noise From Winnetka » interprété par un groupe au nom rebutant de Spaghetti Head (Private Stock) – recommandé pour ses percussions sensationnelles, sifflements étranges, bien qu'on aimerait qu'il soit un peu plus long que 2'44<sup>3</sup>.

Ou encore: « La nouvelle version du “Ease On Down The Road” de Consumer Rapport incorpore des breaks instrumentaux riches du style de MSFB et joue avec des fragments répétés de musique et vocaux qui donne à la chanson une texture excitante<sup>4</sup>. » Cette dernière remarque fut publiée en 1975 et il est intéressant de noter qu'Aletti s'appuie alors déjà largement sur le concept de « texture » pour comprendre une musique qui n'est alors pas encore totalement

---

<sup>1</sup> « Rich Pampinella, who reported from Hippopotamus last week, is so excited about “Shame, Shame, Shame” by Shirley (And Company) (Vibration), [...] that he's making wild predictions about it—number one by next week? We'll see, we'll see. » (ALETTI Vince, *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 47.)

<sup>2</sup> « Of the newer things she's playing, Suzanne's particularly enthusiastic about “Rasha (Part II)”, an instrumental by Garry Davis and the Vendors (20th century), which I suppose is of West Indian derivation but sounds like African bluegrass music. » (ALETTI Vince, « Disco Files », *Village Voice*, 25 janvier 1975 in *Disco Files*, p. 58.)

<sup>3</sup> « Paul Casella at the Monastery includes a pounding version of Gene Krupa's classic “Big Noise From Winnetka” by a group with the rather off-putting name of Spaghetti Head (Private Stock)—recommended for its sensational percussion and eerie whistling, though one wishes it were longer than 2.44. » (ALETTI Vince, « Disco Files », *Village Voice*, 12 avril 1975, in *Disco Files*, p. 78.)

<sup>4</sup> « The new version of (Consumer Rapport's “Ease On Down The Road”) adds some rich MSFB-style instrumental breaks and plays around with repeated fragments of music and vocals which give the song an exciting texture. » (*Ibid.*, p. 86.)

synthétique. L'expression rappelle les travaux de Pierre Schaeffer notamment son *Traité des objets musicaux* publié en 1966<sup>1</sup>.

À Paris, Pacadis vit et reporte la nuit. Ses embuscades le voient tantôt assister à un défilé de haute couture, tantôt interviewer un groupe de punk. À l'occasion de la parution de son journal punk, *Un Jeune Homme Chic*<sup>2</sup>, Pacadis est invité par Bernard Pivot, pour une émission au cours de laquelle « il multiplie les provocations puis, lassé d'incarner le scandale punk, il invite les spectateurs à le rejoindre au Palace<sup>3</sup> ». Le chroniqueur mondain y a élu domicile, peut-être « car il n'y a pas d'autres endroits où aller<sup>4</sup> » ou bien peut-être parce qu'il est un « garçon moderne<sup>5</sup> » et qu'il aime danser. Dans un article sur le théâtre, il réitère l'idée d'une opposition entre rock et disco<sup>6</sup>, tout en affirmant qu'il se garderait bien de trop la théoriser. « Il faut laisser cela aux vieux intellectuels<sup>7</sup>. »

Pacadis fait-il alors référence à Barthes ? L'universitaire est aussi un habitué du club parisien. En ce même mois de mai 1978, le sémiologue y consacre un article pour *Vogue-Hommes* dans lequel il évoque Marcel Proust<sup>8</sup> et fantasme au sujet de la fête:

Le Palace n'est pas une « boîte » comme les autres : il rassemble dans un lieu original des plaisirs ordinairement dispersés : celui du théâtre comme édifice amoureux

---

<sup>1</sup> GARCIA Luis-Manuel, « Beats, flesh, and grain: sonic tactility and affect in electronic dance music », *Sound Studies*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 59-76. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20551940.2015.1079072>

<sup>2</sup> PACADIS Alain, *Un jeune homme chic*, Paris, Sagittaire, 1978.

<sup>3</sup> « En avril 1978, invité d'«Apostrophes» pour son journal punk de l'année 77, *Un jeune homme chic*, développant ses articles de *Libé*, Pacadis multiplie les provocations puis, lassé d'incarner le scandale punk, il invite les spectateurs à le rejoindre au Palace, le gigantesque club qu'a ouvert, dans un flot de "disco" et de Veuve Clicquot, Fabrice Emaer, sur le modèle du Club 54 à New York. Une page est tournée. Pendant près d'un an, Pacadis déserte les colonnes de *Libé*, mais ne rate pas une fête au Palace, à la Main Bleue ou aux Bains-Douches qui ouvrent en décembre 1978. » (BERNIER Alexis in *Nightclubbing*, op. cit., p. 301.)

<sup>4</sup> « Rythmique disco dans les couloirs du Palace: chaque soir j'y retourne car il n'y pas d'autres endroits où aller. » (PACADIS Alain, « Destroy », *Libération*, 5 avril 1978 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 292.)

<sup>5</sup> « Je suis un garçon moderne et je vais au Palace. » (PACADIS Alain, « Palace théâtre », *Libération*, 27/28 mai 1978 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 303.)

<sup>6</sup> « Le rock était une musique culturelle, la disco est une vraie musique moderne, impersonnelle (on ne sait rien de la vie des stars à la disco), synthétique (presque uniquement faite d'instruments électroniques), froide et commerciale. » (*Ibid.*, p. 304.)

<sup>7</sup> « Cette année, je ne veux plus penser à rien : fini le temps de théoriser, il faut laisser cela aux vieux intellectuels, tirer un trait sur les philosophies de tout ordre et de tout horizon pour ne plus réfléchir, ne plus rêver, ne plus être. » (*Ibid.*, p. 303.)

<sup>8</sup> « Me penchant de haut sur le parterre du Palace agité de rayons colorés et de silhouettes dansantes, devinant autour de moi dans l'ombre des gradins et des loges découvertes tout un va-et-vient de jeunes corps affairés à je ne sais quels circuits, il me semblait retrouver, transposé à la moderne, quelque chose que j'avais lu dans Proust : cette soirée à l'Opéra, où la salle et les baignoires forment, sous l'œil passionné du jeune Narrateur, un milieu aquatique, doucement éclairé d'aigrettes, de regards, de pierreries, de visages, de gestes ébauchés comme ceux de déités marines, au milieu desquelles trônait la duchesse de Guermantes ». RAJA Norine, « Splendeurs et misères du Palace, le club où s'acoquinait le Paris branché », 16 janvier 2019. <https://www.vanityfair.fr/savoir-vivre/story/quand-les-beautiful-people-faisaient-la-fete-au-mythique-palace/5195>, dernière consultation le 13 novembre 2022.

préservé, jouissance de la vue ; l'excitation du Moderne, l'exploration des sensations neuves, dues à des techniques nouvelles ; la joie de la danse, le charme de rencontres possibles. Tout cela réuni fait quelque chose de très ancien, qu'on appelle la Fête, et qui est bien différent de la Distraction : tout un dispositif de sensations destiné à rendre des gens heureux, le temps d'une nuit. Le nouveau, c'est cette impression de synthèse, de totalité, de complexité: je suis dans un lieu qui se suffit à lui-même. C'est par ce supplément que le Palace n'est pas une simple entreprise, mais une œuvre et que ceux qui l'ont conçu peuvent se sentir à bon droit des artistes<sup>1</sup>.

Les deux écrivains sont alors plus proches que Pacadis ne voudrait l'admettre. Leurs deux analyses sont toutes pleines de célébrations du « moderne » et de fascination de la « fête ». D'ailleurs, le correspondant de *Libération* semble incarner l'idée de la mort de l'auteur bien plus que son aîné sémiologue. « [...] Ne plus réfléchir, ne plus rêver, ne plus être. Aujourd'hui, je vais au Palace et je n'ai plus de nom<sup>2</sup>. » Écrit-il dans les colonnes du quotidien avant de pousser l'effacement jusqu'à désert ses colonnes pendant presque un an.

Lorsqu'il revient à *Libération* au cours de l'été 1979, il écrit : « La danse est le contraire de la mort car elle implique un mouvement et ce mouvement renvoie à la vie. » L'article emprunte ensuite au champ lexical de la sémiologie et mobilise à plusieurs reprises le concept de « signifiant » pour comparer la danse au travail<sup>3</sup>. La semaine suivante, son « Nightclubbing » se déploie dans un registre similaire : « Le corps est une machine. La machine est à la fois rythme et devenir. [...] Le cœur, la rythmique cardiaque est une métaphore du moteur ; ils ont la même régularité<sup>4</sup>. » Et ainsi de suite. Pacadis manifeste un effort hors du commun pour penser un aspect du disco qui paraît faire défaut ailleurs. En ne connaissant pas ceux qui la font et en n'ayant aucune connaissance technique du mix, il se retrouve à la place d'un auditeur commun, mais néanmoins privilégié. Le Palace est vaste, mais peu de français ont alors eu accès à ces entrailles. Et si le ton de « Nightclubbing » semble parfois naïf, son analyse de la danse est d'une haute lucidité pour son époque.

Après avoir refusé à la danse toute forme de théorisation, Alain Pacadis se réconcilie avec une approche abstraite, générale, faisant du phénomène dansant un objet de fantasmes et de réflexions quasi poétiques. Pourtant, le parisien rejoint Aletti par son appétit défricheur : « La disco, c'est avant tout la danse, mais c'est aussi la musique : voici quelques disques pour

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, « Au "Palace" ce soir », *Vogue-Hommes*, mai 1978, p. 68-69.

<sup>2</sup> PACADIS Alain, « *Slow Death* », *Libération*, 17 octobre 1980 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 511.

<sup>3</sup> « Le corps ne peut à la fois être corps signifiant et corps impliqué dans le processus de production industrielle. » (PACADIS Alain, « *Nightclubbing – Disco Nights* », *Libération*, 20 août 1979 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 373.)

<sup>4</sup> PACADIS Alain, « *Nightclubbing* », *Libération*, 27 août 1979 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 376.

danser cet été<sup>1</sup>. » écrit-il. Quelques jours plus tard, il ajoute : « Voici quelques disques qui passent au Palace ou au 7, quelques disques sur lesquels on peut danser, des autres, il vaut mieux ne pas parler<sup>2</sup>. »

Les questions liées à la danse que nous avons exprimées dans le premier chapitre étaient notamment articulées autour de la relativité du phénomène. Le problème ne semble pas se poser en ces termes pour Alain Pacadis et Vince Aletti qui ne séparent pas les disques de leur lieu d'écoute. Danseur·se·s ou observateur·rice·s de la danse, les critiques abordent le disco comme une pratique, ils (moins souvent elles) sont engagé·e·s dans une forme de participation. La qualité d'un disque émergerait alors en même temps que son contexte de production et de diffusion, son histoire et sa réception.

### 3. Une critique par et pour le mix :

Outre la formidable primauté de la danse, Aletti pressent, prédit, voire prescrit le basculement de l'ontologie musicale et l'ascension du DJ :

Les véritables stars de l'explosion disco des années soixante-dix ne sont pas les disques, ce sont ceux qui les jouent. Les DJs de discothèque sont devenus des prescripteurs de goûts, des dénicheurs de disques (certains ont même reçu des disques en or en reconnaissance de leur influence sur les ventes), des magiciens des humeurs, des interprètes aux styles personnalisés. Le nouveau DJ ne passe pas simplement des disques, il crée un « voyage » musical, mixant les morceaux en « une chanson continue, une histoire. » [...] Comme Tom Savarese, un des top DJs de New York l'explique : « À partir du moment où j'arrive jusqu'au moment où je pars – ça c'est ma toile<sup>3</sup>! »

Cette conception de la narration par le mix, certes révolutionnaire à l'époque<sup>4</sup>, deviendra un véritable *topos* du discours sur les musiques électroniques dansantes.

---

<sup>1</sup> PACADIS Alain, « *Nightclubbing – Disco Nights* », *Libération*, 20 août 1979 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 375.

<sup>2</sup> PACADIS Alain, « *Nightclubbing* », *Libération*, 27 août 1979 in *Nightclubbing*, op. cit., p. 377.

<sup>3</sup> « The real stars of the seventies disco boom aren't on records, they're spinning them. Discotheque DJs have become tastemakers, record-breakers (several have received gold records in recognition of their influence on sales), mood magicians, performers with personal styles. The new DJ doesn't just change records, he creates a musical "journey", blending records into "one continuous song, one story". As Tom Savarese, one of New York's top DJs puts it, "From the moment I go in there to the moment I leave - that's my canvas". » (ALETTI Vince, « The Men In The Glass Booth », *After Dark*, novembre 1976, in *The Disco Files*, op. cit., p. 21.)

<sup>4</sup> « To people outside the disco milieu, the idea that someone spinning records is thought of as performing "his music" —creating his own particular sound of other's people's music—may seem rather presumptuous. » (ALETTI Vince, « Disco File », *Village Voice*, 11 juin 1977, in *The Disco Files*, op. cit., p. 298.)

Or si le DJ est responsable de cette expérience totale, cette aventure nocturne, une fresque toujours réinventée, le nouveau statut qu'engendre ce déplacement est ambigu. Certains DJs inscriraient leur propre rôle dans un contexte qui les transcenderait. Mancuso confie à Aletti: « Je ne peux pas me préparer pour ce qui va se passer parce que tout est tellement spontané. Je ne planifie rien, j'ai l'impression que je n'ai aucun contrôle. Je suis seulement une partie d'un tout, une partie de la danse<sup>1</sup>. » Toutefois, à la façon des shamans, les DJs feront l'objet d'une fascination grandissante qui contribuera aux façonnements des attentes et du plaisir de l'audience. On vient au Paradise Garage pour voir Larry Levan ou au Loft pour voir David Mancuso. Alors que celui-ci continue à défendre son propre effacement, c'est cette même approche humble qui, sous la plume d'Aletti, hisse l'artiste au rang de figure culte.

Tantôt en retrait, tantôt ultra-charismatiques, les DJ naviguent entre les attitudes et les rôles. Elles et ils sont parmi les premiers à recevoir les disques, parfois même, les produisent et bien sûr, les partagent, au premier rang alors, de la pratique. Cette fluidité entraîne parfois des superpositions problématiques : dès 1974, le producteur Tom Moulton fut en charge d'une colonne dans le magazine *Billboard*, colonne dans laquelle il défendait le disco<sup>2</sup>.

S'agit-il là d'un conflit d'intérêts ? Après tout, participer à l'élaboration de cette musique n'est-elle pas le meilleur moyen de nouer un dialogue avec celle-ci ? Percer le mystère du métronome ou des mouvements de danse ne passerait-il pas alors par la pratique du mix ? C'est grâce à ses connaissances et expérimentations de DJ que James Hamilton façonna de nouveaux outils d'écoute et d'écriture, tels que la mesure des battements par minute pour mixer deux morceaux au même tempo. À propos du journaliste anglais, Alan Jones explique par exemple que:

Il pouvait fournir des efforts extraordinaires pour vérifier des informations, se révélant finalement obsédé par ses BPMs bien-aimés. James a probablement mesuré le plus grand nombre de BPMs de disques que quiconque sur cette planète. Il l'a certainement fait avec le plus de précision. Alors que *Record Mirror* était une publication autonome, il compilait chaque semaine un nombre incroyable de critiques, chacune étant annotée avec des BPMs. Sa bête noire particulière avant les boîtes à rythmes était de compter les BPMs des morceaux jazz funks les plus décousus, dans lesquels les battements par minute variaient souvent de manière imperceptible pour tous, sauf bien entendu pour

---

<sup>1</sup> « I can't program myself to what happens because it all gets so spontaneous. I don't plan it, I don't feel I have any control over it. I'm only a part of the whole, a part of the dance. » (ALETTI Vince, « The Men In The Glass Booth », *After Dark*, novembre 1976, in *The Disco Files*, op. cit., p. 22.)

<sup>2</sup> « You did the column in *Billboard* didn't you? Yeah But only because who else knew the disco? They contacted me. I didn't want to write about my own records but they said no. So I would try to be objective but it's almost impossible. But then I would never write anything negative about anything. I was trying to build disco not tear it down. » (MOULTON Tom in BILL BREWSTER et Frank BROUGHTON, *The record players*, op. cit., p. 139.)

James. La moindre variation de tempo était suffisante pour exciter James, et une même chronique pouvait compter jusqu'à une douzaine de BPMs différents. Aucune fraction n'était trop mince. Si James estimait qu'un disque fluctuait entre 95 2/3 et 95 5/7, cette variation était précisée<sup>1</sup>.

Bien qu'il n'ait pas été le tout premier Britannique à focaliser sur ce détail technique, James Hamilton en était le divulgateur le plus éloquent. Mike Atkinson fait remarquer que cette obsession lui serait venue d'une visite américaine, au cours de laquelle le Britannique aurait découvert le beat-mixing au Paradise Garage. Larry Levan y jouait deux morceaux différents à un tempo similaire afin de les superposer lors de la transition. Il était alors utile pour les DJs de connaître les BPMs des morceaux afin d'exécuter cette technique. C'est pourquoi Hamilton annonce en 1979 dans une colonne explicative, « To BPM Or Not To BPM », qu'il renseignerait désormais cette information.

Bien plus que réduire le morceau à des données quantifiables, l'obsession du BPM participait de sa volonté de « décrire réellement comment le morceau sonnait<sup>2</sup> ». Ces mots sont reportés par Mike Atkinson, co-fondateur du site [jameshamiltonsdiscopage.com](http://jameshamiltonsdiscopage.com)<sup>3</sup> et auteur d'un essai « Rhythms Would Skitter, Jiggle, Leap or Lurch »: « Les rythmes titubaient, trottaient, se trémoussaient ou bondissaient. » Le titre de ce chapitre de livre trahit l'exubérance du style d'Hamilton et peut-être aussi, sa singularité proprement anglophone, sa potentielle résistance à la traduction en français. Sous la plume du critique, la musique est volontiers décrite à l'aide d'une succession d'expressions imagées, puisant dans un répertoire toujours renouvelé de vocables fortement symboliques tels que « juddering » (tremblement), « joltingly » (cahotement), « jangle » (cliquetis), « jiggling » (secouant), « jerkingly » (saccadée) ou encore « twittery » (pépiant). Or d'après Atkinson, cette inventivité verbale n'est pas frivole, elle sert une démarche précise :

La description des morceaux en ces termes fonctionnels, pratiques et préoccupés par l'efficacité sur la piste de danse plutôt que leur message lyrique fit émerger un style distinctif de chronique: concis, largement impartial, et déployant un vocabulaire

---

<sup>1</sup> « He would go to extraordinary lengths to check information, ultimately proving obsessive about his beloved BPMs. James probably BPMed more records than anyone else on the planet. He certainly did it more accurately. WHEN RM was a stand-alone publication, he would compile a huge number of reviews each week, all of which would be annotated with BPMs. His particular bete noir before drum machines was BPMing some of the looser jazz funk tracks, wherein the beats per minute would vary often almost imperceptibly, to all except James, that is. The fact they varied at all was enough to set James off, and a single review has been known to carry a dozen or so BPMs. No fraction was too small. If James judged that a record had fluctuated from 95 2/3 to 95 5/7, it would be noted. » (JONES Alan, Record Mirror Dance Update / Music Week magazine, p. 3.)

<sup>2</sup> ATKINSON Mike, « Rhythms Would Skitter, Jiggle, Leap or Lurch », *art. cit.*, p. 274.

<sup>3</sup> <https://jameshamiltonsdiscopage.com>, dernière consultation le 1er décembre 2022.

particulier qui convoquait une signification à travers la familiarité. Les mots favoris émergeaient, formant une sorte d'écriture abrégée. Les rythmes titubaient, trottaient, se trémoussaient, bondissaient ou roulaient ; ils allaient même jusqu'à galoper. Il arrivait aux structures de serpenter, construire et déferler, voire d'être « épisodiques ». Sur le plan vocal, quelque chose comme le titre « Do It to the Music » de Raw Silk était éventuellement « doucement chix-roucoulé », le « Respect » d'Adeva « gémi de manière stridente » et un morceau de Boddy Womack « grincé mélancoliquement<sup>1</sup> ».

Le style distinctif auquel se réfère ici Atkinson semble reposer tant sur la personnalité hors du commun de James Hamilton que sur les singularités de son objet d'écriture. Cette musique, l'écoute qu'elle suscite et ses canaux de diffusion semblent en appeler à une gymnastique verbale nouvelle. Car pour les DJs qui étaient amenés à scruter les pages d'Hamilton, il s'agissait de comprendre le plus précisément possible comment sonnait un morceau afin de savoir s'il méritait d'être recherché, voire acheté.

Atkinson remarque en outre que James Hamilton est demeuré à la pointe des tendances de la dance musique jusque vers la fin des années 1980, même si cette décennie sera marquée par des scissions stylistiques toujours plus radicales. Toutefois, le disciple admiratif admet aussi que vers 1989, James Hamilton perdit de cette clairvoyance. Au cours des années 1990, il a néanmoins continué à écrire et mixer, contribuant notamment à *DJmag* où il publiait la colonne « BPM ». Dans le numéro 80 de *DJmag*, la revue publie une tracklist complète d'un mix de 4 heures avec un code unique décrivant le type de transition entre chaque morceau<sup>2</sup>. Le résultat ressemble à une sorte de partition narrativisée ou poésie expérimentale, un intrigant format qui ne subsistera néanmoins pas dans ce contexte particulier. Peut-être est-ce la disponibilité virtuelle des mixes qui rendra la nécessité de leur description littérale et détaillée rapidement caduque?

---

<sup>1</sup> Atkinson fait bel et bien référence à un style d'écriture: « By describing tunes in these functional, practical terms, focusing on dancefloor effectiveness more than lyrical message, a distinctive reviewing style emerged: concise, largely impartial, and deploying a particular vocabulary that accrued meaning through familiarity. Favoured words emerged, forming a kind of shorthand. Rhythms would skitter, jiggle, cheap, lurch, stride, chug or roll; they might even canter. Structures might meander, build or erupt, or they might be “episodic.” Vocally, something like Raw Silk’s “Do It to the Music” might be “gently chix-cooed”, Adeva’s “Respect” “stridently wailed”, a Bobby Womack cut “soulfully rasped”. » (ATKINSON Mike, « Rhythms Would Skitter, Jiggle, Leap or Lurch », *art. cit.*, p. 274)

<sup>2</sup> « Once again, capital FM’s for hour continuously mixed house party on New Year’s Eve was created by turntable twiddling Les Adams and vinyl selecting James Hamilton. For those in the London Area who heard (or tapped!) it without knowing everything that was played, and especially for jocks everywhere who might be inspired to try some of the mixes themselves, the running order is detailed below—Beats Per Minute are included where appropriate to indicate the amount of vari-speed manipulation needed for running mixes, while the different types of mix used are denoted by // to /// (depending on duration) for a synchronized running mix, ][ for an abrupt chop mix, :: for a straightforward segue where one record follows the end of another plus self-explanatory combinations of these. » (HAMILTON James, *DJmag*, n° 80, p. 39.)

La carrière d'Hamilton semble miraculeusement suspendue entre ces deux moments cruciaux : celui de la presse pop traditionnelle et celui du partage en ligne. Quant à son objet d'écriture, Hamilton en comprend les particularités plus que quiconque à son époque. Pourtant, ses mots ne semblent jamais peser sous la menace de l'indicible. Au contraire : à la contrainte technique, Hamilton répond avec une mesure précise – le BPM, et à la contrainte dansante, il applique un lyrisme foisonnant. Le critique célèbre l'infinie fascination pour la texture qui, si elle pouvait être secrètement liée à une réflexion métacritique, n'a nullement suscité chez lui de doute explicite.

#### 4. Anonymat, mondanité et marginalité :

En matière d'identité, il semble difficile de s'accorder sur des récits définitifs qui représenteraient l'ensemble de la culture disco. Les musicien·ne·s semblent occuper une position ambiguë, tantôt floue, tantôt effacée ou encore mythifiée. Dans un article publié dans le *Village Voice* en juin 1975 et consacré au Loft de David Mancuso, Vince Aletti écrit :

En général, le DJ typique des discothèques new-yorkaises est jeune (entre 18 et 30 ans), italien et gay. La première variable est « italien » car il existe un grand nombre de DJ noirs et latinos ; « gay » est moins variable, mais ici il s'agit plus d'une description de sensibilité que d'une préférence sexuelle. Il (il existe des DJs femmes mais peu d'entre elles) joue entre deux et six soirs par semaine, gagnant en moyenne 50\$ la nuit, parfois complétés par un travail de jour à temps plein ou à temps partiel. Parce que les discothèques ont tendance à être très instables, dépendantes des caprices de leur foule et sujettes à une fermeture soudaine par des directions souvent louches, la plupart des DJ, même les plus jeunes, ont joué dans de nombreux clubs<sup>1</sup>.

Bien que le journaliste a accordé dans cet essai une attention toute particulière à David Mancuso, sa plume fait aussi allusion à l'émergence d'une catégorie de travailleur·se·s nocturnes relativement anonymes. Certes, Vince Aletti sollicitera les DJs pour contribuer à sa colonne, renforçant leur autorité esthétique dans la presse mais il continuera à observer une

---

<sup>1</sup> « Broadly speaking, the typical New York discotheque DJ is young (between 18 and 30), Italian and gay. The prime variable is “Italian” because there are a large number of black and Latin DJs; “gay” is less variable, but here it is more a description of sensibility than sexual preference. He (there are women DJs but few of them) plays between two and six nights a week, making an average of \$50a night, sometimes supplemented by a full- or part-time day job. Because discotheques tend to be highly unstable, blowing on the whims of their crowd and subject to sudden shutdown by often-shady managements, most DJs, even the youngest, have played a lengthy string of clubs. » (ALETTI Vince, « The Loft », *art. cit.*, p. 16.)

distance critique avec le phénomène de construction des légendes<sup>1</sup>. Chez Pacadis, c'est l'idée d'effacement qui est renforcée – « On ne sait rien de la vie des stars à la disco<sup>2</sup> » – mais on pourrait interpréter le projet d'écriture de James Hamilton comme une façon de renforcer sa propre autorité de sélecteur et donc de DJ.

Il semble impossible d'affirmer, alors, que l'anonymat soit une caractéristique inhérente au mouvement et quand elle advient, on ne lui accorde pas le même poids politique que quelques années plus tard dans la culture techno. Il est éventuellement possible de la faire émerger, de se frayer un chemin à travers ces écrits pour en tirer des fils narratifs soutenant des manifestations d'évasion, que cela soit sous un regard émerveillé ou une interprétation sceptique<sup>3</sup>. Face à un spectre, toutes les projections sont possibles.

Toutefois, la fluidité des identités s'applique à tous les protagonistes. La ou le DJ est parfois producteur·trice, occasionnellement critique ou simplement contributeur·trice<sup>4</sup>. Les journalistes sont aussi partie prenante : ils et elles sont observateur·rice·s, danseur·euse·s, éventuellement aussi DJs. En outre, si la fête est la véritable œuvre d'art du disco, alors chaque individualité serait un·e agent·e clé dans la réalisation d'un événement esthétiquement satisfaisant. Les personnalités sont donc à la fois singulières et en même temps toutes égales, subjuguées à une réalisation artistique qui les dépasse.

L'audience est alors parfois traitée comme un seul et même personnage avec des émotions communes et clairement identifiables. Ailleurs, la foule est bigarrée, décrite comme cosmopolite et manifestant un éventail de sensibilités. L'audience disco que côtoie Vince Aletti

---

<sup>1</sup> « So how valid is the Larry legend? The legend as regards Larry, totally depended on him being in the booth. It was a theatrical place. The way it was set up with the booth overlooking the floor—it was also one of the largest booths in New York—you could get 30 people up there if you wanted. So it became a whole other scene. It became like the VIP room of VIP rooms. And yet it was not very much about celebrity. It was all about Larry's friends. Some of the celebrities who came, never got up there at all. The Larry legend is like beyond any reason. It just sort of feeds on itself to some extent. » (ALETTI Vince, « Vince Aletti interviewed », *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 464.)

<sup>2</sup> ALETTI Vince, « Disco File », *Village Voice*, 2 juillet 1977, in *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 304.

<sup>3</sup> « ... le problème de l'influence était déjà posé dans la disco. Cette dernière se caractérisait aux yeux de ses détracteurs par l'absence de performance scénique instrumentale. Le moment du concert, d'une hypothétique communion avec le public, où la musique se tramait symboliquement dans un rapport à une assemblée (puisque telle est la dimension rituelle des musiques jouées, des musiques "vivantes"), cette osmose-là lui était interdite. La disco n'existait que dans la discothèque et sous forme de disques. D'où les critiques qu'on lui adressait : son artificialité, le caractère prémédité de l'enregistrement où la performance de l'artiste se trouvait éclipsée par le savoir-faire du producteur. Alors, pour que la discothèque devienne davantage qu'un juke box géant, il fallait dépasser le disque, conjurer sa fixité et son passéisme, empêcher que cette musique ne soit que témoignage rapporté, trace figée d'un événement musical qui avait eu lieu avant et ailleurs, tout ceci afin que le moment communal de la danse ou du clubbing soit valorisé, et que quelque chose surgisse ici et maintenant. » (BIRGY Philippe, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *art. cit.*, p. 55- 56.)

<sup>4</sup> Vince Aletti appelait les DJs pour que ceux-ci partagent leurs charts au téléphone afin qu'ils soient publiés dans sa colonne.

est mixte et le genre aurait été soutenu par les communautés LGBTQIA+ et BIPoC marginalisées. Quant au Paris nocturne de Pacadis, il semble plus mondain et élitiste<sup>1</sup>, souvent mixte, mais brassant des classes sociales probablement plus aisées. Aletti et Pacadis sont des écrivains gays, s'identifiant donc en partie au public dans lequel ils s'immergent. C'est cette identification qui permet peut-être une compréhension de la musique disco, un sens d'empathie avec son audience, une harmonie avec sa culture et un recul critique sur son phénomène.

Mais tous deux – et c'est aussi le cas de James Hamilton, Tom Moulton et Davitt Sigerson – écrivent d'un point de vue blanc. Alors qu'il est interrogé sur le traitement critique relativement marginal de la disco, Davitt Sigerson remarque que des préjugés raciaux sont entrés en jeu dans la manière dont la presse pop, alors largement blanche et consacrée au rock a perçu et souvent ignoré cette musique<sup>2</sup>. Il semblerait que peu de journalistes Noir·e·s aient été écouté·e·s à ce sujet. Notre recherche nous aura amené à rencontrer les écrits des journalistes américains Carol Cooper<sup>3</sup> et, dans une moindre mesure, Hilton Als<sup>4</sup>. Peut-être que les biais raciaux nous ont empêchés d'entrer davantage en contact avec d'autres contributions d'écrivains afro-américain·e·s au sein de ce travail. Toutefois, cette sous-représentation pose des questions quant au projet de construction d'une toute nouvelle esthétique. Serait-elle véritablement militante si elle n'inclut pas davantage les points de vue des contributeur·rice·s racisé·e·s ?

Il n'est pas exclu que, au contraire, l'attention médiatique sur le mouvement soit perçue comme une trahison, puisqu'elle l'exposerait à des risques tels que la gentrification. Dans le roman *Dancer From The Dance*, le narrateur, Anthony Malone, associe l'ère pré-couverture à

---

<sup>1</sup> « Ces festivités inclinent à un goût élitiste du plaisir, et les fêtes qui se succèdent frisent la perfection, reflétées dans le vaste miroir scénique, elles restituent un déploiement de beauté et d'élégance, de luxe, et ce qui est plus rare, le climat d'une époque dont les différents dynamiques se frôlent, se croisent, et convergent. » (EMAER Fabrice in BLOT, David et COUSIN Mathias, *Le chant de la machine*, op. cit., p. 46.)

<sup>2</sup> <https://www.rocksbackpages.com/Podcast/Episode/e115>, dernière consultation le 12 décembre 2022.

<sup>3</sup> Certains de ces reportages furent rassemblés dans cette collection : COOPER Carol, *Pop culture considered as an uphill bicycle race: selected critical essays (1979-2001)*, New York, Nega Fulo Books, 2006.

<sup>4</sup> En 1996, Hilton Als se souviendra de ses sorties nocturnes passées et, en tant que danseur identifié Noir et gay, il sera alors dans une rare position l'autorisant à utiliser des expressions telles que « fag », pédé : « We stood in the d.j. booth and watched Larry Levan create that disco of cruelty known as the Paradise Garage, on King Street, near the West Side piers. All the queens and fag hags wearing green mechanics overalls and carrying paper fans were dancing on the floor below him, but Larry Levan was not interested in their love. He was interested in testing the limits of his audience's endurance. He played music that mimicked the effects of the drugs his audience had taken: "Keep It Confidential," by Nona Hendryx, was one song he played repeatedly. Levan's music was like the sound of cocaine: one short, intense burst of thinking and feeling joined to another by a bass line. » (ALS Hilton, « When the music is you », *The New Yorker*, 16 août, 1996. <https://www.newyorker.com/magazine/1996/08/26/spinning-tales>, dernière consultation le 13 novembre 2022.)

un âge d'or : « Bien avant que les journalistes ne découvrent les discothèques de Manhattan, bien avant que celles-ci ne deviennent une autre possession de la classe moyenne<sup>1</sup> ... »

Vince Aletti, James Hamilton et Alain Pacadis ont tous en commun d'avoir écrit le disco relativement en marge. Contrairement aux critiques rock, dont le travail est toujours en dialogue avec les autres articles du magazine qui les publient, les trois journalistes disco font cavaliers seuls et paradoxalement, c'est peut-être cette autonomie qui aura permis la singularité de leurs écrits.

Or ces idiosyncrasies n'auraient pas, non plus, engendré de tradition critique. Le disco ne serait pas insaisissable par les mots. Mais la techno aurait-elle manqué le levier médiatique nécessaire pour continuer à publier des critiques musicales de la culture club ? À moins que la techno, en faisant sauter « le format chanson (refrain-couplet-refrain<sup>2</sup>) » n'ait bousculé un peu plus les formats conventionnels de la critique pop ?

---

<sup>1</sup> « Long before journalists discovered the discotheques of Manhattan, long before they became another possession of the middle class... » (HOLLERAN Andrew, *Dancer from the dance* [1978], 1st Perennial ed., New York, Perennial, 2001, p. 37.)

<sup>2</sup> « La *techno* est au premier abord difficile à relier aux musiques afro-américaines du XXème siècle, car ses sonorités froides et mécaniques et son aspect exclusivement instrumental semblent s'opposer au grain chaleureux qui caractérise les disques de la Motown, par exemple. Mais même si les objectifs du musicien de *techno* sont différents de ceux du *bluesman*, on retrouve des caractéristiques musicologiques communes comme les boucles de seize mesures, ce qui s'inscrit dans la tradition de la grille du *blues*. La *disco* tient une place centrale dans ce processus évolutif : quand les morceaux de Donna Summer sont diffusés pour la première fois, l'auditeur n'entend rien d'autre que du funk électronique, avec une pulsation accentuée. La *techno* accentue encore cette pulsation pour les besoins du *dancefloor*, mais opère une rupture majeure par rapport à la disco puisqu'elle « fait sauter la forme chanson (refrain-couplet-refrain) qui perdurait jusque là » (THOREAU LA SALLE Raphaël, « Entretien avec Mathieu Guillien », *art. cit.*, p. 75-76.)



## *Transition*

Au même tempo, ou pas, les deux morceaux se superposent. Le suivant vient rencontrer le précédent et l'espace d'un instant, ils ne sont qu'un. À moins qu'ils n'aient toujours été qu'un ?



### Chapitre III. Écritures à l'état vif ? La relation aux médias

Ich hatte damals Ideale und Vorstellungen, die ich mit Techno verband. Ich meine ... ich glaubte und glaube immer noch, dass da etwas anderes passierte als im Rockbusiness. Was das aber genau war, das war nirgendwo zu dieser Zeit dokumentiert. Die etablierte Presse hat das ja alles nicht wahrgenommen.

BÖPPLE Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC*, p. 109.

Simon Reynolds n'est pas le seul à penser « qu'il n'y a presque aucun fanzine documentant la scène telle qu'elle est advenue » et qu'une « quantité incroyablement faible d'expressions artistiques a survécu à cette période<sup>1</sup> ». Les Allemands Böpple et Knüfer formulent la même idée dans un livre également paru en 1998<sup>2</sup>.

Chez Simon Reynolds, la techno résistait à la critique, mais d'après Kodwo Eshun, ce serait la presse elle-même qui résisterait à la techno, ou plutôt à la musique Noire. À travers ce retournement, Eshun vise particulièrement « la presse musicale britannique *mainstream*<sup>3</sup> ». Une autre tension se présente alors, qui a moins trait aux particularités de cette musique, qu'à l'absence de circonstances et d'institutions favorables pour articuler un discours à son sujet. Les enjeux ne sont plus ici seulement esthétiques, mais aussi sociaux, culturels, économiques et historiques.

---

<sup>1</sup> « Despite all the idealism and energy triggered by Ecstasy, a surprisingly small amount of artistic expression survives the era. Apart from *Boy's Own*, there was next to no fanzine documentation of the scene as it happened. People were simply too busy having fun. But it was a creative period for short-term artifacts like T-shirts, flyers, and club design. » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. 54.)

<sup>2</sup> « A cette époque, j'avais des idéaux et des idées que j'associais à la techno. Je veux dire... Je croyais et je crois toujours qu'il se passait quelque chose de différent que dans le monde du rock. Mais ce que c'était exactement n'était documenté nulle part à l'époque. La presse établie n'en a pas tenu compte. » (BÖPPLE Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC*, *op. cit.*, p. 109.)

<sup>3</sup> « Since the 80s, the mainstream British music press has turned to Black Music only as a rest and a refuge from the rigorous complexities of white guitar rock. » (ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun*, *op. cit.*, 00[-007].)

Au sein des livres, l'hypothèse d'un régime d'ineffabilité spécifique autour de la techno est, nous l'avons vu dans le second chapitre, volontiers renforcée. Pourtant, le disco, qui partage de nombreuses caractéristiques avec la techno, avait non seulement suscité des écrits journalistiques, mais aussi des formes de critique riches et singulières. Quel était donc l'état de la presse en général et musicale en particulier, au moment où la techno est arrivée en Europe ? Traversaient-elles un contexte singulier, une instabilité matérielle peu propice à l'expérimentation et défavorable à l'accueil de nouveaux mouvements ? Dans ce chapitre, nous explorerons ces hypothèses, en cherchant également à cartographier l'espace médiatique qui a couvert cette musique. Il s'agira de comparer le traitement de la techno dans différents types de publications et les formes d'écriture qu'il aura pu susciter.

### **A. Quelle place pour l'exploration ? L'état de la presse à la fin du XX<sup>e</sup> siècle**

La publication d'une critique musicale suppose un organe de presse pour l'accueillir. L'existence même de périodiques dépend peut-être aussi d'un large nombre de facteurs, dont la stabilité économique de la presse en général. Sans avancer de relation univoque entre ces circonstances, on pourrait néanmoins se demander si la difficulté d'écrire ne serait pas, par exemple, accentuée par les pressions externes qui pèsent sur la pratique journalistique. Comment la presse fonctionnait-elle lors de l'apparition de la techno en Europe ? Quel était le traitement de la musique pop ? Le climat médiatique des années 1980 et 1990 était-il, en outre, le même pour la presse écrite et d'autres formes de journalisme ? Par leur formulation, ces questions présument, probablement déjà, un contexte contrariant. Pourtant, nous le verrons, l'idée selon laquelle la critique d'art est en péril traverse presque toute son histoire.

## 1. Le tournant des années 1980

On situe généralement l'âge d'or de la presse écrite en Europe entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. À partir des années 1960, le secteur connaîtrait une première crise, particulièrement pour les quotidiens d'information<sup>1</sup>. *A contrario*, la fraction occupée par les périodiques se montre à la fois plus dynamique et plus rentable. Les titres se multiplient, s'adressant à des lectorats bien spécifiques<sup>2</sup>. Or, dès les années 1990, les difficultés touchent l'ensemble de la presse écrite<sup>3</sup> et une décennie plus tard, on parle d'un nouveau palier dans cette série de crises.

Plusieurs facteurs sont souvent invoqués. Le premier a trait aux mutations technologiques au sein et autour des médias. La radio, la télévision, puis Internet, auront tous été pointés du doigt. La presse écrite sera parvenue à cohabiter avec la radio, mais la télévision et Internet ont-ils vraiment engagé une forme de rivalité ? Les journaux et magazines auraient aussi souffert des quotidiens gratuits. Pourtant, ailleurs, on remarque que ceux-ci n'ont opéré qu'une influence relative. Il se peut que les quotidiens aient pâti d'une perte de crédibilité, mais cette observation ne suffirait pas à expliquer des difficultés intrinsèques. Enfin, les acteurs de la filière se plaignent de la décroissance des revenus publicitaires, cause comme conséquence de cette situation générale. Remarquons que, au-delà du domaine de la presse, les crises économiques, sociales et culturelles se multiplient dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, avec une augmentation progressive des inégalités et une précarisation croissante des conditions de travail<sup>4</sup>.

Nous ne réfutons pas l'existence d'une crise de la presse – le secteur traverse, nous l'entendons et l'admettons, des difficultés singulières, certaines sans précédent. Mais il n'est pas ici le lieu de définir, analyser ou statuer sur les formes d'un malaise qui dépasse largement le cadre de notre étude : à travers une esquisse de ses contours, nous en préservons l'ouverture. En revanche, cette question est importante, car elle est en lien avec notre problématique. En

---

<sup>1</sup> DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, « Chapitre 6. Le déclin de la presse quotidienne », *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, Malakoff, Armand Colin, coll. « Collection U. Histoire (Toutes les sous-séries) », 2016. <http://www.cairn.info/histoire-de-la-presse-en-france--9782200613327-page-175.htm>, dernière consultation le 14 novembre 2022.

<sup>2</sup> Voir notamment LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 225-226. THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 151.

<sup>3</sup> MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, op. cit., p. 55.

<sup>4</sup> Dans *Histoire de la presse*, Pierre Albert emploie régulièrement le mot « crise », pour décrire par exemple la période de 1947 à 1953 en France : « Cette multiplicité des journaux était économiquement malsaine. La crise éclata avec la grande grève des typographes de l'hiver 1946-47 [...] ». (ALBERT Pierre, *Histoire de la presse*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 121.)

quoi ces crises concerneraient-elles les protagonistes de notre corpus ? Comment leurs pratiques auraient-elles été affectées par des fragilités économiques et bouleversements institutionnels ?

En France, les événements de mai 1968 re- façonnent le paysage médiatique, avec la création de nouveaux titres, dont *Libération*<sup>1</sup>. Dans le même temps, à partir de cette date, le tirage et la diffusion des quotidiens nationaux n'auraient cessé de décroître<sup>2</sup>, tandis que le monde des périodiques affiche une meilleure santé<sup>3</sup>. Les magazines s'adressent à un lectorat ciblé et sont donc un excellent support de publicité<sup>4</sup>. Mais la techno a-t-elle quelque chose à vendre ? Cette compartementalisation de la société par les périodiques se transposera dans le domaine musical en France, poussant même Gérôme Guibert a utilisé le terme de « balkanisation » : « Pour comprendre l'évolution de la consommation des magazines, il faut tenir compte de la diversification des genres musicaux à mesure que les musiques populaires enregistrées s'imposent dans le paysage des pratiques culturelles<sup>5</sup>. »

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il semblerait que le tirage de journaux français ait été le plus important de la presse occidentale<sup>6</sup>. Mais dans la deuxième partie de ce siècle, une série

---

<sup>1</sup> « Mai 68 est [...] à l'origine de la création de titres nouveaux. C'est dans cette perspective qu'apparaît l'Agence de presse Libération, puis le quotidien du même nom en 1973, évoqués plus haut. Mais de nombreux journaux alternatifs sont créés au cours du mouvement. [...] Les titres reflètent la spécificité de l'effervescence gauchiste de ce printemps [...]. » (DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, « Chapitre 7. Les mutations du journalisme », *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, op. cit. <https://www.cairn.info/histoire-de-la-presse-en-france--9782200613327-page-195.htm>, dernière consultation le 14 novembre 2022.)

<sup>2</sup> TOUSSAINT DESMOULINS Nadine, « Les causes économiques de la crise de la presse française », *Quaderni*, « Les causes économiques de la crise de la presse française », vol. 24, p. 47-58. [https://www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_1994\\_num\\_24\\_1\\_1087](https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1994_num_24_1_1087), dernière consultation le 14 novembre 2022.

<sup>3</sup> D'après une étude : « Les Français font partie des plus gros consommateurs de magazines en Europe: en 2000, 1 354 exemplaires étaient achetés pour 1 000 habitants contre 1 108 en Allemagne et 656 en Grande-Bretagne. » Mais cette comparaison nous semble nécessiter précaution. (DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, « Chapitre 8. L'explosion des magazines », *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, op. cit. <https://www.cairn.info/histoire-de-la-presse-en-france--9782200613327-page-211.htm>, dernière consultation le 14 novembre 2022.)

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> GUIBERT Gérome, « La presse magazine musicale en France (première version d'un chapitre publié dans le manuel d'analyse de la presse magazine (Armand Colin, 2017)) », 2017.

<sup>6</sup> « Quoi qu'il en soit, et bien que le contenu des journaux français fût soumis à de vives critiques anglo-saxonnes, le tirage français demeure le plus important de la presse occidentale en 1890. Avant le lancement du Daily Mail d'Harmsworth, quotidien du matin à un demi-penny (environ un sou) en 1896, le Royaume-Uni ne connaissait pas d'équivalent au Petit Journal – à savoir un quotidien national touchant les masses populaires dans les grandes villes et dans bien des campagnes. Les connaissances que nous pouvons prétendre avoir du tirage exact de la presse française à cette époque demeurent fragiles ; seules quelques études permettent d'attester de cette expansion de la presse française, comme celle de Francine Amaury reposant sur les archives d'entreprise du Petit Parisien. » PALMER Michel, « L'âge d'or de la presse », *La temps des médias*, vol. 2, n° 27, 2016, p. 97-110. <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2016-2-page-97.htm?contenu=resume>, dernière consultation le 14 novembre 2022.

de développements techniques et la levée de taxes sur les organes de presses accélèrent l'importance de la presse outre-Manche. À partir du XX<sup>e</sup> siècle, la presse quotidienne britannique s'élargit à tous les membres de la société, elle se « popularise », intègre les habitudes de chaque citoyen britannique et commence à rayonner internationalement. Le paysage médiatique est toujours plus dominé par des magnats de la presse : du passage au XX<sup>e</sup> siècle avec Lord Northcliffe, propriétaire du *Daily Mail* et *Daily Mirror*, jusqu'à Rupert Murdoch, qui relance *News of The World* et le tabloïd *The Sun* en 1969.

Cette concentration des titres serait en partie responsable d'un recul de l'indépendance et l'inclinaison vers la droite des titres anglais. Murdoch est aujourd'hui en possession d'un empire médiatique international. En 1981, il rachète, avec l'aide de Thatcher, le *Times* et le *Sunday Times*. Puis en 1986, il déplace les sièges de *News International* vers le quartier de Wapping, entraînant une grève salariale d'un an<sup>1</sup>. Dans *La Critique Musicale au xx<sup>e</sup> siècle*, Jennifer Skellington remarque l'importance de cet événement pour la presse écrite britannique en général<sup>2</sup>. Ailleurs, elle ajoute que :

Quoi qu'il en soit, les personnes interrogées lors de cette étude attribuent unanimement les changements de cette période aux politiques intérieures mises en place par le gouvernement conservateur de Margaret Thatcher, de 1979 à 1990. De concert avec ce qu'expriment Frith et Savage, Cloonan et Denselow (1989), les interviewés attribuent également au climat économique instauré par Thatcher le déclin du pouvoir de la presse musicale et sa redirection vers l'industrie de la musique et les départements de relations publiques, dont l'influence amplifiée est tributaire des politiques de libre marché de ce gouvernement, ce qui eut pour effet d'assujettir encore davantage les éditeurs de journaux grand format à leur domination. [...]

Jason Toynbee a d'ailleurs montré qu'au cours des années 1980, la fonction régulatrice de la presse musicale, en donnant la mesure des produits de l'industrie musicale, s'est trouvée subvertie, en raison d'une augmentation de la couverture médiatique sur

---

<sup>1</sup> BASTANI Aaron, « Les médias britanniques sont-ils tous de droite ? », *Le Monde Diplomatique*, février 2020. <https://www.monde-diplomatique.fr/2020/02/BASTANI/61374>, dernière consultation le 14 novembre 2022.

<sup>2</sup> « Des entretiens suggèrent [...] que l'influence de la "Wapping Dispute" de 1986 ne doit pas être sous-estimée dans l'entreprise de réforme de la critique musicale de l'époque. Cette querelle, conséquence directe des réformes politiques de Margaret Thatcher, et en particulier de la marginalisation des syndicats de la presse écrite, a obligé Rupert Murdoch et les autres magnats du journalisme à moderniser les techniques de production et à augmenter la productivité. S'en sont ensuivi des journaux plus épais, souvent agrémentés de suppléments thématiques imprimés sur du papier glacé et optimisés grâce aux avancées technologiques permettant d'offrir une impression des photographies en couleur et de qualité supérieure. Cette évolution a également offert à la publicité de nouveaux terrains à investir [...]. Profitant des opportunités nouvellement offertes par les technologies de production, les propriétaires de journaux ont mis à disposition davantage d'espace disponible, non seulement parce que les revenus significatifs engendrés par l'intégration des publicités au sein du quotidien le permettaient, mais aussi pour accroître la couverture médiatique réservée aux arts populaires. » (SKELLINGTON Jennifer, « Renouveau et postérité de la critique des musiques populaires dans la presse anglaise sérieuse ... », PICARD Timothée (dir.), *La Critique Musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1385-1386.)

différents supports et l'apparition de magazines populaires aux allures plus reluisantes, comme *Smash Hits* et *No. 1* entre 1981 et 1983. Ainsi, alors que la presse spécialisée faisait face à de nouveaux défis, de la concurrence accrue des autres quotidiens à l'intérêt croissant pour la musique populaire de la part du lectorat, un certain nombre d'anciens critiques musicaux spécialisés se mirent peu à peu à migrer vers les sections davantage lues des journaux grand format. On sait par exemple qu'Adam Sweeting et Richard Williams (les deux provenant du *Melody Maker*), Lloyd Bradley, Richard Cook et Mat Snow (anciennement de la *NME*), ainsi que David Sinclair (qui écrivait pour *Kerrang!*) se sont tous manifestés en tant que critiques dans les journaux grand format des années 1980<sup>1</sup>.

Dans les années 1980, alors que les journaux grands formats affichent un intérêt grandissant pour les musiques populaires, les magazines de « consommation » connaissent quant à eux une croissance grâce au développement de nouvelles technologies<sup>2</sup>.

En 1986, le paysage de la presse écrite en Allemagne semble, en apparence, bien différent. Le pays, sa population, sa culture, sont encore divisés. En 1949, la Deutsche Presseagentur naît de la fusion de la Deutsche Nachrichtenagentur (zone américaine), la Süddeutsche Nachrichtenagentur (française) et la Deutscher Pressedienst (britannique). Dans la zone soviétique, l'Allgemeine Deutsche Nachrichtendienst est l'unique agence de presse de la DDR et ne sera complètement dissoute qu'en 1992. Dans sa comparaison entre les presses françaises et allemandes, Valérie Robert précise que les représentations qui circulent au sujet de la presse du pays voisin sont fonction identitaire. C'est le cas face à l'opposition souvent postulée en Allemagne entre un journalisme de connivence caractéristique de la France et un journalisme allemand qui ne serait qu'objectivité. Il s'agira dès lors de prendre du recul face aux préjugés réciproques<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1385-1386.

<sup>2</sup> « Britain saw a remarkable seventy-three per cent increase in consumer magazine titles in the 1980s—the result of more detailed market research, tighter target marketing and new technologies such as desktop publishing (Marketing 13 August 1992). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital, op. cit.*, p. 151.)

<sup>3</sup> « La “décentralisation des regards” (Hubé, 2008 :22) doit permettre de mieux saisir les spécificités, d'éclairer à l'aune de l'expérience d'un pays voisin des aspects qui pourraient sembler aller de soi. Nous tenterons d'interroger les clichés réciproques qui ont cours dans les représentations transmises par les médias eux-mêmes, de même que certaines idées fixes (ce sont parfois les mêmes) qui se sont sédimentées dans le discours académique. La diffusion ou l'entretien de stéréotypes est un risque inhérent à la démarche comparative qui, pour mieux faire comprendre la société de l'autre pays, peut tendre à simplifier, à amplifier les contrastes. On tentera ici d'éviter cet écueil, tout comme celui d'un comparatisme à visée normative qui ferait apparaître un des deux systèmes décrits comme “en avance” ou “en retard” (Lemineux, 2004 : 33). » (ROBERT Valérie, *La presse en France et en Allemagne: une comparaison des systèmes: suivi d'un lexique allemand-français de la presse*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011, , p. 157.)

Il serait intéressant d'ouvrir, ultérieurement, cette approche comparative aux États-Unis, d'où viennent les musiques techno et éventuellement à d'autres zones culturelles. Or, même sur la période de notre étude, des travaux qui offrent un panorama qualitatif et quantitatif de la presse écrite en France, au Royaume-Uni et en Allemagne font défaut. Remarquons toutefois qu'aux difficultés économiques parfois relatives de la presse viennent se superposer des particularités historiques, politiques et culturelles nationales : des formes de pression existent à plusieurs niveaux.

S'il est certes difficile de réduire les enjeux médiatiques de notre période d'étude à quelques axes paradigmatiques, on peut néanmoins noter que la musique pop est désormais un objet d'intérêt répandu, même pour la presse grand public. Les lignes séparant les différents types de presse semblent, par ailleurs, mouvantes. Par exemple, le marché des magazines et de presse amateur a progressé de manière constante dans le monde occidental de 1980 au début des années 2000<sup>1</sup>. Quant aux fanzines, ils épousent des rythmes de parution et de longévité bien plus aléatoires que la presse professionnalisée. C'est à partir de ces réflexions, et les différentes sections qui en découlent que nous aborderons le paysage des journaux et revues qui se sont penchés sur la techno.

## 2. L'hégémonie britannique

Nous venons de le voir, le Royaume-Uni semble posséder dans les années 1980, un paysage médiatique dynamique. La grande majorité des textes de notre corpus ont été, et nous le verrons plus encore dans ce chapitre, également publié au Royaume-Uni ou plus précisément à Londres. Alors que la capitale s'est imposée comme un des epicentres culturels mondiaux et que l'anglais est devenu une langue internationale, cette presse s'exporte et rayonne également sur le reste du monde<sup>2</sup>. Vers la fin de cette décennie, on trouve plus d'une trentaine de

---

<sup>1</sup> LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 225-226.

<sup>2</sup> Elle s'exporte même aux États-Unis alors que certains auditeurs américains de musiques électroniques s'informaient paradoxalement via la presse britannique, les adeptes de rap s'informaient de la même façon. DJ Shadow témoigne: « I used to buy the *NME*, *Melody Maker* and *Soul Underground*, because there was a newsstand that specialized in European magazines so I'd buy *Melody Maker* and there'd be Sweet Tee on the cover or *NME* with a five page feature on Just Ice. That just did not exist in the States. You could not get that here, not in *Rolling Stone* or *spin*. You couldn't read about hip hop. There was no *Source* magazine. » (DJ SHADOW in Bill BREWSTER et Frank BROUGHTON, *The record players*, op. cit., p. 29.)

magazines dédiés à la jeunesse et/ou la musique rien qu'en Grande-Bretagne<sup>1</sup>. Comment comprendre cette hégémonie et quelles en sont les conséquences pour notre recherche ?

Parmi les enjeux déterminants figurent la place particulière des musiques populaires au sein du pays. Par l'intermédiaire de la colonisation, de l'esclavage et de l'immigration, les musiques Noires ont largement influencé le paysage culturel de son empire. L'influence de la génération Windrush sur le territoire britannique fut considérable. En outre, l'art et la culture se sont imposés comme des véhicules privilégiés pour exporter les modèles politiques et les valeurs des victorieux de la Seconde Guerre mondiale. Les adolescents furent, pour la première fois, isolés comme segment démographique identifiable au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui en fit aussi une cible de consommation particulière. À cette époque, s'il règne encore dans le paysage culturel européen une supposée opposition entre culture élitiste et culture populaire, la presse en Grande-Bretagne semble moins hésitante à couvrir, voire célébrer cette dernière.

Au sujet de la presse pop britannique, Simon Reynolds affirme même qu'elle avait atteint au début des années 1980 l'« absolue apogée<sup>2</sup> » de son pouvoir. Lors d'un entretien mené dans le cadre de cette thèse, Bill Brewster invoquait des raisons géographiques qui auraient facilité l'ascension de cette même presse :

Le Royaume-Uni est un pays plus petit, donc c'est beaucoup plus facile de distribuer des choses. Financièrement, un magazine ne peut pas marcher aux États-Unis, à moins de n'avoir déjà suffisamment de publicité payée avant même qu'il n'ait quitté l'imprimerie. La distribution coûte énormément, car le pays est si large. Alors c'est pour

---

<sup>1</sup> « By the end of the decade, about thirty magazines addressed youth, featured music and style editorial and drew advertising from the record, fashion, beverage and tobacco industries. While flyers and listings tend to deal in the corporeal world of crowds, and tabloids handle the sweeping and scandalous impact of movements, consumer magazines operate in subcultures. They categorize social groups, arrange sounds, itemize attire and label everything. They baptize scenes and generate the self-consciousness required to maintain cultural distinctions. They give definition to vague cultural formations, pull together and reify the disparate materials which become subcultural homologies. The music and style press are crucial to our conceptions of British youth; they do not just cover subcultures; they help construct them. » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 151.)

<sup>2</sup> « Die britische Musikpresse war Ende der 1970er und Anfang der 1980er auf dem absoluten Höhepunkt ihrer Macht. Der *New Music Express* (NME) verkaufte jede Woche rund eine Viertelmillion Exemplare; die andere drei (*Melody Maker*, *Sounds* und *Record Mirror*) rund 300.000 Ausgaben. Die Anzahl der Leser:innen aber war viel grösser, weil jede Ausgabe im Durchschnitt von drei bis vier Menschen gelesen war. Meiner Meinung nach waren die britischen Musikzeitschriften zu dieser Zeit auch auf dem Höhepunkt ihres kritischen Bewusstseins, selbst wenn andere Beobachter dieses Goldene Zeitalter her in der Mitte der 1970er ansiedeln würden. » (REYNOLDS Simon, « Erinnerungen an die Britische Musikpresse », *Kritik*, Mainz, Ventil Verlag, coll. « Testcard », n°25, 2017.)

ça qu'il y a toujours autant de pub dans les magazines américains. Autrement, ce ne serait tout simplement pas rentable<sup>1</sup>.

Stuart Cosgrove a quant à lui insisté sur l'influence des labels qui finançaient une partie des publications dans la presse, tandis que la presse allemande, par exemple, ne recevait pas ce soutien<sup>2</sup>.

Or l'avantage quantitatif de la Grande-Bretagne n'en garantirait pas la qualité. Sans établir de hiérarchie entre les différents corpus de presse rock qu'elle a étudiés – britannique et américain – Maud Berthomier remarque :

Souvent, nous vantions la capacité de la presse rock britannique à faire vivre aux lecteurs l'actualité musicale au plus près, semaine après semaine, dans ses hebdos, presque en direct. Mais nous continuions aussi à admirer la presse rock américaine pour son écriture libre, expansive et fouillée – ses auteurs disposant à l'évidence de plus de temps pour écrire et aller sur le terrain<sup>3</sup>.

Cette hégémonie est évidente sur la période de notre corpus et persiste jusqu'aujourd'hui. Dans un essai publié en novembre 2021, Shawn Reynaldo se demande « Qui a mis le Royaume-Uni en charge<sup>4</sup> ? » Il remarque :

La house et la techno ont vu jour dans le Midwest américain, mais ce fut le Royaume-Uni qui les vendit le plus largement au reste du monde. Communément, c'est la sortie

---

<sup>1</sup> « The UK is a much smaller country, so it's much easier to kind of distribute things. Financially, a magazine can't work in the US unless you've got enough paid advertising before it's even left the printing press. It costs so much to distribute because it's such a huge country. So that's why they have such a large amount of advertising in magazines in the US. Otherwise, it just wouldn't be profitable. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>2</sup> « I think at that time, you had a number of record labels, relatively independent but with decent resource. London records, Virgin and Island were some of them. These were all quite big Indies, based in London and all of them wanted to sublicense content from America in publishing terms. Something that was available in America and wasn't controlled by the majors. If RCA, CBS, Columbia released a record in New York, they'd have RCA, CBS or Columbia London release it in Europe. That was less true in America. Therefore, they'd be sublicensed and brought out by British labels. If a record was available in Düsseldorf, it would be the British one imported. So, the consequence of that, is that those labels wanted to promote their releases and sometimes they had a small marketing budget to send the top journalist to interview the people. Because I was the dance journalist and editor at the *NME* they'd call me and if I was interested I would offer a double page and send over a good photographer, I would negotiate for them to buy the flights and I would take on the overnight expenses. Therefore, the London papers printed more because they had these companies helping pay for the editorial. They couldn't influence the editorial but they could get funding. In Germany, there wasn't as much investment in sending the press. Some did come but they would usually pay it themselves or pay it off their own back. » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

<sup>3</sup> BERTHOMIER Maud et GENDRE Bruno, *Encore plus de bruit: l'âge d'or du journalisme rock en Amérique, par ceux qui l'ont inventé*, Auch, Tristram, 2019, p. 277-278.

<sup>4</sup> « Who put the UK in charge? » (REYNALDO Shawn, « The Overwhelmingly British Press », 27 novembre 2021. <https://firstfloor.substack.com/p/the-overwhelmingly-british-press?s=r>, dernière consultation le 14 novembre 2022.)

de 1988, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, une compilation dirigée par le DJ / journaliste / A&R anglais Neil Rushton, qui a introduit le genre à de larges audiences européennes et, trente ans plus tard, il est indéniable que la Grande-Bretagne a longtemps été l'un des centres les plus vitaux de la musique électronique, embrassant sans doute le genre, ainsi que ses artistes et sa culture, d'une manière inédite aux États-Unis<sup>1</sup>.

Le journaliste américain ajoute alors qu'un tel mouvement fut identifiable dès les années 1960 et opéra avec des genres tels que « la Northern soul, le punk, le dub, le reggae, le disco, la house, la techno et le dancehall<sup>2</sup> ».

Il est coutume de rassembler tous ces genres sous l'appellation « pop ». Pourtant, ont-ils suscité le même type d'attention médiatique et les mêmes enjeux esthétiques ?

### 3. Journalisme pop : jazz, rock, pop, rap, etc.

Dans *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, Timothée Picard fait le constat que le jazz aurait « été un évènement de discours ». Éditeur du large volume, Picard ajoute :

Le jazz favorise alors le renouvellement de formes musicographiques et journalistiques établies – entretien, enquête, monographie, compte rendu de concert, etc. – et l'émergence de formes de critiques inédites : récit de tournée, chronique de disque puis discographie, et donc de nouveaux types d'écriture<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « House and techno were born in the American Midwest, but it was the UK that most loudly sold it to the world. It was 1988's *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, a compilation spearheaded by English DJ / journalist / A&R man Neil Rushton, that famously first introduced the genre to massive European audiences, and more than 30 years later, there's no denying that the UK has long been one of electronic music's most vital hubs, arguably embracing the genre, along with its artists and culture, in a way that the US never has. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « Perhaps it began with the British Invasion of the 1960s, when a flurry of mop-topped artists dominated pop charts around the world with what was essentially a rehashed version of American rock & roll (which itself was rehashing—some might say stealing from—rhythm and blues and other distinctly Black genres). [...] In that decades that followed, the UK music industry would follow the same playbook again and again, championing genres like Northern soul, punk, dub, reggae, disco, house, techno and dancehall. These styles didn't necessarily upend the mainstream in the same way The Beatles once did, but they all had a major cultural impact. And while the histories of these sounds are often framed as a prolonged “exchange” across the Atlantic—a notion that's not without some merit, especially considering the increasingly fluid nature of culture in recent decades—it's nonetheless telling that when the music involved is traced back to its source, it almost always seems to originate outside of British Isles. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> PICARD Timothée, *La Critique Musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 13.

Sans affirmer que les critiques jazz n'ont pas été confronté·e·s à l'indicible, il semblerait que cette musique ait suscité une écriture riche, une écriture dont la tradition s'étend aussi à plus d'un siècle. Retenons déjà un mouvement spécifique autour du jazz : il s'agit d'une musique Noire sur laquelle ont beaucoup jaser des écrivains et journalistes blancs<sup>1</sup>.

La critique rock a fait l'objet de multiples recherches. En 2004, une étude transversale, dense et précise, *Rock Criticism From The Beginning*, propose de diviser l'histoire de cette critique en plusieurs périodes : de 1964 à 1967, ce serait la période de formation<sup>2</sup>, suivie des pères fondateurs jusqu'en 1975<sup>3</sup>, le déferlement britannique entre 1972 et 1978<sup>4</sup>, puis l'ère du style, notamment avec la new pop<sup>5</sup> de 1978 à 1985. Enfin, à partir milieu des années 1980 jusqu'à la parution du livre, le rock aurait été écrit sous le signe des tendances académiques et des guides du consommateur<sup>6</sup>, une polarisation surtout visible en Grande-Bretagne.

Cette conclusion bien sage après l'élan défricheur et l'insolence punk signifie-t-elle que les musiques populaires auraient perdu leur potentiel de contre-culture ? Les auteurs de l'ouvrage se posent les mêmes questions :

Alors que la New Pop avait mis l'accent sur le pôle commercial, le rock alternatif, l'indie, le rap et la techno ont été conçus comme underground dans la dernière partie des années 1980, jusqu'à poser des questions telles que « Alternatif à quoi ? » et « Que trouve-t-on alors au-dessus de l'underground ? » La prise de position contre le courant dominant était évidente, mais, à quelques exceptions près, la musique ne pouvait rassembler que de la négation, et non de véritables alternatives esthétiques, sociales ou politiques<sup>7</sup>.

Le hip-hop apparaît dans certaines revues musicales pop, mais avec la fondation du magazine spécialisé, *The Source*<sup>8</sup>, c'est la première fois que des journalistes Noir·e·s ont une

---

<sup>1</sup> La question raciale est néanmoins au centre de l'écriture, notamment sous la plume de Boris Vian. Voir également, BROWN DeForrest, *Assembling a black counter culture*, Brooklyn, NY, Primary Information, 2022, p. 42.

<sup>2</sup> « The formative period: absolute beginners (1964-1967) » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 69-130.)

<sup>3</sup> « Founding fathers in the promised land (1967-1975) » (*Ibid.*, p. 131-196.)

<sup>4</sup> « British brats (1972-1978) » (*Ibid.*, p. 197-218.)

<sup>5</sup> « Style it takes: criticism and new pop (1978-1985) » (*Ibid.*, p. 219-248.)

<sup>6</sup> « Academic leanings and consumer guides (1986-2004) » (*Ibid.*, p. 259-323.)

<sup>7</sup> « Whereas New Pop had stressed the commercial pole, alternative rock, indie, rap, and techno were conceived of as underground in the latter part of the 1980s, until questions like “alternative to what?” and “what’s above the underground, then?” arose. The stance against the mainstream was evident, but with few exceptions the music could only muster negation, not any real aesthetic, social, or political alternatives. » (*Ibid.*, p. 225-226.)

<sup>8</sup> « La bible du hip-hop » fondée en 1988.

véritable plateforme pour écrire au sujet de leur propre musique<sup>1</sup>. Or cet évènement ne se produit qu'en 1990, c'est-à-dire plus d'une décennie après les débuts du hip-hop et presque un siècle après le début du jazz, puis du rhythm'n'blues et du rock.

Ces grands traits brossés au travers de l'histoire du journalisme pop seront à prendre avec précaution, premièrement, car ils résument des périodes vastes et complexes, mais aussi parce que pour ce faire, ils s'appuient sur des sources que notre étude cherche justement à interroger. Ironiquement, *Rock Criticism From The Beginning* ne fait qu'un rapide passage sur la techno, qui n'aurait pas « vraiment été couverte par la presse musicale établie ou un quelconque critique avant que les années 1990 ne soient bien avancées ». Cette remarque est appuyée sur une interview avec... Simon Reynolds<sup>2</sup>.

La difficulté de synthétiser repose peut-être, cette fois, en partie sur les connotations de nos concepts centraux. En effet, on pourrait se demander si le jazz, le rock, le rap et la pop ont été traversés par un ou des mythes similaires d'insaisissables que ceux qui animent notre corpus ? Nous l'avons vu, ces genres musicaux ont bel et bien suscité de riches formes d'écritures journalistiques, tout en étant traversés par des enjeux spécifiques. Mais la critique rock a-t-elle, par exemple, fantasmé la difficulté de mettre en mot son propre objet ? À notre connaissance, aucun travail n'a posé la question sous ces mêmes termes. Et la question de l'articulation est justement déterminante. En empruntant les concepts de « indicible » et « d'ineffable », nous avons repris des termes issus d'abord de la musique et de la littérature classiques.

Revenons-en à la question générale qui anime notre chapitre : il s'avère en effet très clair que ces musiques ont participé à produire une couverture médiatique et surtout une critique musicale lui étant spécifiques. Doit-on penser alors que ces espaces, institutions et organes de presse n'ont pas continué à couvrir le nouveau genre musical que fut la techno ? À moins que ce ne soit des espaces adjacents qui aient pris le relai ?

---

<sup>1</sup> « Robert Christgau explains that “due to the rise of the hip-hop press there is a substantial presence of people of color, especially African Americans. It is the first time ever in American history that black people write about their own music—first time ever. And whatever the limitations, and I think they are numerous, it is an enormously positive development. (personal interview, April 18, 2004)” » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, *op. cit.*, p. 264.)

<sup>2</sup> « Techno was not covered to any great extent by the established music press or any critics until well into the 1990s, according to Reynolds, because it was considered a fad in the 1988 « Summer of Love » (personal interview, June 21, 1999). » (*Ibid.*, p. 259-260.)

#### 4. La radio : une rivale ?

Si, comme le souligne encore une fois Simon Reynolds dans *Rock Criticism From The Beginning*, « la techno ne fût pas couverte largement par la presse musicale établie ou un critique<sup>1</sup> », cela signifie-t-il que les espaces de circulation de cette musique se cantonnaient aux clubs, voire aux magasins de disque ?

Un autre médium intervient pourtant dans la transmission des sons : la radio. À Chicago, Farley « Jackmaster » Funk, Mickey « Mixin » Oliver, Scott « Smokin » Silz, Ralphie Rosario et Kenny « Jammin » Jason s'associèrent en 1981 sous l'alias « Hot Mix 5 ». Les cinq DJs animaient l'émission « Hot Mix Dance Party<sup>2</sup> » sur la radio WBMX de Chicago où ils introduisirent la house au grand public : « c'est comme ça que la *house mania* a commencé<sup>3</sup> ».

La radio occupe un rôle central aux États-Unis, dont les villes étendues nécessitent souvent de circuler en voiture. Ce serait tout particulièrement le cas de Détroit, la « Motor City. » De nombreux musiciens de Détroit firent, eux aussi, leurs armes à la radio. Ce fut le cas d'Alan Oldham avec son émission *Fast Forward* et de Jeff Mills qui opérait alors sous l'alias « The Wizard ». Mais surtout, la majorité de ces musiciens citent l'animateur Charles Johnson, connu sous l'alias The Electrifying Mojo, comme une influence majeure sur leurs trajectoires musicales. D'après Carl Craig, « sans The Electrifying Mojo, nous n'aurions pas eu la techno de Détroit telle que nous la connaissons<sup>4</sup> ». Alternant des disques de Human League, Parliament-Funkadelic, Prince ou encore Kraftwerk, le Mojo jouait aussi les premiers disques techno, puis des mixes enregistrés par ses producteurs. Sa sélection était vivement respectée et influente, de la même manière que pourrait l'être l'opinion d'un critique. L'autorité du Mojo reposait aussi sur son charisme : son identité demeurait mystérieuse tandis que son public, fidèle, lui vouait une écoute religieuse. Ses émissions se distinguaient par une grande inventivité. Après avoir annoncé l'atterrissage d'un vaisseau mère, « The Mothership », le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Dans le cadre de l'émission « Saturday Night Ain't No Jive. »

<sup>3</sup> « Back then, when house music started coming forward in Chicago, we (Hot Mix 5) were probably the main influence, because we were on the radio, in a position to make it mass appeal. House started very underground: Frankie Knuckles, Ron Hardy, Lil' Louis, they were playing some great music but it wasn't mass appeal at all. We brought it to the forefront by radio: that's how house mania started. I'm not saying it wouldn't have got popular, but it would have taken a lot longer. » (MCCANN Iann, « The Rebirth of Chicago House », *Soul Underground*, n°31, mai 1990, in LUBICH David, *Catch the beat, op. cit.*, p. 356.)

<sup>4</sup> « ... without The Electrifying Mojo, we wouldn't have had Detroit techno the way that we know Detroit techno. » (ZLATOPOLSKY Ashley, « Theater of the Mind: The Legacy of the Electrifying Mojo », *RBMA Daily*, 12 mai 2015. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/05/electrifying-mojo-feature>, dernière consultation le 14 novembre 2022.)

Mojo « électrifiant » s'adonnait à maintes excentricités, invitant les membres de la *Midnight Funk Association* à se lever, à éteindre les lumières sur leurs porches et à klaxonner en solidarité<sup>1</sup>. Différents types de productions littéraires et culturelles<sup>2</sup> contribueront ensuite à élever The Electryfying Mojo au rang de figure mythique<sup>3</sup>.

En Allemagne, l'histoire techno de la ville de Berlin fut scellée par une autre légende radiophonique : Monika Dietl. Basées à l'ouest de la ville, les ondes de ses émissions *SFBeat* puis *The Big Beat* étaient diffusées jusqu'à l'Est, informant les auditeurs des deux côtés des nouveautés électroniques qui seront ensuite la bande-son de la réunification<sup>4</sup>. D'après Mik Van Dik, c'est en écoutant l'animatrice à l'accent bavarois qu'il prit connaissance de clubs comme l'UFO : « J'en avais entendu parler par l'émission de Monkia Dietl. *The Big Beat*. Elle rêvassait toujours en direct sur quelque chose de génial qui se passait à Kreuzberg, sur les DJ qui y passaient des disques, ou s'ils organisaient une fête quelque part<sup>5</sup> ... » Aucun média écrit ou journaliste allemand ne fut rétrospectivement décrit avec autant de révérence et de passion.

Dans *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Sarah Thornton considère les radios pirates comme un autre « micro-medium » qui mérite d'être pris en considération<sup>6</sup> :

Comme les fanzines, ils sont censés être la voix active des subcultures [...], leurs actes d'appropriation non autorisée sont jugés « branchés ». Dans une large mesure, les stations s'adressaient en effet à ceux qui étaient culturellement mis à l'écart en raison de leur âge et de leur couleur. La presse musicale Noire, en particulier, défendait les radios pirates ; elle publiait des listes de leurs fréquences (même après qu'elles aient été

---

<sup>1</sup> « Called MFA for short, the Midnight Funk Association came complete with a special member's card for devoted fans. "In the metro Detroit area, there are thousands... and more about to join now," Mojo would croon at the beginning of the segment. "Will the members of the Midnight Funk Association please rise?"

Mojo would then ask listeners to turn on their porch lights and honk their car horns in an act of solidarity. "We would literally go on the porch and turn the light on," recalls radio personality Lisa "Lisa Lisa" Orlando. "We would be in the car and would flash our lights and honk the horn... He made you think that this was really happening. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> Voir notamment CAUX Jacqueline, *Cycles of the Mental Machine*, La Huit, 2008.

<sup>3</sup> « Mojo passait la musique qu'il aimait, la musique qu'il vivait comme une expérience mystique, quelque chose d'organique et de mystérieux qui vous projetait dans une autre dimension, la dimension où Charles Johnson devenait Electrifying Mojo, capitaine de la Mothership, président de la MFA, grand frère et grand maître, éducateur musical suprême, quelque chose d'organique et de mystérieux qui vous projetait dans une autre dimension, la dimension où Charles Johnson devenait Electryfying Mojo, capitaine de la Mothership, président de la MFA, grand frère et grand maître, éducateur musical suprême de toute une génération de Detroitiers, blancs et noirs, garçons et filles, urbains ou banlieusards, tous réunis autour de son utopie musicale et radiodiffusée. » (EVIL Pierre, *Detroit sampler*, Paris, Ollendorff et Desseins, 2014, p. 427.)

<sup>4</sup> « Sie sorgte mit ihrer Radiosendung dafür das bei der Wiedervereinigung Ost und West in Sachen Acid und was bis dahin so auf der Ebene Elektronischer Tanzmusik passierte alle auf dem gleichen Bildungsstand waren. » (TANITH, « The Return of the living Monika Dietl », *Tanith.org*, 23 janvier 2013. <https://www.tanith.org/?p=3517>, dernière consultation le 14 novembre 2022.)

<sup>5</sup> DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit., p. 45.

<sup>6</sup> « Another micro-medium that requires discussion is pirate radio. » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 146.)

criminalisées), [...]. De plus, la radio pirate était célébrée comme « le télégraphe de brousse de l'acid house – (elle) tient les révolutionnaires informés » (*Soul Underground*, décembre 1989 – janvier 1990)<sup>1</sup>.

L'autrice se penche largement sur l'exemple de Kiss FM qui, après le vote de la loi sur la radiodiffusion de 1990 et un premier refus de fréquence légale, a finalement obtenu une licence en septembre de la même année<sup>2</sup>. Lors de l'entretien qui est retranscrit en annexe, Bill Brewster a également insisté sur l'influence de Kiss FM, ainsi que de la légende britannique radiophonique John Peel. L'engouement pour le medium radiophonique au sein de la scène techno est tel que des médias papier reflètent son importance et publient des articles à son sujet<sup>3</sup>.

En France aussi, les informations liées aux soirées étaient communiquées sur les ondes. Bien que certaines antennes boycottent les productions house et techno<sup>4</sup>, en marge, d'autres ont joué un rôle crucial dans sa diffusion. Dans les années 90, Patrick Rognant animait l'émission mythique « Rave Up » sur Radio FG. Il y transmettait les coordonnées des raves, informations

---

<sup>1</sup> « Like fanzines, they are supposed to be the active voice of subcultures and life graffiti or sampling, their acts of unauthorized appropriation are deemed “hip”. To a large degree, the stations did indeed cater those culturally disenfranchised by age and race. The black music press, in particular, championed the pirates; they published listings of their frequencies (even after it had been criminalized), recounted tricks for dodging the police and berated the DTI (Department of Trade and Industry, responsible for licensing the airwaves) as the “Department of Total Idiots” (*Touch*, October 1991; *Touch*, March 1991). Moreover, pirate radio was celebrated as “the bush telegraph of acid house—(it) keeps the revolutionaries informed” (*Soul Underground*, December 1989 — January 1990). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 147.)

<sup>2</sup> The Broadcasting Act of 1990, however, changed a long-standing state of affairs and propelled the pirates in one of two directions. By making it a criminal offense to advertise on pirate radio, many stations were driven from partial to total dependence on revenue generated by advertising clubs and raves. As one pirate DJ explained, “club nights have always been our biggest money maker and they can still be advertised — they can't hold the owners responsible and they have no way of finding the promoter” (*Touch*, March 1991). The ties between clubs and pirates tightened to the extent that any stations became little more than communication units of the larger club organizations. The stations even took on the names of club nights and raves; for example, in September 1990, “Future”, “Fantasy”, “Friends”, “Obsession”, “Lightning”, “Rave” and “Sunrise” were all on the air. The course for a few other pirates, however, was legalization. In London, Manchester and Bristol, for example, pirates with sizeable audiences and sufficient legal and financial backing won licenses from the Independent Broadcasting Authority (IBA). Changes in government policy have generally been forced by the popularity of illegal radio. Radio One was established in 1967 as a reaction to the off-shore pirates, Radio Caroline and Radio London. While the 1990 Broadcasting Act intended de-regulation, the IBA was reluctant to license a dance music station, refusing Kiss FM's first bid in favour of a jazz station to which few people tuned in. » (*Ibid.*, p. 147.)

<sup>3</sup> En janvier 1993, DJmag publie un supplément de 16 pages consacré aux radios incluant les thèmes suivants : Green apple Radio (Satellite), Radio 1, Pete Tong, Pirate Radio, Caesar The Geezer (Kiss FM), Gold (in oldies), Getting Late Radio. *Rave! Magazine* (1990): « Radio raves »: souligne l'importance du média pour cette culture.

<sup>4</sup> « Les premières fêtes ne rassemblent que quelques centaines de personnes qui en sortent généralement époustouffées ou complètement perplexes. Une chose est sûre, elles n'avaient jamais vu ni entendu ça. Car les premières soirées house ne correspondent à rien de connu. On y entend des musiques qui n'existent nulle part ailleurs et qui exercent un magnétisme étonnant sur la plupart de ceux qui s'y exposent. Seuls certains magasins spécialisés comme BPM Records à Paris ou USA Import à Lille diffusent ces vinyles généralement tirés à quelques centaines d'exemplaires. À une ou deux exceptions près, comme Nova ou Maxximum à Paris, les radios s'intéressent peu à la house. Des stations comme NRJ vont jusqu'à la boycotter pour ne pas être accusées de cautionner une musique de drogués ... Un début de censure qui ne fait bien sûr qu'augmenter l'excitation qui entoure ces premières raves expérimentales. » (BARA Guillaume, *La techno*, op. cit., p. 33.)

qui n'étaient souvent trouvables nulle part ailleurs, du moins jusqu'à l'arrivée ensuite du 3615Rave sur Minitel. Vincent Borel cite, en outre, l'émission comme une source privilégiée pour les découvertes<sup>1</sup>, tandis que Jean-Yves Leloup commença sa carrière en 1988 sur l'antenne, avant d'en devenir rédacteur en chef jusqu'en 2002. En France aussi, le support radiophonique semble plus fédérateur dans les communautés club et raves que la presse écrite.

Mais cette apparente priorité est-elle une singularité techno ? Gérôme Guibert remarque que :

En termes de chiffres d'affaires, d'emplois ou de recettes publicitaires, la presse magazine musicale n'a jamais représenté qu'une part marginale au sein de l'économie des médias, tout comme elle n'a jamais joué qu'un rôle stratégique de second rang dans la filière musicale, par rapport à la radio ou à la télévision.

L'universitaire français ajoute aussi que les magazines bénéficient d'une dimension symbolique inestimable. Or justement, les émissions de The Electrifying Mojo, Monika Dietl et Patrick Rognant se distinguent par leurs valeurs esthétiques et historiques bien plus que leurs « recettes publicitaires ». Leur importance ne se mesure pas au nombre de disques qu'elles ont vendu, mais à la manière dont elles ont esquissé des scènes, des communautés et façonné les critères esthétiques qui les soutiennent. Elles ont, en quelque sorte, forgé le cours de l'histoire techno, dans un processus que Dewey désignerait comme une « interaction<sup>2</sup> ». Le partage de la musique n'est pas un résultat final, mais une étape de l'expérience esthétique et de l'histoire plus large de cette musique. La critique écrite suscitera-t-elle un pareil engouement ?

Enfin, les émissions consacrées à la culture techno ont été un théâtre propice pour l'édification de figures hors du commun, que l'on trouve plus difficilement dans la presse techno écrite. De Lester Bangs à Philippe Manœuvre, l'histoire du rock fut traversée par des figures de critiques influent·e·s : tantôt des célébrités, tantôt des caricatures. Certain·e·s journalistes techno font elles et eux aussi figure d'autorité<sup>3</sup>, mais on pourrait se demander s'ils et elles ont exercé un même charisme les hissant au rang de personnalité. Alors que la crise de la presse en général est souvent associée à l'apparition d'autres médias – la radio, la télévision

---

<sup>1</sup> BOREL Vincent, « Entretien en annexe », avril 2016.

<sup>2</sup> « Dewey a d'abord appelé "interaction" cette forme d'interférence transformatrice entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'organisme et l'environnement, entre l'individu et la société – entre l'individu et la société, dont le dualisme est tout à fait supprimé... Après quoi, afin d'insister sur le fait que l'interaction n'affecte pas seulement la nature de la relation entre deux entités, mais également la nature des entités elles-mêmes, il a opté pour le terme "transaction", mais bien plus tard et en regrettant de ne pas l'avoir fait plus tôt. » (DEWEY John et ZASK Joëlle, « Préface à la traduction », *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 11.)

<sup>3</sup> C'est notamment le cas de Didier Lestrade en France.

puis Internet –, il se pourrait aussi que ces supports se complètent, s'enrichissent même, plus qu'ils ne rivalisent.

## 5. De l'idée de « décadence » dans la critique musicale

Dans un texte sur « la critique d'art et la critique musicale », Pierre-Henry Frangne met en lumière la tendance du discours critique à produire l'idée de sa propre crise. En effet, la critique serait « pratiquement toujours déployée sur le mode de l' "à quoi bon" et du "malgré tout", c'est-à-dire au creux d'une indépassable aporie ou d'une crise continuée par lesquelles elle se pense comme à la fois nécessaire et inutile ou illégitime<sup>1</sup> ». À cet endroit, Frangne s'appuie notamment sur les propos de Schloezer<sup>2</sup>, la position d'Hegel ou encore la fameuse nomenclature de Jankélévitch<sup>3</sup>.

Ce mouvement d'annulation intrinsèque implique souvent la construction d'une logique historique : l'idée de crise se traduit alors dans le temps, en façonnant rétrospectivement un âge d'or de la critique qui, hélas, ne serait plus. Autour de cette déclinaison graviteraient alors d'autres facteurs tels que le contexte économique ou le climat esthétique. Cette déception existe en parallèle d'un espoir, contemporain ou pas, de tout ce que pourrait être une grande critique, si des conditions meilleures étaient réunies.

Dans un ouvrage consacré à la critique musicale au temps de Berlioz, Emmanuel Reibel ouvre sa réflexion sur une citation d'Eberhardt qui peint un portrait quasi euphorique de l'activité critique : celle-ci seconderait « les progrès de l'art » et viendrait même « en aide à

---

<sup>1</sup> FRANGNE Pierre-Henry, « La critique d'art et la critique musicale », in Timothée PICARD (dir.), *La Critique Musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 21.

<sup>2</sup> « Nous jouissons en général d'une assez mauvaise réputation, nous autres critiques. » (SCHLOEZER Boris de, *Comprendre la musique. Contributions à La Nouvelle Revue Française et à La Revue musicale (1921-1956)*, éd. Établie par Timothée Picard, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2011, p. 83.)

<sup>3</sup> « [...] Hegel exprime la nécessité et la vanité du goût et du discours que toute critique possède et exprime nécessairement, et que tout critique possède et que tout critique musical exprime encore plus radicalement encore dans la mesure où notre tradition rousseauiste (puis romantique allemande) d'esthétique musicale repose sur le principe d'une expressivité si pure et si immédiate que la musique transmet une émotion proprement indicible, ou selon le mot de Jankélévitch, ineffable. » (FRANGNE Pierre-Henry, « La critique d'art et la critique musicale », *art. cit.*, p. 22.)

celui qui travaille en vue d'un plus grand développement de ses facultés<sup>1</sup> ». Multipliant les qualités de la critique, cette perspective semble aux antipodes d'une crise intrinsèque à la pratique et *a fortiori*, d'une « conscience postmoderne » dont Reibel soutient qu'elle aurait « renoncé aux vocations utopiques de ses aînés romantiques », tout en étant « engourdie par un égalitarisme mondialisé et politiquement correct<sup>2</sup> ».

On pourrait ainsi postuler que sur les premières années de notre corpus, à la fin des années 1980, l'exercice journalistique, et *a fortiori* critique, s'exerçait dans des conditions matérielles fragiles. C'était l'hypothèse du tournant des années 1980. D'un autre point de vue – et paradoxalement, ces deux perspectives ne s'excluent pas mutuellement – la critique musicale porterait, de tout temps, l'idée de sa propre crise. Lors de notre entretien, la journaliste française Stéphanie Lopez remarquait que ses débuts en tant que journaliste dans les années 1990 lui sont parus plus favorables qu'ultérieurement :

En fait, moi j'ai trouvé qu'à l'époque où j'ai commencé, c'était beaucoup plus simple que par la suite. C'est devenu compliqué à partir du moment où les maisons de disques ont commencé à accuser de grosses pertes de profit parce qu'elles ne vendaient plus de disques. Jusqu'au début des années 2000, la presse musicale vivait principalement sur les annonceurs, les maisons de disques qui vendaient beaucoup de CD. L'un des grands attraits de ce métier, c'était la joie de recevoir des disques à chroniquer. Avoir la boîte aux lettres pleine de CDs, c'était comme Noël tous les jours. Par la suite, on recevait des liens de téléchargement, c'était déjà moins... On a perdu ce contact avec le matériel disque. Même si les vinyles sont restés à flot, ça ne permettait plus aux maisons de disque de vivre suffisamment confortablement avec ça pour pouvoir se payer des publicités dans les magazines qui rémunèrent les journalistes décentement. Après, le prix du feuillet payé par les magazines au cours des années 2000 a baissé et encore plus au cours des années 2010. Au lieu de suivre le coût de la vie qui va plutôt à la hausse, c'était moins bien payé après les années 2010. [...] Quand l'économie a commencé à souffrir et que la musique en ligne a vraiment tué l'industrie du disque, il y a eu un moment où les magazines, pour s'en sortir, ont dû faire des compromis. Les magazines ont commencé à vendre leur couverture... Mais qui veut faire la couverture sur l'artiste qui nous a permis de manger ce mois-ci même si on n'aime pas trop sa musique ? Personne ne le criait sur les toits, mais personne n'était vraiment dupe de ce qui se passait... Même si tout le monde s'en défend sur le devant de la scène<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> EBERHARDT, SM, 3 août 1865, p. 2 cité, in Emmanuel REIBEL, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> LOPEZ Stéphanie, « Entretien en annexe », mars 2022.

Le journalisme semble ne jamais avoir complètement cessé de se détériorer<sup>1</sup>. À moins que ce ne soit l'activité journalistique en tant que telle qui ne soit mise en doute, mais plutôt les conditions de son exercice ? L'augmentation du coût de la vie – notamment à Paris – et la santé fragile du secteur musical contribueraient à la précarisation de la profession.

À l'idée de décadence qui traverse l'histoire de la critique musicale, s'ajoute, face à la techno, le caractère juvénile de cette culture. Lopez précise :

Ce n'était pas assez épanouissant et avec les années qui passaient, je me disais que de toute façon je ne me voyais pas faire ce métier-là à 50 ans parce que ce n'est pas pour tout le monde de vieillir là-dedans. J'avais envie de me tourner vers des choses plus substantielles. [...] C'était super de faire ça à 20 ans, 30 ans, mais ça reste un milieu très corrompu<sup>2</sup>.

La crise de la critique est tout autant économique que sociale. Lors de notre entretien, Stéphanie Lopez a insisté à plusieurs reprises sur la difficulté de se sentir « au service » des musiciens, explicitant en quelque sorte la hiérarchie implicite qui placerait l'artiste au-dessus du critique. Cette forme de rivalité pourrait être interprétée comme un signe renouvelé d'une communauté esthétique évoluant sous le prisme croissant de l'individualisme, voire du néolibéralisme.

Ce sont plus d'une ombre qui planent sur l'activité critique autour de laquelle se superposent d'innombrables interprétations du déclin. Dans l'avant-propos au recueil de *Chroniques du dancefloor* de Didier Lestrade, le journaliste déplore les années 1990 comme celles qui auraient préfiguré « la déception de la musique, et de la house en particulier<sup>3</sup> ». Il précise :

Avec le recul, il serait facile de dire que cette décennie, 1988-1999, fut celle du bonheur, malgré toutes les crises qui me sont tombées dessus. C'est la décennie pendant laquelle j'ai créé les choses les plus importantes de ma vie, Act Up et *Têtu*. Mais [...] l'objet musical a été détruit pendant les années qui ont suivi. La dématérialisation de la musique. La dégringolade du sacré. Le revival sans précédent du concert live, pouah<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « De manière générale, le journaliste pigiste de la presse culturelle fut toujours assez précaire. De tout temps. Et c'est bien plus difficile aujourd'hui car les chiffres de vente et la baisse des revenus publicitaires n'ont fait que paupériser plus encore les jeunes journalistes indépendants, et les rédactions. [...] On peut dire que la presse musicale française a toujours été fragile et que son équilibre financier, tout comme le montant de ses piges, se sont sans cesse dégradés à partir de la fin des années 1990/début 2000. » (Leloup Jean-Yves, « Entretien en annexe », décembre 2022.)

<sup>2</sup> LOPEZ Stéphanie, « Entretien en annexe », mars 2022.

<sup>3</sup> LESTRADE Didier, *Chroniques du dance floor: Libération 1988-1999*, op. cit., p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Et dans la préface au même ouvrage, Jean-Pierre Chiarelli ajoute :

J'aurais par exemple aimé que dans sa chronique au long cours de la house, Didier insiste sur l'idée que cette musique, du moins ses formes les plus authentiques, est morte avec l'avènement de pachydermes comme Junior Vasquez et Sasha. *A posteriori*, rien de tragique car, depuis ses bases *underground*, la house n'a cessé de renaître de ses cendres. Mais, fantômes des origines oblige, il faut admettre que l'âge d'or n'aura duré que de l'acte de naissance à, disons 1994, le *Deep Inside* des Masters At Work clôturant la brève apothéose.

Que ce palimpseste de désillusions existe dans l'histoire de la musique en général, et autour de la critique musicale ou les cultures techno en particulier, pourrait être illustré de mille façons. Mais, en définitive, la notion d'authenticité reste en suspens. Quelles sont ces « formes les plus authentiques » à partir desquelles se dessine l'idée de décadence et quelle image de ces pratiques et cultures cherchent-elles à imposer ?

La période dans laquelle se déploie notre recherche est traversée par différentes lignes de force. À partir du milieu des années 1980, le sentiment de précarisation de la presse, de la culture et de la vie en général s'accroît et se couple d'une ambiance grandissante de fin de siècle. Or les comparaisons qualitatives qui engendrent des conceptions plus ou moins fantasmées de difficultés matérielles, ne se traduisent pas seulement dans le temps. Les enjeux sont aussi géographiques, culturels ou médiatiques. De la même manière que les caractéristiques esthétiques de ces musiques ne rendraient pas son écriture impossible, peut-on trouver des institutions qui auraient bravé les supposées difficultés posées par ces lignes de force ?

## **B. Général, particulier, spécialisé : tentative de panorama des publications**

La difficulté de l'enquête se mesure au foisonnement des sources. Quotidiens, périodiques revues spécialisées : la variété des supports et l'étendue de la matière est un vrai labyrinthe.

Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, p. 16.

Après avoir esquissé un contexte – fragile, mais produisant aussi l'image de sa propre fragilité –, nous chercherons ici à dessiner un panorama des publications qui se sont penchées sur la techno. Cette tentative évoluera d'une perspective large – avec une proposition de typologie – vers une étude plus précise – en comparant les différents formats d'écriture au sein de ces publications, en passant par quelques éléments historiques autour de ces parutions.

### **1. Typologie des publications**

Le tableau ci-dessous regroupe les journaux, revues, magazines et fanzines rencontrés au cours de la recherche. Les critères observés pour l'établissement des quatre catégories ont été la professionnalisation du médium et le degré de participation de ses protagonistes au mouvement techno. Les journaux d'information, souvent des quotidiens, sont largement professionnalisés, mais très extérieurs au mouvement. Pour les fanzines, c'est l'inverse.

Une brève description de ces titres est disponible en annexe. Dans un souci de comparaison, les publications ont été organisées par pays d'origine. Les conclusions à tirer du nombre de titres par catégorie sont à prendre avec précaution, et ce, pour plusieurs raisons. La première a trait à la méthode observée : ce tableau est le résultat d'un travail de veille constant au cours de la recherche et non d'une démarche délibérée qui aurait consisté à éplucher l'intégralité de la presse par pays sur notre époque. De cette démarche inductive, il peut résulter que certaines revues furent accidentellement omises et que la place accordée à notre thème dans

chacune des revues varie grandement en qualité<sup>1</sup>, en quantité<sup>2</sup> et en longévité<sup>3</sup>. L'une des raisons pour lesquelles cette démarche inductive a été observée est que le corpus évolue en fonction des propres objets de recherche au fil de l'enquête, et que ses limites sont donc en permanence réorganisées. Il est probable, enfin, que pour deux rubriques qui présentent un nombre similaire de revues, le corpus d'articles publiés au sein de ces sections soit très différent.

Remarquons d'ores et déjà que nous supposons la quantité de fanzines bien plus grande que ceux répertoriés, et ce, notamment en Grande-Bretagne, même si la catégorie est déjà large en l'état. En Allemagne, il est souvent difficile de distinguer les magazines spécialisés des fanzines : certaines publications se sont progressivement professionnalisées tandis que d'autres ont occupé tout au long de leur existence un espace amateur hybride. Enfin, en France, la majorité des fanzines cités ne sont pas uniquement consacrés aux musiques électroniques, donnant une impression potentiellement trompeuse quant à l'importance et l'impact de cette catégorie.

---

<sup>1</sup> Les quotidiens, par exemple, ont globalement couvert le mouvement avec suspicion, notamment au début des raves.

<sup>2</sup> En ce qui concerne les revues culturelles et musicales, les publications britanniques ont souvent accordé une plus grande place aux musiques électroniques que les revues françaises.

<sup>3</sup> Quant aux fanzines, ils semblent être nombreux, mais ils n'ont parfois fait l'objet que d'une poignée de numéros.

	Royaume-Uni	Allemagne	France
Journaux d'information	<i>Guardian (The) ; Independent ; New Statesman ; Observer (The) ; Sun (The)</i>	<i>Bild ; Süddeutsche Zeitung ; taz (Die Tageszeitung)</i>	<i>L'Humanité ; Libération ; Le Monde</i>
Revue culturelles et/ou musicales	<i>20/20 magazine ; Arena ; Big Issue (The) ; Black Echoes ; Blitz ; Blues and Soul ; Boyz ; Face (The) ; Frieze ; Gay Times ; i-D ; Melody Maker ; NME ; Record Mirror ; Smash Hits ; Sounds ; Wire (The)</i>	<i>Black Arts &amp; Dance ; Bravo ; Loop ; Lodown ; Spex ; Sub Culture ; Tempo ; Zitty</i>	<i>Actuel ; Crash ; Epok ; Les Inrockuptibles ; Lylo ; Magic! ; Novamag ; Octopus ; Play ; R.A.G.E ; Vibrations ; Who's Next</i>
Magazines spécialisés	<i>Clubland Magazine ; Disco ; Disco Mirror ; DJmag ; Generator ; Jockey Slut ; Ministry ; Mixmag ; Muzik ; Prestige ; Soul Underground</i>	<i>Beam Me Up ; D2000 ; De:Bug ; Deep ; Flyer ; Frontpage ; Groove ; House Attack ; Mixage ; Mushroom ; New Life ; ; Network Press ; Soundmagazine ; Partysan ; Raveline ; Stomp! ; TenDance ; T-Mag ; U-Turn</i>	<i>Air ; Coda ; Flyer ; Magazine de la discothèque ; Nomad's Land ; Tourne-Disque ; Traxmag ; Zipper</i>
Fanzines	<i>Ace of Clubs ; Atmosphere ; Blaze ; Boomtown ; Boy's Own ; Duck Call ; Ear To The Ground ; Encyclopedia Psychedelica International ; Eternity ; Faith Magazine ; Freaky Dancing ; Gear ; Herb Garden ; Interdance ; Illustrated Chortlers Champion ; Knowledge ; Labello ; Mission ; Nite-Flite ; Noise 303 ; Northern Lights ; Plurr ; Quest ; Ravescene ; Shimmer ; Shoom ; Smiley People ; Sunnyside Up ; Underworld ; Zippy Times</i>	<i>1000 ; Are U Ready? ; CUT ; Data Pool ; Easy ; INJOY ; Eiskeller ; Hakke ; Ouk ; out to lunch ; RADAR ; Rave New World ; Scope ; Size! ; Sch!cht ; SUCKeR ; Take Off ; Very Important! ; Virus</i>	<i>Cyber News ; Dynamite Gazette ; L'Echantillonneur ; eDEN ; La feuille de l'errance ; Foetustriel ; K.O.F. (Keep On Fighting) ; Metropolitan Audio ; Novo Tribal ; Otake ; Tekno Ouest ; Têtu ; TNT ; Ultime Atome ; Zine FG</i>

Tout en prenant en compte des mises en garde que nous venons de citer, il apparaît à travers ce tableau que le Royaume-Uni aurait plus largement couvert la techno que l'Allemagne et que la France. Nous reviendrons sur les potentielles raisons d'une telle différence.

L'organisation de ce tableau va nous permettre d'orienter notre parcours à travers ce panorama dont nous dessinerons une histoire par ordre chronologique. À ce titre, les revues musicales pop et magazines culturels ont été, en Europe, parmi les premiers à couvrir la house et la techno. Les journaux d'information se pencheront plutôt sur le mouvement rave avec un regard extérieur, à quelques exceptions près tel que le quotidien *Libération*. Progressivement, une presse spécialisée voit le jour, soit par conversion – des magazines existants se spécialisèrent en musiques électroniques – ou, soit par création. Les fanzines, enfin, ont accompagné différentes poches du mouvement, mais toujours de manière locale et éphémère. Les catégories évoquées ci-dessous ne seront pas présentées de façon exhaustive. Nous ne prétendons pas, par exemple, offrir un aperçu complet d'un type de presse dans un pays donné, mais nous chercherons à dégager des lignes de force qui semblent propres à ces catégories, souvent construites, et à ce que nous entendons par la musique techno. Au-delà de la difficulté de la tâche, cette étude devrait permettre de comparer les différents types de résistances en fonction de l'angle adopté.

## **2. Revues musicales et/ou culturelles : fascination et incompréhension**

Les tout premiers articles sur la techno, telle que nous l'avons définie dans cette thèse, paraissent dans la presse musicale au Royaume-Uni. En 1986, plusieurs journalistes se rendent aux États-Unis pour enquêter sur « le son de Chicago », à l'occasion d'une série d'articles sur laquelle nous nous arrêterons brièvement dans le chapitre suivant. Vers la fin des années 1980, cette quête des tendances musicales sera dominée par des revues de musique pop avides de nouveautés et les magazines culturels défricheurs. En Allemagne, l'attitude de cette presse sera plus réservée tandis qu'en France, les musiques électroniques seront souvent ignorées ou reniées.

Le cheminement médiatique que nous proposerons ici a été façonné en partie au travers des recherches sur les premiers articles techno parus en Europe et qui seront retranscrits dans le chapitre suivant. La consultation de plusieurs archives – dont l'Archiv der Jugendkulturen à Berlin, la BNF à Paris et la British Library à Londres – a permis de parcourir la majorité des titres qui seront mentionnés, surtout sur la première partie de notre corpus. Les hypothèses

formulées au cours de ces recherches ont été croisées avec des entretiens auprès des auteurs et des analyses tierces consacrées à la presse pop.

(a) *The Fab Four: i-D, The Face, Melody Maker, NME*

En Grande-Bretagne, la catégorie regroupant des revues musicales pop, mais aussi des magazines culturels et de tendance comprenait déjà beaucoup de titres était déjà très compétitive. Parmi les publications qui se sont intéressées à la techno sous quelque forme que ce soit – de l'émergence de la house à Chicago à la sortie de la compilation *Techno!* en passant par le mouvement acid house puis rave en Grande-Bretagne – on compte notamment la revue masculine *Arena*, le magazine de rue *The Big Issue*, les revues musicales *Black Echoes* et *Blues and Soul*, les magazines gays *Boyz* et *Gay Times*, la revue culturelle *The Face*, le magazine d'art *Frieze*, le mensuel culture et mode *i-D*, les magazines de pop *Melody Maker*, *NME*, *Record Mirror*, *Smash Hits* et *Sounds* ou encore le mensuel de musique expérimentale *The Wire*.

Toutefois, la couverture de certaines revues a parfois été tardive, marginale ou peu influente. L'exploration fut largement menée par quatre revues qui contribuèrent à l'introduction du mouvement en Grande-Bretagne, mais aussi en Allemagne et en France. Un hebdomadaire de rock indépendant, le *Melody Maker* a très tôt manifesté un intérêt pour le genre, suivi de près par son supposé concurrent, le *NME* (*New Musical Express*). À terme, toutefois, les deux magazines se sont cantonnés aux formations axées autour de la musique à guitare. Au contraire, *The Face* et tout particulièrement *i-D* ont largement couvert la musique de club.

En 1997, Richard Benson a réuni dans un ouvrage intitulé *Night Fever*<sup>1</sup> plusieurs reportages parus dans *The Face* et consacrés à la culture club. Ayant succédé à Sheryl Garratt en tant qu'éditeur du magazine, Benson introduit la compilation en remarquant que *The Face* se distinguait par son approche révérencieuse des pop et club cultures, mais aussi par son intelligence critique qui avant 1980 n'était associée quasiment qu'à la culture savante<sup>2</sup>. En

---

<sup>1</sup> BENSON Richard, *Night fever*, *op. cit.*

<sup>2</sup> « The premise which made—and still makes *The Face* unique was that youth and pop culture should be treated with the sort of reverence and critical intelligence that prior to May 1980 was almost exclusively associated with the highbrow. From the outset its editors made a point of recruiting bright, sharp and smart kids from British clubland to write about it; they were encouraged to think seriously about the clubs that strove to provide alternatives to the mainstream, and to chronicle the lives of the people who went to them. » (*Ibid.*, p. 12.)

couvrant les clubs, le mensuel aurait dessiné le récit de plusieurs générations successives et des basculements sociopolitiques dont elles furent témoins<sup>1</sup>. L'ouvrage rassemble 65 reportages publiés entre 1980<sup>2</sup> et 1997<sup>3</sup>, parmi lesquels des articles au sujet d'Ibiza, de l'ecstasy ou encore les reportages légendaires de Sheryl Garratt sur la house en 1986<sup>4</sup> et de Stuart Cosgrove sur la techno en 1988<sup>5</sup>.

À partir du milieu des années 1980, *The Face* recrute David Toop qui vient de publier son livre *Rap Attack*<sup>6</sup>. Le musicien s'improvisera journaliste alors qu'il est soudainement en charge d'une chronique régulière – celle-ci couvrira un large pan de genres, à l'image des musiques qui étaient alors jouées en club. L'écriture et la vision de Toop – espiègles, érudites et aventureuses – furent si influentes qu'elles valurent à Simon Reynolds de déclarer : « Aujourd'hui, nous sommes tous David Toop<sup>7</sup>. » Il ajouta ailleurs que « la colonne de Toop était quasiment militante anti-rock et en faveur des musiques noires, dansantes, club – quoi que

---

<sup>1</sup> « That so many of the pieces of writing in this book begin as straightforward reports on clubs and end up articulating shifts in the way that generations thought about themselves is testament both to the perception of *Face* writers, to the creativity of the people in those clubs, and to the potency of this particular pleasure pursuit. Together, the features included here tell a story of 17 years in which clubland has won more friends, and influenced more people, than anyone would have predicted in 1980. They tell the story of how the DJ has come to play as important a role as the people who make the records that he or she plays. They tell the story of how underground clubbing, once a tiny, disorganized sub-sub-sector among leisure industries, has developed into a major concern whose favors are courted by multinational corporations. In a way, they tell the story of *The Face*, which has grown alongside that underground. But most of all they tell the stories of how successive generations of our clubland's citizens have explored all the avenues that were open to them, and then gone down all the ones that weren't; how they have innovated, imitated, lived, loved, schemed, and seemed and dreamed; how they have dressed up and dressed down, fallen out and made up, stayed up, played up, looked after their own, taken on the world, been ludicrously exclusive and lovingly inclusive, sometimes burnt out, occasionally even faded away, but more or less always kept on keepin' on in this great two-decades-and-counting disco inferno. » (*Ibid.*, p. 13.)

<sup>2</sup> ELMS Robert, « "The cult with no name" Nightclubbing and the quest for a life of style », *in ibid.*, p. 15-17.

<sup>3</sup> HOWE Rupert : « "Bleep of Faith": Hardcore's second coming », *in ibid.*, p. 188-189.

<sup>4</sup> GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *art. cit.*

La journaliste a récemment choisi cet article comme un de ses préférés : « It changes! Today, it would be my 1986 piece for *The Face* on Chicago house music. It was one of the first pieces on house, and that trip was when I met Frankie Knuckles and Marshall Jefferson, who became friends for life. I also got to see The Music Box with Ron Hardy behind the decks: a club that became legendary in the history of house music. I fell in love with the music on that trip, and it's been with me ever since. » (BURNS Todd L., « Sheryl Garratt interview », *Music Journalism Insider*, 6 juillet 2020.)

<sup>5</sup> COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*

<sup>6</sup> « The book—*Rap Attack*—was published in 1984 and although a lot of people were skeptical, they didn't think hip-hop a worthy subject of serious study, it changed my life. I was approached by *The Face* magazine, at that time a highly influential publication, and ended up writing their monthly music column along with many features and interviews for more than ten years. A lot of magazine and newspaper work came my way as a consequence, and suddenly I was no longer a marginal avant-gardist musician but a fairly successful music journalist. In all honesty it wasn't exactly what I wanted, but I enjoyed the excitement of it, the travel, meeting great musicians, and having a relatively stable income. Plus, of course, my writing was being published on a monthly, weekly, even daily basis. » BURNS Todd L., « David Toop interview », *Music Journalism Insider*, 19 décembre 2019.

<sup>7</sup> REYNOLDS Simon, « We Are All David Toop Now », *The Wire*, n° 338, avril 2012. [https://www.thewire.co.uk/shop/back-issues/issue\\_338](https://www.thewire.co.uk/shop/back-issues/issue_338), dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

ce soit sans guitares électriques, en gros. [...] Mais *The Face* et *i-D* étaient généralement anti-rock et pro culture club donc ça n'était peut-être pas surprenant<sup>1</sup>. » En juin 1986, le titre de cette fameuse colonne est « The Rules of the dancefloor » et Toop admet qu'une écoute sur la piste de danse affecte sa compréhension de la musique qui y est jouée :

Il ne faut pas s'arrêter dans ce métier. Vous ne pouvez pas simplement vous asseoir dans la rangée G à un concert d'Echo & The Cordless Road Drill et vous dire : « Mon dieu, j'ai trouvé le truc pour toujours ! Rock progressif ! Révolution ! Sexe ! Politique ! » Ça ne va pas. À tout moment, le plancher de votre magnifique passion pourrait s'effondrer. Regardez le dancefloor : en perpétuel changement, la piste de danse est le véritable baromètre de la musique des années 1980. Cela ne sert à rien de rejeter quoi que ce soit, car le dancefloor établit ses propres règles. [...] Le présage de cette direction particulière est venu avec un disque réalisé l'an dernier par Farley Funkin Keith. « Funkin With The Drums » était tellement irrécupérable que j'ai fait mes adieux à mon billet de cinq euros et jeté le disque dans le bac de bizarreries bon marché. Arrive début mai 1986 avec un peu de chaleur dans l'air et, finalement, ça ne sonne pas si mal. Pas intellectuel pour un sous et certainement pas aussi printanier ou explicitement intelligent que le « Hold It, Hit it » des The Beastie Boys mais bon marché en des temps coûteux. Retour vers le présent et « Jack Your Body » de Steve « Silk » Hurley suit ses traces tel un zombie. Il arbore même un mélange « fait maison » qui sonne comme s'il avait été fait sur des canapés et des casseroles<sup>2</sup>.

C'est notamment sous la plume de David Toop qu'on rencontrera une mention de la compilation *Techno*<sup>3</sup>. Du reste, le mensuel se concentre surtout sur des reportages et *charts*, sans publier de chroniques. Comptant Jay Strongman parmi ses premiers contributeurs couvrant les musiques adjacentes à la techno, *The Face* accueille également à cette période les articles

---

<sup>1</sup> « David Toop is obviously famous for his books and pieces for *The Wire* on remixing and so forth. But he also had a monthly column reviewing new records in *The Face* that was almost militantly anti-rock and pro black music, dance music, club music—anything without electric guitars, basically! This is during the late Eighties. But then *The Face* and *i-D* were generally anti-rock and pro club culture so perhaps that's not surprising. » (REYNOLDS Simon, « Entretien en annexe », août 2014.)

<sup>2</sup> « You gotta keep up in this business. You can't just sit in Row G at some Echo & The Cordless Road Drill concert and thin, "God, this is it forever! Progressive rock! Revolution! Sex! Politics!" It just won't do. At any second the bottom might fall out of your magnificent obsession. Look on the dancefloor: changing all the time, the dancefloor is the real barometer of Eighties music. It doesn't do to dismiss anything because the dancefloor makes its own rules. [...] The omen of this particular direction came with a record made last year by Farley Funkin Keith. "Funkin With The Drums" was so far beyond redemption I kissed goodbye to my fiver and dumped the record in the cheapskate curious heap. Come the beginning of May 1986 with a bit of heat in the air and it doesn't sound so bad. Not intellectual in any sense and certainly not so spring-loaded and outright smart as The Beastie Boys "Hold It, Hit it" but cheap in expensive times. Back to the present and Steve "Silk" Hurley's "Jack Your Body" follows in its footsteps like a zombie. It even sports a "home-made" mix which sounds like it was made on sofas and saucepans. » (TOOP David, *The Face*, juin 1986, p. 91.)

<sup>3</sup> TOOP David, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, p. 101.

de Sheryl Garratt<sup>1</sup> qui devint une éditrice vénérée<sup>2</sup>. Il recrutera aussi Stuart Cosgrove qui officiait jusqu'alors au *NME*, notamment pour sa réputation<sup>3</sup> et quelques années plus tard, la journaliste Emma Warren qui avait fait ses armes chez *Jockey Slut*<sup>4</sup>.

Pourtant, d'après *Rock Criticism From The Beginning*, *The Face* aurait perdu sa crédibilité club vers la fin des années 1980<sup>5</sup>. Les contributeurs de l'ouvrage adoptent une attitude généralement critique face à cette période et la façon dont les bibles du style, *The Face* et *i-D*, ont accompagné le culte de la mode et de l'individualisme<sup>6</sup> alors qu'ailleurs, les partis-

---

<sup>1</sup> Les premières contributions de Garratt pour *The Face* apparaîtraient fin 1985.

<sup>2</sup> « Certainly, with Sheryl, of all the people that I worked with, a brilliant, brilliant editor. A fantastic writer and a really brilliant editor, you know. I learned so much so quickly with her. » (MCCREADY John, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>3</sup> « My experience at *The Face* was good, it was different. They were interested in me as a named writer, my reputation and following. It was a different kind of magazine, a lifestyle magazine which belonged to the fashion world and which featured fashion, celebrity, media, music and movies. *The Face* was more interested in the underground club scene, so it wasn't purely a music paper. But nonetheless, they wanted to be cutting edge. Therefore, they had a place for what was new, particularly in the club scene, whether that was coming from the house or funk or techno or Northern Soul tradition. [...] They had no album or record of the week. *The Face* wasn't like the music press, they were more likely to do a feature about a fashion school and put it next to an article about Detroit techno. » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

<sup>4</sup> « (I) met John Burgess who got me involved with the first issue of *Jockey Slut*. Making the magazine was the next phrase of our professional training. People liked it, and "proper" magazines asked us to get involved. That's how I ended up working at *The Face*, age 24, as Clubs Editor. » (BURNS Todd L., « Sheryl Garratt interview », *art. cit.*)

<sup>5</sup> « Similarly, *The Face* was an integral part of the New Romantics/ New Wave London club scene in the early eighties. Its contributors roamed around "clubland", celebrated posing and elaborated a subcultural ideology. By early 1988, the magazine had lost touch with club culture: it no longer contained its stock-in-trade club column and chose covers depicting established film stars (like Steve Martin and Woody Allen) rather than the bubbling dance acts of its past. Even when acid house started getting media attention elsewhere, *The Face* opted for rare groove and hip-hop as if acid house were a fad too fleeting for its attention. It ran the odd blurb or house-oriented cover story (like "DJs are the New Stars" in October 1988), but the magazine specialized in the "House Post-Acid" and "Clubland after Acid" story (*The Face*, December 1988; *The Face*, December 1990). In a retrospective feature, the publication obliquely acknowledged being the rearguard:

"When acid first arrived, it seemed to be just another passing phase... As the scene continued and expanded, the complaints got louder: this was a suburban crowd, not real clubbers, sneered the old guard. They weren't there for the music, they just wanted the high. They couldn't even dance. As it turned out, these were the grumblings of a generation who were being replaced: those who didn't want to go with the flow were in the end, run over by it." (*The Face*, December 1990)

This realization, and the magazine's subsequent re-positioning, along perhaps with sympathetic publicity acquired in the process of being sued for libeling a Stock/aitken/Waterman-produced teen idol, arrested *The Face*'s decline in circulation (which had begun in 1986). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, *op. cit.*, p. 154.)

<sup>6</sup> « For many, rock became not only pop, but New Pop, a celebration of image, surface, and new electronically created sounds coupled with musical quotations or samples from exotic cultures. As usual, the focus was on the young white middle class, but this time more on their conspicuous consumption and rampant egotism than on their thoughts and beliefs. Looking back in 1985, critic Jon Savage in the article « The Toytown Nihilists » christened the first half of the decade "The Age of Style over Content", an interpretation that has stuck ever since (*The Face*, December 1985:90). Among other things he criticized the media and their adoration of the celebrity for just being a negation of « unemployment's anonymity, » connecting the worship of celebrities with the New Right: "[...] celebrity is an ideological fool's gold, marking the successful colonization by the New Right of so many intimate areas of thought and motivations." ("The Sour Smell of Celebrity", *The Face*, December 1985:121). » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, *op. cit.*, p. 227.)

pris esthétiques des deux mensuels furent célébrés<sup>1</sup>. Peut-être que dans les années 1980 et 1990, la réussite la plus marquante du mensuel fut sa capacité à exporter son regard sur la vie culturelle à l'étranger ? À Détroit, *The Face* est cité dans une production de Model 500, un projet de Juan Atkins, tandis qu'en Europe, des journalistes français<sup>2</sup> et allemands<sup>3</sup> ont affirmé l'influence du magazine sur leurs goûts et ambitions.

Malgré la réputation internationale de *The Face* et son statut singulier en Grande-Bretagne<sup>4</sup>, Sarah Thornton lui préfère l'autre revue :

Le magazine établi le plus proche de la culture club en 1988 était *i-D*. Bien que souvent regroupés avec *The Face* comme un « mensuel de style », les deux périodiques étaient très différents. Alors que *The Face* s'était spécialisé dans les profils de personnalités et les interviews de célébrités, *i-D* se concentra sur la recherche de talents et des premiers signes de sous-culture. La divergence est bien représentée par leurs couvertures : *The*

---

<sup>1</sup> « Two magazines which launched within months of each other in 1980 cast a long shadow over our ideas of design, too: *The Face* and *i-D*. *i-D* has barreled off into the crazy and inexplicable world of high fashion these days, but began its life at ground level, cleverly mixing photography, Letraset and a keen eye for trends in street culture. *The Face*, grounded by mod Nick Logan, as well as documenting the growing club scene in the UK (and often abroad), had typography legend Neville Brody presiding over its design and look (Brody's first job was working for Rocking Russian). Brody's influence was such that by the mid-80s almost every independent record sleeve, and a fair few flyers, looked as though Brody had a hand on it (and in some cases, he did). » (BREWSTER Bill et BANKS Rick, *CLUBBED: a visual history of uk club culture.*, S.I., FACE37, 2018, p. 4.)

<sup>2</sup> « Toutes les semaines avant d'aller à la faculté à Tolbiac, où il est inscrit en licence d'Histoire, David Blot passe chez le disquaire New Rose pour s'acheter le nouveau numéro du *The Face*, sa bible à lui. Lire le mensuel londonien à l'université, c'est le seul moyen pour David d'oublier la morosité des alentours [...] Là-haut, perché dans le poulailler d'un amphithéâtre où personne ne peut le voir, David compulse les comptes rendus hebdomadaires des raves parties anglaises. Ce sont des articles qu'il lit comme des fables hallucinées : il y est question d noms de groupes improbables et de mots étranges. Acid, deep sont pour lui des termes d'un jargon magnifique que l'homme aurait ramené sur Terre après la conquête d'une exoplanète. Ces histoires de raves titillent sa curiosité. On dirait une mythologie, avec ses propres règles, ses scènes et ses icônes. » (MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you*, Marseille, le Mot et le reste, 2015, p. 19-20.)

<sup>3</sup> Dans une première interview informelle menée dans le cadre de cette thèse, Torsten Schmidt déclarait au sujet de *The Face* et *i-D* : « the things they talked about, I would buy. » Si les deux magazines britanniques n'étaient pas exclusivement consacrés à la musique, leur couverture du mouvement club en particulier était en revanche plus ciblée.

Dans *Der Klang der Familie*, on peut lire aussi :

« JÜRGEN LAARMANN: Czyk a, à l'échelle de *Frontpage*, coûté beaucoup d'argent. Comme beaucoup de graphistes, c'est aussi un nerd. Et un grand typographe. J'ai toujours été un fan de Neville-Brody, *The Face*, les années 80. » DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit., p. 306.

<sup>4</sup> « The process of a subject of construction in intertextual play can be followed in the birth and development of the style bibles—magazines like *The Face*, *i-D*, *Arena* or *Blitz*. To begin with, the most influential of them *The Face*, called itself “The independent Rock Monthly”, which became “Rock's Final Frontier” and then “The World's Best Dressed Magazine”. It was started by Nick Logan in 1980 on private savings and a mortgage on his flat, and its staff was easily contained in a taxi, as legend has it (Hebdige 1988:157). Initially a great number of the regular contributors came from the *NME*, among them Tony Parsons, Julie Burchill, who ran a column for several years, and photographers Pennie Smith and Anton Corbijn. For the most part, though, *The Face* was to live off freelance work. And did so quite well, being voted “Magazine of the Year” in 1983 and selling 80,000 copies within five years after its start (*The Face*, May 1985:110-111). Above all, the field position that *The Face* created for itself drew on a new concept of the relation between text and image, which privileged the latter. Looks were to be decisive. To that end, the magazine was printed on glossy paper in the continental 30,1x25,3 format. [...] » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 246.)

*Face* affiche des visages familiers ; *i-D* a opté pour des inconnus énigmatiques clignant de l'œil. Depuis sa création, la mission d'*i-D* a été de trouver et de formuler des sous-cultures. Les numéros d'archive constituent un véritable catalogue des cultures club – construites, encapsulées et emballées. Les chroniques « Club News » et « DJ du mois » ainsi que des reportages réguliers exploraient le paysage culturel des jeunes et établissaient des scènes. *i-D* connaissait l'histoire des cultures jeunes, de la contre-culture et du style alternatif mais, comparé aux fanzines nostalgiques, le mensuel ne s'intéressait pas aux origines. Il prêtait attention à ce qui se passait et ce qui allait suivre ; il devait surfer sur la crête des tendances culturelles. (De nombreux fanzines raves citaient *i-D* comme modèle : *Duck Call* a remercié « *i-D* pour l'inspiration » tandis que *Herb Garden* a parodié le format édition spéciale avec son « Very First Issue » tout en tournant en dérision sa colonne « DJ du mois<sup>1</sup> ».)

Thornton soutient la thèse que « des magazines tels que *i-D* produisent les sous-cultures acid house au même titre que ses protagonistes, qu'ils soient danseurs ou prennent des drogues<sup>2</sup>. »

En septembre 1986, *i-D* publie un premier article sur la house après un voyage de Simon Witter à Chicago<sup>3</sup>. En décembre 1987, la couverture de la « happy issue » affiche un smiley qui cligne de l'œil et invite à la joie : « Get up ! Get happy ! » Le magazine entretient un dévouement constant à la danse, « la forme de récréation sociale la plus importante après la Seconde Guerre mondiale<sup>4</sup> ». C'est ce qu'écrit Stuart Cosgrove dans une édition « tribale » publiée en mars 1988, avant d'ajouter : « Le sexe fut ruiné par les virus et la génération Jiffi, et

---

<sup>1</sup> « The established magazine closest to clubland in 1988 was *i-D*. Though often grouped with *The Face* as a “style monthly”, the two periodicals are significantly different. Whereas *The Face* had come to specialize in personality profiles and celebrity interviews, *i-D* concentrated on scouting out talent and detecting early signs of subculture. The divergence is aptly represented by their front covers: *The Face* displayed familiar faces; *i-D* opted for enigmatic, winking unknowns. Since its inception, the mission of *i-D* has been to find and formulate subcultures. Back issues are a catalogue of club cultures—constructed, encapsulated and packaged. “Club News” and “DJ of the Month” columns as well as regular features excavate the youth cultural landscape and establish scenes. *i-D* is self-conscious about the history of youth culture, counter-culture and alternative style but, compared to the nostalgic fanzines, it is uninterested in origins. The monthly has to be careful to search for what's happening and what's next; it needs to ride the crest of cultural trends. (Many rave fanzines cite *i-D* as their model: *Duck Call* thanked “*i-D* for inspiration” while *Herb Garden* parodied *i-D*'s special issue format with its “Very First Issue” and lampooned their “DJ of the Month” column. » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p. 188.)

<sup>2</sup> « Magazines like *i-D* produced acid house subculture as much as the participating dancers and drug-takers. Like genres, subcultures are constructed in the process of ‘being discovered’. Journalists and photographers do not intend subcultures, but shape them, mark their core and reify their borders. Media and other culture industries are integral to the processes by which we create groups through their representation. Just as national media like the BBC have been crucial to the construction of modern national culture (cf. Scannell 1989), so niche media like the music and style press have been instrumental in the development of youth subcultures. » (*Ibid.*, p. 160.)

<sup>3</sup> WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », *i-D*, septembre 1986, p. 76-79. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/time-to-jack-the-house-sound-of-chicago>, dernière consultation le 15 novembre 2022.

<sup>4</sup> « Dance is the most important social recreation of the post-war era. » (COSGROVE Stuart, « Body Beats », art. cit., p. 83.)

les drogues ont été gâtées par le *scag trade*<sup>1</sup> et des campagnes de prévention affreuses, mais la danse se tient bien droite en tant que seul plaisir sans culpabilité disponible à la ronde<sup>2</sup>. » Alors que le journaliste fait référence à la théorie marxiste, son essai « Body Beats<sup>3</sup> » est illustré par des photos d'un danseur exécutant différents mouvements dans un costume qu'il aurait cousu lui-même. En ce printemps 1988, c'est l'effervescence acid house et en mai, un reportage paraît avec des photos du fameux groupe d'Ibiza<sup>4</sup>. La revue continuera à suivre le mouvement tout au long des prochains numéros en se demandant néanmoins deux ans plus tard si le mouvement est déjà mort.

D'une certaine manière, *i-D* est absorbé par la scène londonienne comme épicerie de la mode et du cool – et ce parfois au détriment d'autres villes britanniques. D'une autre, il est une des rares périodiques à s'ouvrir à l'étranger, notamment aux autres scènes européennes. On y rencontre même des références à des magazines, tels que l'allemand *Frontpage* ou encore le fanzine français *eDEN*<sup>5</sup>. En décembre 1991, Matthew Collin publie un reportage intitulé « Techno Is the New Sound of Europe » avec des photographies signées Wolfgang Tillmans, puis de nouveaux articles soulignant la connexion avec Détroit l'année suivante, à l'occasion d'une spéciale « Technology<sup>6</sup> ». C'est un moment de glissements terminologiques : le terme techno, qui faisait d'abord référence au mouvement américain, commence à être utilisé pour désigner des musiques et pratiques ailleurs. Outre la musique de Détroit, Collin chronique pour *i-D* le Balearic Beat, le « second Summer of love » et bien d'autres mouvements de danse.

---

<sup>1</sup> Le scag ou skag est une expression familière pour « héroïne ».

<sup>2</sup> « Sex has been ruined by virus and the Jiffi generation, and drugs have been spoiled by the scag trade and bleak ad campaigns, but dance stands tall as the only guilt-free trip in town. » (COSGROVE Stuart, « Body Beats », *art. cit.*)

<sup>3</sup> COSGROVE Stuart, « Body Beats », *art. cit.*

<sup>4</sup> « Towards the end of May 1988, the first feature about acid house was published in the youth magazine *i-D*, with photos of some of the core Ibiza crowd, including Spencer Guinere, Nancy Turner and Lisa McKay [...]. The fresh-faced, barely post-adolescent bunch of Shoomers were labelled “Amnesiacs”, “beach bum hippies”. MDMA wasn't mentioned directly, a conscious decision to protect the scene, although there were enough coded references to “the state of dance ecstasy” to get the idea across. “Peace and love mateys and get on one right now”, it concluded. “Acieeed!” » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State, op. cit.*, p. 69.)

<sup>5</sup> « *eDEN* a small but perfectly formed magazine, is put together by a group of Parisian clubbers who became disenchanted with the French rave scene and decided to do something positive. Written in French, the current issue boasts a special on house music in France as well as interviews with Derrick May and Laurent Garnier. *eDEN* also want to hear from anyone coming from the UK to Paris in the autumn who is interested in contributing. » *i-D*, septembre 1992.

<sup>6</sup> « Inner City have returned to their roots: hard techno dance with great songs. At the same time, Detroit Techno is undergoing a creative renaissance. » (COLLIN Matthew, *i-D*, n°102, « The Tecology issue », mars 1992, p. 26.) « Anarchist pranksters Mark Pauline and Survival Research Laboratories build Techno War Machines that battle each other in explosive Machine Art performances. » (*Ibid.*, p. 22.) « Dateline: the future. Humans are evolving ... » (*Ibid.*, p. 56)

Matthew Collin partagera le poste d'éditeur de la section club avec Avril Mair. *i-D* semble en effet plus prompt que d'autres revues de notre corpus à inviter des journalistes femmes et y figurent notamment des contributions d'Helen Mead ou encore Carol Cooper. Cette dernière est une des rares critiques non blanches de notre corpus. En 1991, le journaliste britannico-ghanéen Kodwo Eshun publie ses premiers mots en tant que journaliste chez *i-D*, revue à laquelle il participera plus régulièrement dès 1993. Toutefois, la distribution de contributeur·rice·s est très uniforme, comme partout ailleurs dans la presse de cette époque.

Alors que les bibles du style – *The Face* et *i-D* – auraient approché les mouvements techno sous l'angle des expériences rave et club, les hebdomadaires – tels que le *Melody Maker* et le *NME* – se seraient cantonnés à une perspective pop. Attachée à des formats comme la performance scénique et l'objet album, ces *inkies*<sup>1</sup> auraient capturé les musiques électroniques sous des angles plus traditionnels. Cela ne les empêchera pas de diffuser la musique auprès de nouveaux convertis, y compris, ironiquement, aux États-Unis. Dans l'article *Rave America* de Mireille Scott, le DJ de Chicago, Tommie Sunshine remarque que : « Ce qui me fit découvrir la house – je crois, ce qui la fit découvrir à la majorité des gosses blancs de Chicago – ce fut la lecture des magazines britanniques *Melody Maker* et *NME* qui rapportaient ce qui se passait dans notre propre ville<sup>2</sup>. »

En août 1986, le *NME* publie un premier article au sujet de la house<sup>3</sup>, suivi de près par son concurrent le *Melody Maker* qui y consacre un reportage en deux volets<sup>4</sup>. Au-delà de leur apparente rivalité, les deux revues appartenaient au même groupe de média, IPC. Elles avaient abondamment couvert le développement des mouvements musicaux autour de la Northern

---

<sup>1</sup> L'encre noire (*ink*) était imprimée sur du papier de journal blanc, laissant parfois des traces sur les doigts à la lecture.

<sup>2</sup> « The way I found out about house—I think the way most white kids in Chicago found out about it—was by reading about what was going on in our city in the British [magazines] *Melody Maker* and *NME*. » (GARCIA Luis-Manuel, « An alternate history of sexuality in club culture », *art. cit.*)

<sup>3</sup> COSGROVE Stuart, « The DJs They Couldn't Hang!: Chicago house—The sound of the moment! », *NME*, 9 août 1986, p. 12-15.

<sup>4</sup> OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*

OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *Melody Maker*, 23 août 1986. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/chicago-house-last-night-a-dj-saved-my-life-part-2>, dernière consultation le 20 novembre 2022.

Soul<sup>1</sup>, bien que le *NME*<sup>2</sup> aurait été moins enclin que le *Melody Maker* à couvrir les musiques Noires<sup>3</sup>.

Au-delà de ces quatre piliers – *The Face*, *i-D*, *NME* et *Melody Maker* – de nombreuses autres revues culturelles et musicales ont écrit au sujet de la techno ou des productions et enjeux qui l’entourent. Bien que son tirage soit resté confidentiel, la revue de musique expérimentale *The Wire* s’intéressa aussi au mouvement. Dans les années 1980, elle incluait largement des musicien·ne·s Noir·e·s, souvent de jazz, dans ses pages et un agenda répertoriant des « raves ». Le mot se référait alors largement à une fête, sans que ce soit nécessairement une rave de musiques électroniques. La revue compte David Toop parmi ses contributeur·rice·s et, dans les années 1990, des figures telles que Peter Shapiro, Kodwo Eshun et Philip Sherburne introduisent les musiques électroniques dansantes dans le contenu éditorial.

Enfin, d’après Simon Reynolds, le *Record Mirror* était très lu par les DJs jusqu’à l’apparition de *DJmag* et *Mixmag*<sup>4</sup>. Dans un article de février 1988, l’hebdomadaire se demandait si écrire au sujet de l’acid house sera bientôt perçu comme la promotion des drogues<sup>5</sup>. Bill Brewster cita quant à lui l’influence de *Blitz*, un magazine dont la ligne éditoriale ressemblait à celle de *The Face* et *i-D*, mais qui n’a pas survécu aussi longtemps<sup>6</sup>. Le paysage médiatique anglais est souvent présenté comme très compétitif et, de fait, certaines revues ne parvinrent pas à s’imposer aussi longtemps que d’autres. Néanmoins, l’effervescence culturelle

---

<sup>1</sup> « But in general, the rock press in Britain always did pretty good coverage of disco and funk. [...] Also, things like Northern Soul would get covered in depth. At *NME* there was a writer called Roger St Pierre who covered a similar kind of zone—R&B and soul as it evolved into disco, Northern soul, etc. » (REYNOLDS Simon, « Entretien en annexe », août 2014.)

<sup>2</sup> « I have been researching a book on glam and going through old music papers from the early Seventies, and I noticed that certainly *Melody Maker* had regular in—depth coverage of developments in Black music and so would write about the early days of disco. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « What I liked about *The Face* is that it was covering more of the kind of music that I was interested in than the *NME*. The *NME* was really a rock newspaper that covered a little bit of Black music, but not much. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>4</sup> « Of the four big weekly music papers in Britain (*NME*, *Sounds*, *Melody Maker* were the other three), *Record Mirror* was the closest to dance culture, and was read by a lot of DJs, at least until there started to be magazines dedicated to deejays, like *DJmag*, and later *Mixmag*. » (REYNOLDS Simon, « Entretien en annexe », août 2014.)

<sup>5</sup> « Following London records sleeve-notes, the subcultural press repeatedly predicted that a “moral panic” about acid house was “inevitable”. In February 1988, a good six months before a daily paper ran a story and a few weeks after the compilation’s release, the three main music weeklies ran stories about a new genre called “acid house” that was liable to cause “moral panic”. As one of them put it: “I wonder how long it will be before our moral guardians start claiming that promoting the music is helping to promote drug-taking among the young?” (*Record Mirror*, 20 February 1988). » (THORNTON Sarah, *Club cultures*, op. cit., p. 132.)

<sup>6</sup> « I think, in the 1990s. But, certainly in the eighties, there was also another magazine called *Blitz*, which I read regularly as well. It was semi short-lived, but it was a very good magazine at the time. So, in the early nineties, I would probably have been reading *DJmag*, *Mixmag*, *Mixmag Update* and *The Face*. *NME* did have some dance music coverage but I stopped buying the *NME* in 92. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

et la diversité des lectorats étaient telles que les titres sont tous parvenus à trouver un angle particulier.

(b) *Influent, intellectuel et théorique : Spex*

Alors que la presse pop et culturelle britannique se déploie sous le signe de la multiplicité, la presse allemande est, notamment jusqu'à la fin des années 1980, concentrée autour de quelques revues. Parmi celles qui ont évoqué les musiques électroniques à un moment ou à un autre, on compte notamment *Bravo*, le magazine mensuel fondé en 1956 et destiné aux adolescents, *Zitty*, la publication berlinoise démarrée en 1977, *Tempo*, la revue culturelle et de style paru pour la première fois en 1986, *Black Arts & Dance*, le magazine dédié aux musiques Noires fondé en 1990, ainsi que les magazines gratuits *Loop* et *Sub Culture* fondés dans les années 1990. Enfin, jusqu'en 1983, l'Allemagne comptait un autre magazine musical important, le mensuel *Sounds*.

Pourtant, comme le remarque Max Dax dans *Spex, das Buch*<sup>1</sup>, il n'existe pas de véritable concurrence dans le paysage médiatique allemand des années 1980. Alors que le pays est encore séparé, Köln fait figure de capitale culturelle et *Spex* centralise l'essentiel du discours à ce sujet. Fondée en 1980, la revue était réputée pour son appétit du débat, son approche théorique et son ton littéraire qui auraient largement façonné le discours sur la pop en Allemagne<sup>2</sup> et dont l'approche combinait rationalité, perception sensorielle, affect et expérimentation. L'écriture emprunterait également au *New Journalism* américain, « complété toutefois d'une perspective

---

<sup>1</sup> « Deutschland war Anfang der Achtziger ein geteiltes Land, das Köln in den Booms der rheinländischen Kunstszene und der Entwicklung der Spex zur popkulturellen Hauptstadt ausrief (und nicht Bonn oder Berlin oder Düsseldorf). Die Alleinstellung der Spex im deutschsprachigen Raum war auch bedingt durch einen Mangel an Konkurrenz. Wer sich nur über aktuelle Schallplattenveröffentlichungen informieren wollte (es gab noch keine Compact Discs, keine Downloads und auch keine retro-manische Backkatalogverwertung), mochte beim Rough-Trade-Schallplattenladen um die Ecke mit Kauftips versorgt werden. Wer in der Provinz wohnte oder überhaupt teilnehmen wollte am Diskurs, musste *Spex* lesen. Es gab noch kein Internet und keinen deutschen Rolling Stone, keine themenspezifischen Nischenblätter wie die *Groove*, und ebenso wenig gab es den in den Neunzigern rasant sich entwickelnden Markt der Gratismagazine mit Titeln wie den *Flyer*, *Frontpage* oder *Intro*. Schließlich waren englische Magazine wie *The Wire* oder der *NME* bei weitem nicht so selbstverständlich im Bahnhofsbuchhandel erhältlich wie heute. Wenn überhaupt, gab es - zunehmend von *Spex* beeinflusste und infiltrierte - Musikseiten wie dem *Tip Berlin*, der *Kölner Stadttrevue* oder der *Szene Hamburg*. » (DAX Max, in WAAK Anne et DAX Max (dir.), *Spex: das Buch. 33 1/3 Jahre Pop*, 1. Aufl., Köln, Metrolit, 2013, p. 7.)

<sup>2</sup> « Seit 1980 hat das Magazin den deutschen Popdiskurs maßgeblich geprägt. » [https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-10/popkultur-spex-zeitschrift-eingestellt?wt\\_zmc=sm.ext.zonaudev.twitter.ref.zeitde.share.link.x](https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-10/popkultur-spex-zeitschrift-eingestellt?wt_zmc=sm.ext.zonaudev.twitter.ref.zeitde.share.link.x), dernière consultation, le 1er décembre 2022.

politique sur les évènements culturels<sup>1</sup> ». Ralph Christoph dira plus tard que *Spex* était « le centre de la Terre<sup>2</sup> ».

Le magazine tient son nom du groupe de punk X-Ray Spex, mais se penchait sur divers genres de musiques populaires. En septembre 1986, par exemple, Ralf Niemczyk écrit au sujet du chanteur de dub Lee Scratch Perry et, globalement, le reggae apparaît souvent dans les pages de la revue. Le mois suivant, Run DMC fait la couverture du magazine. Toutefois, d'après le journaliste et éditeur Hans Nieswandt, l'audience de la revue restait relativement moins intéressée par les musiques Noires<sup>3</sup>.

En 1986, un calendrier apparaît sous la rubrique « clubland », même si ces évènements ne sont pas nécessairement dédiés aux musiques électroniques. En 1987, on retrouve des contributions de Rainald Goetz qui écrira plus tard le roman *Rave*<sup>4</sup>. À partir de janvier 1988, *Spex* publie un « house chart » censé regrouper les récentes meilleures sorties du genre. Lothar Gorris, en charge de la chronique « Fresh » et qui avait notamment écrit au sujet du hip-hop et

---

<sup>1</sup> « In Deutschland fand dieser neue Journalismus zeitlich verzögert vor allem im *Sounds* (und später in den Zeitschriften *Spex* und *Tempo*) statt. Wobei die stilistischen Spielarten der Amerikaner in der deutschen Adoption ergänzt wurden um die politische Perspektive auf das subkulturelle Treiben, die den Amerikanern schon immer etwas abging. Gerade was die Sensibilität für politische Inhalte und Anlagen in der Kunst angeht, ist es hilfreich, wenn man zumindest weiß, wie das Milieu des Künstlers aussieht. Und so eint viele der einflussreichen deutschen Popschreiber – bei aller ästhetischen Differenz (von subjektivistisch bis sehr stark faktenorientiert, von nüchtern bis extrem ironisch-kommentiert) – ihr Interesse am Zusammenkommen von Kultur und Politik. Exemplarisch nennen möchte ich Autoren wie Dierderich Dierderichsen (u.a. “Sexbeat”, “Freiheit macht arm” und “Der lange Weg nach Mitte”), Günther Jacob (“Agit-Pop. Schwarze Musik und weisse Hörer”), Tom Holert und Mark Terkessidis (gemeinsame Herausgeber von “Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft” und Letzterer auch gemeinsam mit Ralph Christoph von “Neue Soundtracks für den Volksempfänger”). » (VENKER Thomas, *Ignoranz und Inszenierung: Schreiben über Pop*, 1. Aufl., Mainz a. Rhein, Ventil, 2003, p. 12.)

<sup>2</sup> « Michael Mayer: “One of the reasons I chose Cologne as my new home was the fact that there were things going on. There was a pretty interesting concentration of music press, *Spex* for example.”

Bleed [Sasha Kösch]: “*Spex* was the moral high ground of intellectual writing for music back then.”

Ralph Christoph: “I think it was the time when everyone was expressing themselves through publications. *Spex* was the middle of the earth. Every music magazine had the reference point of *Spex*. Tobias Thomas was a *Spex* writer as well, but then decided to move out and make his own fanzine.” (BURNS Todd L., « Kompak: An oral history », *Resident Advisor*, 15 avril 2013. <https://www.residentadvisor.net/features/1436>, dernière consultation le 1er décembre 2022.)

<sup>3</sup> « Die überschaubare Welt veränderte sich um die Jahrzehntwende 1989/90 radikal. Musikalisch gesehen teilte sich die Leserschaft der *Spex* nach dem Urknall von Detroit – und Berlin-Techno in zwei Lager – Gitarren und elektroische Musik. Hans Nieswandt, heute erfolgreicher Musikproduzent, DJ und Romanautor, öffnete die *Spex* Anfang der Neunziger gegenüber den neuen Disziplinen – und legt Wert darauf dass er nur ausbaute, was Autoren wie Lothar Gorris, Dirk Scheuring und Hans Keller » vor ihm entdeckt, benannt und im deutschsprachigen Raum erstmals kontextualisiert hatten. Heute schwer nachvollziehbar, litt die Auflage der *Spex* unter der weitsichtigen und inhaltlich nur konsequenten Ausweitung der Kampfzone. Nieswandt: « Auf meine Verantwortung geht die schlecht verkaufte Ausgabe dieser Zeit – der Titel zeigte das Jungle – Duo Ragga Twins. Das legte die Deutung nahe dass sich die Leute nicht für schwarze Musik interessierten. Ich war Redakteur und kein Buchhalter, deswegen wurmte mich das nicht ökonomisch. Aber mich ärgerte die Ignoranz der Leute gegenüber der damals heissesten Musik. » DAX Max, in WAAK Anne et DAX Max (dir.), *Spex: das Buch, op. cit.*, p. 8.

<sup>4</sup> GOETZ Rainald, *Rave, op. cit.*

du disco, incorpore toujours plus de house dans ses écrits et se penche sur les enjeux nouveaux posés par ces musiques<sup>1</sup>.

En août 1988, Ralf Niemczyk consacre une chronique à la compilation *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*. Le mois suivant, *Spex* se penche sur la scène house naissante de Frankfurt : « Stadt der Alten Oper und palastartiger Flughafendiscos. » Puis en octobre, Frank Grotelüschen écrit sur le New Beat. Mais lorsqu'il s'agit de sélectionner le meilleur de l'année 1988, les charts des critiques en janvier regroupent bien plus de rock et de rap que de techno. En mars, le magazine écrit un reportage au sujet de S'Express et un au sujet de l'acid house, cette dernière étant décrite comme « unverzeihlichsten Hype », « la hype la plus impardonnable ». Dans les mois suivants, une chronique « dancefloor sirius » s'impose et on retrouve des mentions d'A Guy Called Gerald, le « Garage Sound of deepest New York », Westbam, 808 state, Baby Ford, « Techno 2 : The Next Generation », Final Cut, une révérence à la scène club londonienne à l'occasion d'une chronique sur Soul II Soul<sup>2</sup> et un article de Rainald Goetz au sujet de l'ecstasy<sup>3</sup>. Néanmoins, la couverture des musiques techno demeure minoritaire. En novembre 1991, *Spex* publie un large portrait de l'artiste masculin blanc Moby en couverture.

Malgré un apparent intérêt, le magazine est traversé de lieux communs au sujet de la techno, formulant des hiérarchies parmi les différents styles qui la traversent. Dans un article de 1991 consacré à la scène allemande, le journaliste britannique Matthew Collin s'étonne des préjugés du magazine allemand :

Même le célèbre DJ techno britannique Fabio [...] fut sidéré lorsqu'il entra dans l'intensité de minuit à midi qu'est le Technoclub : « C'était comme du punk rock ! Ce n'est pas de la techno, c'est du bruit. » Un point de vue partagé par le magazine de rock allemand *Spex*, qui condamnait la techno comme étant trop stupide, trop jeune et sans âme, l'assimilant au mot allemand *bretter* (traduit littéralement, cela signifie des planches dures – en termes musicaux, des morceaux qui frappent) [...] et, par association, à la montée récente des skinheads racistes ultraviolents de Berlin. Essayez de dire cela à Sven Vath, dont le label Eye Q prépare une compilation intitulée "No

---

<sup>1</sup> « Womit überhaupt nichts gegen Maschinengrooves gesagt sein soll. House-Musik zum Beispiel als die pure Maschine, und trotzdem liegen auch hier Welten zwischen EBM und Acid House. » (GORRIS Lothar, « Fresh », *Spex*, novembre 1988.)

<sup>2</sup> 7.89 « Mindestens seit wir Musikhören, verschärft jedoch seit Beginn der achtziger Jahre, schafft bzw. diktiert ein klar einzugrenzendes, regionales Phänomen bestimmte Bereiche der Popmusik: die Londoner Clubkultur. » (GORRIS Lothar, « soul ii soul - classic club culture vol. ii », *Spex*, juillet 1989, p. 24.)

<sup>3</sup> « Text, Bier, Ecstasy, hiess sein Text von 1989, den er in *Spex* veröffentlichte. Ecstasy, das lernte unser Hassschriststeller kennen und lieben. In London hörte er zum ersten mal Acid House. « Ich war so glücklich » ; schrieb er in einem Text über diese Zeit. » (BÖPPLER Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC*, op. cit., p. 121-123.)

More Ugly Germans", avec Vath, Snap!, Culture Beat, Talla 2XLC, etc., tous les bénéfices étant reversés aux victimes d'attaques néonazies<sup>1</sup>.

Le Technoclub fait ici référence aux soirées coorganisées par Jürgen Laarmann. Après avoir lui-même contribué au mensuel<sup>2</sup>, il l'avait quitté pour créer son propre média, *Frontpage*. Hans Nieswandt recrutera ensuite Triple R et Bleed qui étaient immergés dans la scène<sup>3</sup>. Mais Sascha Kösch, qui écrivait sous le nom de plume Bleed, s'est lui aussi rapidement montré frustré par l'institution pop : « Le *Spex* était une toute autre planète, bien vieux jeu et opposé à la technologie, c'était flippant. Ils n'étaient pas très portés sur le progrès<sup>4</sup>. » Les protagonistes de la scène finirent par largement rejeter l'approche du magazine<sup>5</sup>. Stefan Schwanke, auteur de fanzine et contributeur de *Frontpage* : « [...] à cette époque, je trouvais l'écriture académique de *Spex* insupportable. Avec leurs recensions longues comme un jour sans pain où, à la fin, je ne savais pas comment sonnait le disque. » Les années 1990 auraient engagé un grand tournant<sup>6</sup> pour ce type de journalisme imprégné de théorie. Dans *Spex: das Buch: 33 1/3 Jahre Pop*<sup>7</sup>,

---

<sup>1</sup> « Even celebrated British techno DJ Fabio (as in Fabio and Grooverider) got his mind severely warped one night when he walked into the midnight-to-noon intensity that is Technoclub: "It was like punk rock! It's not techno – it's noise." A viewpoint shared by the German rock magazine *Spex*, which damned techno as too mindless, too young and too soulless, equating German brettler (literally translated it means hard boards—in club speak, kicking tracks) with contemporary jackboot music and by association, with the recent rise of Berlin's ultraviolet racist skinheads. Try telling that to Sven Vath, whose Eye Q label is putting together a compilation LP called "No More Ugly Germans", featuring Vath, Snap!, Culture Beat, Talla 2XLC etc. with all profits going to the victims of neo-Nazi attacks. » (COLLIN Matthew, *i-D*, décembre 1991, , p. 22.)

<sup>2</sup> « Jürgen Laarmann: Ich war einer der ersten Schreiber für elektronische Musik beim Musikmagazin *Spex*. Der weise Diederich Diederichsen erkannte an, dass das irgendwie relevant war, interessiert hat es ihn aber gar nicht. Um jede Rezension musste gekämpft werden. Aus Frust über den fehlenden Raum entstand die Idee, ein eigenes Fanzine zu machen – *Frontpage*. Finanziers waren der "Technoclub", der dort seine Veranstaltungen ankündigte, und der Azary Medienvertrieb, der den Vertrieb in alle Plattenläden Deutschlands übernahm, was das Heft schnell ungemein wichtig machte. » (AIREN, « Die Macht der Nacht », *Der Spiegel*, 24 septembre 2018. <https://www.spiegel.de/geschichte/frontpage-mayday-und-juergen-laarmann-wie-techno-zur-jugendkultur-wurde-a-1228769.html>, dernière consultation le 1er décembre 2022.

<sup>3</sup> « J'ai partagé une rubrique techno dans *Spex* avec Triple R. C'est Hans Nieswandt qui nous l'avait proposée. Il était venu à l'une de nos soirées Cosmic Orgasm à Cologne et nous avait dit qu'ils n'avaient pas grand-chose sur cette musique et que peut-être nous pourrions nous en occuper. Deux mois plus tard, le Laarmann, qui s'était occupé de cette rubrique avant nous, est venu nous voir. On a alors écrit pour les deux magazines. Je connaissais *Frontpage*, mais je n'étais pas tombé non plus en extase à sa lecture, je l'avais trouvé qui traînait dans un magasin de disques. » (DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit., p. 305.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>5</sup> Même au sein de ces propres pages. Lors d'une table ronde en 1991, Jürgen Laarmann déclarait : « Klar, gerade SPEX steht doch dem Phänomen Tekkno fassungslos gegenüber, wie groß das innerhalb eines Jahres geworden ist. Tekkno wurde von Anfang an von einem breiten Underground getragen, der wird eben immer breiter. »

<sup>6</sup> « As I demonstrated in chapter 2, Diederichsen and his colleagues at *Spex* developed a form of advanced music journalism that persisted from the late 1970s until well into the 1980s and acted as an extra-academic medium for subcultural studies discourses. They engaged in theory-informed readings of popular culture that sought to uncover the resistant, subversive potential residing in it. Yet clearly the 1990s marked a watershed. » (HURLEY Andrew Wright, *Into the Groove*, op. cit., p. 79.)

<sup>7</sup> WAAK Anne et DAX Max (dir.), *Spex: das Buch*, op. cit.

Diederichsen, qui a exercé en tant que rédacteur en chef durant l'âge d'or du magazine jusqu'en 1990, a confessé être personnellement passé à côté du mouvement techno.

(c) *Déni et dédain français*

En France, il existe à la fin des années 1980 d'innombrables magazines dédiés au rock, mais moins de revues « transmusicales » et culturelles. En 1986 paraît un nouveau bimensuel rock, *Les Inrockuptibles*, qui s'ouvrira vite à d'autres types de musiques et d'arts (notamment le cinéma et la littérature). Devenue mensuelle, la revue était alors essentiellement constituée d'entretiens et de chroniques avec un penchant pour les figures de poète torturé ou le cinéma d'auteur.

Début 1990, *Les Inrocks* demandent à Dave Haslam de partager son top de l'année 1989<sup>1</sup>. Occasionnellement journaliste et auteur, Haslam était aussi résident à l'Haçienda à Manchester. Le club était connu pour son rôle dans l'ascension de la house en Grande-Bretagne, mais aussi pour sa connexion avec le label Factory Records, et donc les groupes Joy Division, New Order, A Certain Ratio, Happy Mondays, the Durutti Column – des groupes bien plus proches de la ligne éditoriale des *Inrocks*. Pourtant, les sorties techno, le phénomène rave, la culture dansante... tout cela échappe au mensuel *indie* :

Une paroisse résiste encore à ce déferlement. Comme Radio FG, *Les Inrockuptibles* sont installés rue de Rivoli, mais, eux, n'ont jamais pris le pli de la house filtrée. David pige régulièrement dans les pages du mensuel devenu hebdomadaire ; il a participé à la rédaction d'un dossier sur la musique électronique, et publié quelques billets à propos de Carl Craig, de Laurent Garnier ou encore du premier album de Moby, mais il n'a jamais réussi à convaincre la rédaction de lui donner les pages nécessaires pour détailler le profil de ses deux élus. Un jour qu'il tentait encore une nouvelle percée, l'un des rédacteurs en chef des *Inrocks*, chargé des pages musique, s'est fendu d'un « Je ne comprends pas ce truc ». En enchaînant les crashes contre le mur d'incompréhension que lui oppose le journal, David a l'impression que c'est lui que l'on prend pour un imbécile culturel. Comment se fait-il que ces gens soient autant à côté de la plaque, se demandent-ils. Dix ans en arrière, ceux que l'on appelait encore *Les Inrocks*, déroulaient le tapis rouge de leurs colonnes au génie de New Order. Comment peuvent-ils ne pas saisir que ces garçons de Manchester qui écoutaient de la house première version et sortaient en

---

<sup>1</sup> The Stone Roses – Fools Gold ; Soull II Soul – Keep on Moving; Pixies – La la love you ; Kit – Cheating my heart; De la soul – Say no go

club toute la nuit et sont les artificiers spirituels de ce déchaînement techno. S'il n'y avait pas eu Madchester et l'Haçienda, il n'y aurait peut-être jamais eu Daft Punk<sup>1</sup>.

En 1997, David Blot parvint à intégrer plusieurs pages au sujet de Daft Punk à l'occasion de la sortie de *Homework*. L'album est salué à l'étranger et il aura fallu « ce détour pour que l'industrie musicale » française reconnaisse l'émergence d'un mouvement « intéressant » dans l'Hexagone<sup>2</sup>. Le duo entretiendrait d'ailleurs un rapport « neurotique<sup>3</sup> » avec les médias – certainement alimenté par les multiples différents avec ceux-ci ? Outre la chronique brutale du *Melody Maker* dont s'inspire le nom de leur groupe, *Les Inrocks* aussi les auraient trahis. Lorsque sort ce fameux *Homework*, non seulement le mensuel ne met pas le duo en couverture, mais l'équipe éditoriale aurait réécrit l'article de David Blot, en transformant son angle<sup>4</sup>, bien que l'article initialement prévu n'aurait pas non plus été totalement unanime<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you, op. cit.*, p. 141.

<sup>2</sup> De grands DJ anglais et américains se sont intéressés aux productions françaises. Il aura fallu ce détour pour que l'industrie musicale hexagonale pense qu'il se passait quelque chose d'intéressant à Paris.

<sup>3</sup> « Previously, the duo had been in an instrumental indie band called Darlin'. [...] The left the band with the intention of creating techno tracks, bought loads of analogue gear and a sampler and retired to Thomas's bedroom to do their homework. The only thing they took with them from Darlin' was a name culled from a review in *Melody Maker*. "She said we were really bad like *daft punk*. So we kept the name and left the band", laughs Thomas. [...] The notion that a comparison would be made [with the Chemical Brothers] in order to create tension between two parties was at the time a prime example of Daft Punk's seemingly neurotic mistrust of the media. In their minds, journalists appeared to be second only to the snake in the grass along the evolutionary scale. It's an attitude that isn't unusual in the world of dance music, but Daft Punk had apparently taken things to an extreme. "I sometimes wonder who these people are and why they think their opinion is so important. I think maybe journalists tell us how popular we are but we don't know until the album is released," muses Thomas. "At the moment, though, we think maybe people are a little too scared to say what they really feel. There's a whole lot of interest in Daft Punk so people are going along with it. Especially journalists who seem unable to make up their own minds. » MARTIN James, *French Connections - From Discotheque to Discovery*, London, Sanctuary, 2003, p. 265-267.

<sup>4</sup> « David a choisi de tirer son papier "Simple et Funky" [...]. L'article paraît dans le numéro 87 des *Inrockuptibles*, daté du mercredi 15 janvier 1997. Pas de Une. La chefferie de l'hebdo a offert la vitrine aux gens du cinéma. [...] à peine a-t-il entamé la relecture du chapô qui coiffe le début de son article que David tombe à la renverse. Violence : "Alors que le pourtant décevant, monomaniac et trop vert *Homework* s'appête à réaliser la plus grosse campagne depuis Napoléon ..." Aucun de ces mots n'est de lui, pas une lettre, ni même la virgule du début et le point à la fin. Évidemment, comment aurait-il pu se saborder ainsi ? Il se rappelle ce coup de fil à la radio. Bien trop occupé à reprendre le micro, David n'avait pas vraiment écouté le détail des modifications présentées, donnant son aval pour couper court à ce parasitage. On lui proposait de faire virer de bord le ton de son article, et lui a dit oui. David se sent quand même floué. Ce chapô, c'est un tir à bout portant. Quelques pages après la chute de son interview, la chronique consacrée au disque vient achever David d'un coup de poignard dans le dos. Sous le titre "Techno, boulot, dodo", on note en rouge les devoirs des Daft et leur "album tristement harassant". Il peste. Journal de social-traitres. Surtout lui, l'auteur de la chronique, ce journaliste à tête ronde qui ne lui a jamais rien dit, à part bonjour. David a l'air fin. Guy-Manuel et Thomas ont reçu un appel de David qui voulait les prévenir quand même qu'ils ne jettent un œil au magazine. Il n'y était pour rien, on l'avait berné. » (MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you, op. cit.*, p. 144-145.)

<sup>5</sup> « Et même si on pourra s'avouer entre nous que le résultat de leur minutieux travail est parfois un peu jeune, voire bâclé, que certains morceaux supportent mal la réécoute acharnée, on ne pourra que se réjouir de tenir enfin un groupe d'ici capable de se construire un statut international. À travers Daft Punk, c'est toute une nation qui s'appête à célébrer la santé éclatante de la house, toute une organisation parallèle ultra-motivée, grossissant un

Même en 1997, plus d'une décennie après que la house ait été embrassée par les médias musicaux et culturels britanniques, la presse française continuerait à dénigrer le mouvement. David Blot regrette l'incapacité des publications à reconnaître les ramifications de cette culture et dans *Le Chant de la machine*, il déplore « le bataillon des *Inrocks 'n' Folk*, prêt à encenser big beat ou trip hop tout en méprisant les bases disco<sup>1</sup> ». À vrai dire, le journaliste a lui-même mis un certain temps à s'engager dans le mouvement et à travers cette bande dessinée il se dépeint d'abord comme un fan du groupe rock New Order. Il contribuera notamment au fanzine *eDEN* et au magazine de tendance *Who's Next*<sup>2</sup>.

Quelques années après *Les Inrocks* d'autres revues verront le jour, qui auront un lien avec les musiques électroniques. En 1991, Jean-François Bizot lance *Actuel*, dédié aux cultures alternatives et issu de Radio Nova. Le magazine s'intéressait moins aux musiques électroniques<sup>3</sup> qu'à ce qui était alors appelé les « musiques du monde ». Mais il organisa une fête au fort de Champigny et relayait les infos des premières grandes raves<sup>4</sup>. Plus tard, il y aura également *Novamag* ou *Nova Magazine*, un mensuel répertoriant les sorties parisiennes et auquel contribuera Vincent Borel.

Malgré des contextes culturels et médiatiques très différents au Royaume-Uni, en Allemagne et en France, des similitudes apparaissent, notamment en ce qui concerne le rapport

---

peu plus chaque année sous les effets pénétrants d'un souffle parti de Chicago il y a dix ans. On serait tentés de rappeler aux plus obtus que leur refus de célébrer Daft Punk (et tout un pan de la house à travers eux) relève surtout d'un problème de génération, que ceux qui n'ont jamais rythmé leur vie sur le dancefloor d'une rave ne pourront pas saisir l'importance du phénomène, mais pour désamorcer le débat, on se contentera de rappeler que ce duo parisien brille surtout par sa fraîcheur, sa jeunesse et son refus de se laisser enfermer dans un moule commercial. » (*Ibid.*, p. 143.)

<sup>1</sup> BLOT, David et COUSIN Mathias, *Le chant de la machine*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>2</sup> « À l'automne 1995, sort en kiosque la nouvelle mouture du magazine *Who's Next*, du nom du prestigieux salon de mode parisien. Au fil des pages, on y détaille les profils d'une série de personnalités qui "feront l'an 2003" : les actrices Clothilde Courau et Léa Drucker, le groupe de rap La Cliqua, le duo Daft Punk, le DJ Cut Killer et Dimitiri. Au-dessus de l'article qui lui est consacré, il apparaît sur papier glacé l'œil endormi et les cheveux toujours plaqués en arrière, avec cette mèche qui bataille toute seule sur le côté. "Dimitiri est dans une drôle de position, raconte le papier. Après avoir longtemps été monté du doigt parce que le collaborateur d'une radio commerciale, on s'aperçoit aujourd'hui qu'il incarne un poste de pilier de la dance black underground." Signé David Blot. » (MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you*, *op. cit.*, p. 94.)

<sup>3</sup> Hormis une référence à west bam à la page 24 du numéro de juillet-août 1988.

<sup>4</sup> « Les premières grandes raves (au Bourget, à la Défense) sont soutenues et relayées par des partenaires médiatiques, tels que *Libération*, *Actuel* et les stations de radios parisiennes *Radio Nova* et *Radio FG*. En 1992, les Transmusicales de Rennes incluent pour la première fois une fête techno à un festival de rock. On peut alors croire que les raves et les musiques techno sont en voie d'intégration dans le paysage culturel français. » (BARA Guillaume, *La techno*, *op. cit.*, p. 45.)

– souvent tendu – entre la réputation des publications, le choix de leurs lignes éditoriales et les ambitions de leurs éditeur·trice·s et contributeur·trice·s. Globalement, le modèle économique de cette presse l’assouvit au calendrier des sorties qui rythment la ligne éditoriale et limitent les digressions. Pour ce qui est des journalistes, deux grandes catégories semblent se dessiner : soit il s’agit de journalistes musicaux au sens large, avec un intérêt sincère pour cette musique, mais peu d’expérience quant à sa culture rave ; soit ils et elles sont de véritables protagonistes et la participation à cette presse générale est alors une sorte de rite de passage, qui les mènera parfois à fonder leur propre média.

### 3. La presse grand public : la rave comme phénomène

Ce groupe de publications « grand public » est, là aussi, relativement ouvert. Il s’agit de comparer des journaux, quotidiens ou revues d’information et la place qu’ils ont accordée à la techno. On pourrait penser que ce type de presse n’aurait pas écrit de critique musicale au sujet de cette musique et, de fait, nous évoquerons entre autres sa tendance à faire de la techno un phénomène de société. Pourtant, certains quotidiens ont aussi approché cette musique d’un point de vue esthétique.

Parcourir les journaux – nombreux et réguliers – à la recherche des quelques articles consacrés à la techno – relativement rares – est une entreprise immense. Même si nous avons pu plonger dans certains titres – *Libération*, notamment – cette section s’appuie largement sur les commentaires faits au sujet du traitement médiatique de ces titres *a posteriori*. Cette distance induit nécessairement des formes de projections et des interprétations dont nous ne maîtrisons entièrement les implications. Nous prendrons en compte ce décalage dans les conclusions qui seront tirées de cette section.

#### (a) *Libération*, l’anomalie française

À l’heure où *Les Inrocks* dénigrent l’album *Homework* des Daft Punk, *Libération* « salue le phénomène<sup>1</sup> ». Le quotidien français fait figure d’exception : d’abord, parce qu’il a

---

<sup>1</sup> « *Homework* pour tous. Dans *Libération*, où Lestrade salue “le phénomène” et sur les couvertures de tous les magazines anglais. » (MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you*, op. cit., p. 144.)

toujours été ouvert aux musiques Noires et au disco – nous l’avions particulièrement vu avec Pacadis – mais aussi parce qu’il a donné la voie à un des critiques techno les plus influents dans l’hexagone. L’élan défricheur, l’écriture militante et le style singulier de Didier Lestrade lui valurent d’être un des journalistes musicaux francophones les plus respectés de l’ère club. Il est aussi le seul à avoir fait l’objet d’un recueil de chroniques, recueil dans lequel Jean-Pierre Chiarelli salue « l’un des paris journalistiques les plus excitants<sup>1</sup> ».

Le journaliste précise que cette prouesse fut grandement facilitée par la liberté offerte dans les pages du bien nommé quotidien.

Et quand je relis ces chroniques, je me demande quel serait le média assez libre pour publier de tels textes aujourd’hui ? Mieux : quand je pense que j’avais la liberté d’écrire en parlant de moi au féminin, faire des *private jokes* que seuls certains pouvaient comprendre, tout ça dans un grand quotidien<sup>2</sup>.

Dans *Popular Music in France, from Chanson to Techno*, Mat Pires remarque que « hormis quelques publications spécialisées et à très petit tirage », « *Libération* offrit le meilleur écho » aux musiques électroniques. L’universitaire ajoute que le quotidien « s’était forgé une solide réputation pour sa couverture musicale au cours des deux dernières décennies<sup>3</sup> ». Ce fut souvent via *Libération* que certains protagonistes, voire même journalistes de la scène techno rencontrèrent le mouvement pour la première fois<sup>4</sup>.

La première colonne de Didier Lestrade dans *Libération* parut le jeudi 13 octobre 1988 et elle regroupe plusieurs sorties dont la compilation *Techno!* à laquelle nous consacrerons un chapitre. Sous le titre « Sélection Disco » puis « Sélection Soul », son rythme fut d’abord

---

<sup>1</sup> « En chroniquant la house comme il l’a fait pendant les années 90 à *Libération*, Didier Lestrade a réussi l’un des paris journalistiques les plus excitants : présenter une musique nouvelle grâce à une écriture elle-même originale. C’est ce qui m’a séduit lorsque j’ai découvert ses articles : un style personnel, presque troublant, composé de détails étonnants qui aident à “voir” et sentir l’intérêt non seulement d’un genre musical en plein essor, mais aussi de toute une culture. » (CHIARELLI Jean-Pierre, in LESTRADE Didier, *Chroniques du dance floor: Libération 1988-1999*, op. cit., p. 7.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> « As for the electronic music which emerged in the 1980s (techno, house), the established music press has been largely uncomprehending, thrown off course no doubt by the absence of the mainstays of rock and pop culture: clearly definable stars, albums, and concerts. The best echo given to these genres, outside the very small-circulation specialist press, has been in the daily newspaper *Libération*. Indeed, *Libération*’s music coverage in general has gained itself a solid reputation over the past two decades. Rock has for many years been covered by the well-known English critic Nick Kent, while a determined musical open-mindedness has seen forays into everything from techno to rai, afro-beat and country. Such a scattershot approach has been absent from the magazines - perhaps inevitably, given their need to define and defend the tastes of a reader-type. » (PIRES Matthew, *Popular music reviewing in the French press, 1956-1996*, op. cit., p. 95.)

<sup>4</sup> « Depuis cette fête inaugurale, il s’agissait de continuer à ériger la House Nation, de continuer à cultiver ce “magic groove”. David avait lu les papiers relatant ces premières raves dans les pages Culture de *Libération*. Ça le bottait. » (MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you*, op. cit., p. 21.)

mensuel puis bimensuel. Malgré l'audience large, et supposément largement novice<sup>1</sup>, Lestrade s'adresse comme à un lectorat averti, notamment d'un point de vue musical. Au sujet du mix de Frankie Knuckles de Nu Shooz sur le morceau, *Time Will Tell*, il écrit :

C'est un fait admis que Frankie Knuckles est en train de devenir le Roy Orbison de la house. Quand on pense que c'est grâce à lui que la scène de Chicago a réussi à dépasser le simple stade embryonnaire, il y a de quoi être épaté. Et pourtant, son travail de remixeur sur ce titre plutôt banal est encore époustouflant. Ce sont toujours les mêmes recettes tirées du Philly et de Jam & Lewis, les mêmes breaks et ce damné piano avec quatre notes qui atterrissent pile au sommet atmosphérique de chaque bridge. La house de Frankie est tellement rétrofuturiste qu'elle est le résultat d'une et d'une seule idée. La *Classic Deep Version* est un dubstrumental merveilleux qui tient de la stratégie de révision de tout ce qui fait le fondement de la house noire américaine. De loin, le disque le plus anal de ce mois<sup>2</sup>.

Lestrade contribuera au quotidien jusqu'en 1999, alors que pendant toute cette décennie, *Libération* continue à affirmer son lien avec la culture club. En janvier 1992, il organise même une des premières grandes raves officielles en invitant le duo de Sheffield LFO à La Défense puis célèbre ses vingt ans avec la grande rave Célébration à la Grande Halle de Villette. En octobre 1997, Jack Lang qui est alors président de la commission des Affaires étrangères de l'Assemblée nationale, écrit même un article laudatif au sujet des raves<sup>3</sup>.

Or cette approche ne fait pas l'unanimité. Si à la fin des années 1980, la presse culturelle de tendance progressiste avait salué un « élan créatif<sup>4</sup> », quelques années plus tard, le vent semble tourner et en 1993, l'Agence France Presse publie une dépêche effrayante<sup>5</sup>. Marie

---

<sup>1</sup> « De toute manière, que ce soit clair : quand vous écrivez une musique aussi marginale que la house, vous n'avez aucune idée de votre impact. Surtout à une époque où Internet n'existait pas, avec une absence quasi-totale de *feedback*, si ce n'est la lettre occasionnelle du fan *trainspotter*. » (LESTRADE Didier, *Chroniques du dance floor: Libération 1988-1999, op. cit.*, p. 16-17.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>3</sup> « La peur de l'inconnu et de la nouveauté a engendré tous les fantasmes. L'intégration de la technique à l'art a suscité des interrogations et des angoisses. [...] (Mais) ces soirées ont favorisé l'essor de toute une génération de jeunes artistes [...]. Dans ces fêtes où tous les artistes restent souvent anonymes, les différences de sexe et d'origine n'existent plus. » (LANG Jack, « Rave universelle », *Libération*, 30 octobre 1997, p. 22.)

<sup>4</sup> « Quelques journalistes commencent à évoquer dans leurs colonnes cette vague de fêtes inédites qui détonnent dans le paysage musical de la fin des années 80. On lit ainsi dans les pages d'Actuel, de Libération, de Rock&Folk et même de Télérama que la house et les musiques électroniques sont loin de n'être qu'une mode et qu'on y sent au contraire un élan créatif, un vent de nouveauté qui pourraient bouleverser les pratiques culturelles des années à venir. Les rédacteurs en chef, souvent de purs produits de la culture rock, n'imaginent pas un seul instant qu'un mouvement artistique vraiment intéressant puisse surgir des pistes de danse. » (BARA Guillaume, *La techno, op. cit.*, p. 33-34.)

<sup>5</sup> « Dans les mois qui suivirent, les organisateurs français de raves décidèrent de se structurer en sociétés afin de se protéger. Mais, la presse généraliste aidant, le climat social continua à s'alourdir autour de la techno. Les médias firent leurs choux gras de l'amalgame rave = drogue. L'Agence France Presse publia le 29 juin 1993 une dépêche qui contribua à propager la peur de la techno au sein des rédactions nationales. Dans cette dépêche, on pouvait

Dapoigny remarquera rétrospectivement dans *Mixmag* que « ce n'est pas *Le Figaro* ou *Paris Match* qui lance la première pierre sur la bande de jeunes qui s'excitent devant des caissons des heures durant<sup>1</sup> ». Le coup dur viendra du quotidien d'extrême gauche *L'Humanité*, d'après qui « la musique techno a ses rites, ses chefs et ses croix gammées<sup>2</sup> », poursuivant ici l'association malhonnête au nazisme qui avait été faite sur un plateau animé par Nicolas Dechavanne en 1989. Le 15 juin 1993, trois articles<sup>3</sup> parus dans le quotidien s'en prennent au mouvement en multipliant les coquilles (« Corda » au lieu de *Coda*) et les imprécisions (« Composée sous ecstasy et LSD et baptisée acid music, elle exige de celui qui l'écoute qu'il soit sous l'emprise des mêmes drogues. »). L'insistance sur les drogues vaudra notamment à la presse régionale de s'alarmer, mais n'empêchera pas *Manu Le Malin* de se produire plus tard à la fête de l'Huma<sup>4</sup>.

En 1996, les médias qui avaient accompagné l'émergence du mouvement techno sont perçus comme complices « du trafic de stupéfiants<sup>5</sup> ». Mais vers la fin de la décennie, le ton semble changer. Après l'avoir ignoré ou caricaturé, certains journalistes d'information commencent à aborder la techno sous un angle culturel. En 1997, M6 consacre une émission mensuelle à la techno et *Envoyé Spécial* enquête sur « La France qui Rave ». Dans *La techno*, Guillaume Bara associe l'année 1998 à un moment de basculement qui est marqué :

---

notamment lire: “Sur la piste de danse, il est 1 heure et le maître de cérémonie est arrivé. C'est une femme entièrement vêtue de noir qui donne le signal, le bras levé. Hypnotisés, comme pendus à ses lèvres, les danseurs se déchaînent alors sur un son métallique, violent, envoyé à 20 000 watts, qui fait augmenter le rythme cardiaque. Une violence censée accompagner l'effet de l'ecstasy et qui donne le nom d'*acid music*.” Plus loin, on lit: “Deux heures plus tard, après le premier déferlement, ils commencent à s'effondrer dans un coin de la salle. Les yeux hagards, le corps flasque, ils se laissent glisser le long du mur comme inanimés. D'autres encore quittent la salle en titubant, les pupilles dilatées, l'air effrayé.” Les patrons des deux principaux médias de la “house culture » à Paris, FG et Radio Nova, furent convoqués à la préfecture de Paris. Jean-François Bizot et Henry Maurel furent alors poliment invités à ne pas promouvoir les raves sur leur antenne. » (GARNIER Laurent et BRUN-LAMBERT David, *Electrochoc*, *op. cit.*, p. 184.)

<sup>1</sup> DAPOIGNY Marie, « Un article historique de 1993 démonisant la scène techno ressurgit des archives de “L'humanité” », *Mixmag*, 20 février 2019. <https://mixmag.fr/feature/un-article-historique-de-1993-demonisant-la-scene-techno-ressurgit-des-archives-de-lhumanite>, dernière consultation le 15 novembre 2022.

<sup>2</sup> « La musique techno a ses rites, ses chefs et ses croix gammées », *L'humanité*, 15 juin 1993. <https://www.humanite.fr/node/57970>, dernière consultation le 15 novembre 2022.

<sup>3</sup> « Le phénomène rave, mélange de solitude et de drogue », « Lu sur 36 15 RAVE : sortez-moi de cette merde » et « La musique techno a ses rites, ses chefs et ses croix gammées », *ibid.*

<sup>4</sup> JULLIAND Briac, « 1993 : quand *L'Humanité* assimilait techno et nazisme », *Traxmag*, 22 février 2019. <https://www.traxmag.com/1993-quand-lhumanite-assimilait-techno-et-nazisme/>, dernière consultation le 15 novembre 2022.

<sup>5</sup> « Juin 1996: Depuis les lambris de la place Beauvau, le tonitruant ministre de l'Intérieur, Charles Pasqua, veut mettre à bas les raves. La jeunesse fait l'école buissonnière de minuit, ça mérite le coup de bâton. La Mission de lutte anti-drogue vient de lui remettre un document baptisé “Les soirées raves: des situations à hauts risques” dans lesquelles ces dernières sont décrites comme des “lieux de trafics et de consommation”. Les médias se font l'écho de tout ce boucan: il va falloir qu'ils assument. Le patron de Radio Nova, Jean-François Bizot, celui de Radio FG, Henri Maurel et le directeur de *Libération*, Serge July, sont convoqués au quai des Orfèvres pour “complicité passive de trafic de stupéfiants” après la mort d'un jeune fêtard en rave. » (MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you*, *op. cit.*, p. 113.)

[...] par la reconnaissance des musiques électroniques comme un mouvement culturel. Dans *Le Monde*, on peut lire en première page un éloge de la techno, nouvelle écologie<sup>1</sup>. Autre fait symbolique, le magazine *Télérama* a réalisé sa meilleure vente sur douze mois en affichant en couverture un dossier consacré à « La déferlante techno. » Comme si un pont solide et inédit avait enfin rassemblé la France qui pense et la France qui danse<sup>2</sup>...

Même *Le Monde Diplomatique* se penche en février 1999 sur « La vague aléatoire de la musique techno<sup>3</sup> ».

La relation entretenue par les quotidiens français avec le mouvement techno n'est pas uniforme : de la même façon que *Libération* pourrait être perçu comme une exception, ce parti-pris de *L'Humanité* pourrait être interprété comme une position ponctuelle et non définitive. Il est difficile, en outre, d'isoler une évolution de la presse – par exemple, une approche de plus en plus progressiste ou plus en plus alarmiste. On distingue plutôt des vagues d'attitudes qui accompagnent en différents sens les multiples ramifications et enjeux moraux fluctuants du mouvement.

### (b) Dailies and tabloids : scandale ou complicité ?

Le discours de la presse grand public outre-Manche à l'égard de la techno est, lui aussi, bien plus complexe à résumer qu'on ne pourrait *a priori* le penser. Les *tabloids* semblent accueillir l'émergence du mouvement avec une singulière véhémence. Cette catégorie de quotidiens britanniques, largement distribués et dont le modèle économique est basé sur la manufacture de scandales, inclut notamment le *Daily Star*, le *Daily Mirror* et *The Sun*.

Ce dernier publie le 17 août 1988, un article diabolisant le LSD : le quotidien avait interprété l'expression « acid » house au sens littéral. Or les ravers ne prennent pas de l'acid mais de la MDMA. Deux mois plus tard, le *Sun* « corrige » le malentendu avec une pleine page

---

<sup>1</sup> À noter notamment ces articles qui ressortent des archives du *Monde* :  
[https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/06/16/musique-l-ete-de-la-dance-music\\_3821344\\_1819218.html?xtmc=detroit techno&xtr=2](https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/06/16/musique-l-ete-de-la-dance-music_3821344_1819218.html?xtmc=detroit techno&xtr=2)  
[https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/06/14/voyage-sur-la-planete-techno\\_3728934\\_1819218.html?xtmc=detroit techno&xtr=3](https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/06/14/voyage-sur-la-planete-techno_3728934_1819218.html?xtmc=detroit techno&xtr=3)

En septembre 1998, *Le Monde* titrait dans ses colonnes: « la techno bat son plein sur le réseau », citant de « multiples sites de diffusion de morceaux musicaux, enrichis d'une interface graphique. » (HARPOUTIAN Hervé, « La techno bat son plein sur les réseaux », *Le Monde*, 28 septembre 1998, p. 34.)

<sup>2</sup> BARA Guillaume, *La techno*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>3</sup> DESMILLE Sylvain, « La vague aléatoire de la musique techno », *art. cit.*

intitulée « Evil of Ecstasy » (une copie de cet article publié le 19 octobre figure en annexe). On y lit que « la drogue de synthèse Ecstasy est devenue la sinistre ligne de touche des dealers maléfiques qui profitent du large engouement pour la musique Acid House chez les adolescents en Grande-Bretagne<sup>1</sup> ». Et cette drogue, à laquelle le mouvement est donc résumé, est décrite comme hautement dangereuse. Plusieurs témoignages de la part de protagonistes en ayant fait l'expérience décrivent ses effets horribles. Le « Sun Doctor », Vernon Coleman, prévient contre les prétendus dangers d'hallucinations, les risques de suicide, de viol ou encore de « finir dans un hôpital psychiatrique jusqu'à la fin de ses jours<sup>2</sup> ».

Mais Matthew Collin remarque une « posture paradoxale » de la part du *Sun* qui avait, la semaine auparavant, imprimé un « acid house fashion guide<sup>3</sup> ». Cela n'empêchera pas les articles alarmistes de semer la panique<sup>4</sup>. Dans son livre, *Altered State*, qui explore l'histoire de l'acid house à travers le rôle joué par l'ecstasy, le journaliste s'est largement penché sur la couverture de la presse tabloïd. Il remarque qu'à l'heure du Second Summer of Love, en 1989, le nouveau terme de prédilection était « rave ». La presse, en retard, s'obstinait à utiliser l'expression « acid house parties<sup>5</sup> » et à se déchaîner en reportant ces événements. Le 26 juin 1989, le *Daily Mail* rapporte un événement réunissant « 11,000 jeunes<sup>6</sup> » que le *Sun* décrira ensuite avec des images particulièrement glauques, telles que des pré-adolescentes planant et fricotant avec des – toujours « sinistres » – dealers ou même des décapitations de pigeons<sup>7</sup>. Le

---

<sup>1</sup> « The designer drug Ecstasy has become the sinister sideline for evil dealers cashing in on the teenage Acid House music craze that's sweeping Britain. » (« Evil of Ecstasy », *The Sun*, 19 Octobre 1988, p. 16-17.)

<sup>2</sup> « There's a good chance you'll end up in a mental hospital for life. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « The tabloid press initially took a paradoxical stance. While insisting that Branson shut Spectrum down, *The Sun* printed an "acid house fashion guide" and began marketing its own Smiley T-Shirt. "It's groovy and cool!" the blurb blurbed. "Only £5.50, man". (*Sun*, 12 October 1988). » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, *op. cit.*, p.79.)

<sup>4</sup> « Hysteria took hold immediately. Rentaquote Tory MPs claimed that acid house was corrupting innocent youth; Sir Ralph Halpern banned Smiley shirts from his Top Shop retail chain; the prime-time BBC chart show Top of the Pops declared a moratorium on all records containing the word "acid" after D Mob's Trip club anthem "We Call It Acieed" reached number three that month. » (COLLIN Matthew, *Altered State*, *op. cit.*, p. 80.)

<sup>5</sup> « The terminology had changed; the only people who talked about "acid house parties" now were the press. This year, people were walling the bigger, spectacular parties "raves" — a term which was inherited, like so many other aspects of the culture, from the black soul scene (although it had been used as early as 1961 by the *Daily Mail* to describe young revelers at a jazz festival, and counterculture magazine *International Times* had launched itself with what it billed as an "all night rave" featuring Pink Floyd at London's Roundhouse in 1966). » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, *op. cit.*, p. 98-99.)

<sup>6</sup> « "The drugs culture took a disturbing new turn at the weekend when the biggest ever "acid house" party was held", reported the *Daily Mail* on 26 June. "As 11,000 youngsters descended on a quiet airfield in the middle of the night, drug pushers were waiting to tempt them with an evil selection of narcotics." (*Daily Mail*, 26 June 1989) » (*Ibid.*, p. 100.)

<sup>7</sup> « On Monday morning, *The Sun* set the tone. Under the headline "Ecstasy Airport", it related a grim story about spaced-out girls, "some as young as 12", rubbing shoulders with sinister dealers while drug-crazed youths writhed

*Daily Mail* renchérit en réduisant l'acid house à « une façade pour vendre des drogues de la pire sorte à une large échelle<sup>1</sup> ».

La presse tabloïd n'est pas en situation de monopole quand il s'agit d'associer le mouvement aux drogues<sup>2</sup>, mais elle se distingue néanmoins par son approche caricaturale. Fatalement, ce déchaînement médiatique aura pour cause d'exaspérer certains protagonistes de la scène. Dans le magazine spécialisé *Mixmag*, Kirk Field s'insurge :

Le fait d'attraper les journaux du matin et être informé de sa propre vie sociale, éclaboussée de manière criarde dans les pages des tabloïds, est généralement le sort des politiciens et pop-stars. Plus maintenant. Grâce à la presse « gouttière », toujours plus affamée de gros titres (« nous toujours un drame en une crise »), les jeunes urbains peuvent désormais sortir un lundi matin avec la certitude que s'ils ont fait la fête pendant le weekend, ils pourront en lire chaque détail *gore* tel que perçu par le *Sun*<sup>3</sup>.

---

to alien rhythms, tearing heads off pigeons in their frenzy as a mere six policemen looked on helplessly. By 10 a.m. when the party ended, the floor was littered with “thousands of empty Ecstasy wrappers” (in fact, the “wrappers” were bits of silver foil from the ceiling decorations and the decapitated pigeons were nowhere to be seen.” (Sun, 26 June, 1989) » (*Ibid.*, p.101.)

<sup>1</sup> « The Daily Mail followed up with a stern editorial entitled “A New Threat to British Youth”: “Acid house is a façade for dealing in drugs of the worst sort on a massive scale”, it declared. “It is a cynical attempt to trap young people into drug dependency under the guise of friendly pop music events. In fact, these parties act as a highly organized distribution centers for drugs—cannabis, amphetamines, the hallucinatory drug LSD and the more dangerous form it called Ecstasy. Those responsible for this gigantic exercise in hooking our youth on drugs must be brought to book and the stiffest penalties imposed. » (*Daily Mail*, 26 June 1989)” (*Ibid.*, p.101.)

<sup>2</sup> « Some months later, innuendo about drug use in British clubs started to appear in the style and music press, but it was left to two music weeklies experiencing flagging sales (and with little feeling of responsibility to this particular club scene) to expose domestic drug-taking. In July 1988, *New Musical Express* (*NME*) ran several stories under the Timothy Leary slogan “Tune in, Turn on, Drop Out” which exposed and investigated Ecstasy use in British clubs. Although they admitted that it was ‘hardly a matter for public broadcast’, they explained the appeal of the drug (it gave one the energy to dance all night and reduced inhibitions). They also offered proof of its prevalence (the names of London house clubs signaled the chemical nature of their attraction, while the packed dancefloors and deserted bars suggested that alcohol was not the preferred substance) and they listed the possible negative effects like nausea and recurring nightmares, emphasizing however the worst effect was “making a complete and utter embarrassment of yourself by babbling E-Talk and intimate confessions to whoever happens to be in earshot” (*NME*, 16 July 1988). *Melody Maker* followed with stories like “Ecstasy: a Consumer’s Guide” which rated batches of MDMA [...]. (*Melody Maker*, 20 August 1988). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, *op. cit.*, p. 132-133.)

<sup>3</sup> To pick up the morning papers and read about one’s social life, garishly splashed across the tabloid sheets, is usually the reserve of politicians and pop-stars. No more. Thanks to the ever headline-hungry “gutter” press (“we always make a crisis out of a drama”), the urban young can now pop out on a Monday morning, pretty sure that if they were at a major rave at the weekend, they’ll be able to read every gory detail as seen by the *Sun* reporter. » (FIELD Kirk, « Acid flashback: Tabloïd coverage of the Summer of Love was the original fake news », *Mixmag*, 4 mai 2018. <https://mixmag.net/feature/acid-flashback-tabloid-coverage-of-the-second-summer-of-love-was-the-original-fake-news> , dernière consultation le 15 novembre 2022.)

Le journaliste déconstruit alors tous les mythes et mensonges propagés par le quotidien, s'en prenant avec ironie aux incohérences qu'ils mettent en jeu<sup>1</sup>.

Or d'après Sarah Thornton, cet agacement se doublait de fascination : les journalistes se seraient complu dans ces attaques incessantes qui certifiaient le caractère rebelle de l'acid house<sup>2</sup>. Dans son ouvrage *Club Cultures : Music, Media and Subcultural Capital*, l'universitaire ajoute :

Quel que soit leur degré de désaccord avec les tabloïds, les clubbers et journalistes clubs étaient fascinés par leur propre représentation et se glorifiaient de la démesure sensationnelle. Comme l'a admis un journaliste : « L'ironie est que pendant que (*The Sun*) publie des histoires sur l'acid, j'achète le journal tous les jours, juste pour découvrir leur dernière invention. » (*Soul Underground*, juillet 1989). Même bien après les salves de couvertures des tabloïds, les magazines de dance et fanzines compilaient les top 10 des « platitudes ridicules » utilisées par la presse – « La Secte du Suicide », « Étouffés par l'ecstasy », « La teuf jusqu'à la tombe ». (*Herb Garden*, June 1992<sup>3</sup>)

Alors, quand en 1991, les tabloïds empruntent un virage total en s'enthousiasmant soudainement pour les raves (« Bouger pour brûler : faire la fête est le meilleur moyen de perdre du poids »), les danseur·euse·s sont outré·e·s<sup>4</sup>. La même année, leur couverture gagne en

---

<sup>1</sup> « Let's look at the facts. (for any *Sun* reporters reading, "a fact" is "the quality of having actual existence in the real world"). Warehouse parties of any description can hardly be described as a cheap night out. As their popularity has soared and organisation increased to embrace the hire of state-of-the-art sound and lighting, refreshment, security and insurance cover, ticket costs have soared from 500 people paying £5 to 5,000 handing over £15. Now I don't know about you, but when I was 12 my pocket money just about covered the cost of a Roy Of The Rovers comic and the latest Sweet single (oops, showing my age!) Once in a while I'd do some extra washing up in order to go to the pictures. Even allowing for inflation, £15—£20 is an unrealistic price for an unwaged teenager to fork out. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « The negative tabloid coverage of acid house, for example, was subject to extensive analysis by the music and style magazines. The writers were fascinated by their own representation and, however much they condemned the tabloids, they reveled in the attention and boasted about sensational excess. What could be a better badge of rebellion? Mass media misunderstanding is often a goal, not just an effect of youth's cultural pursuits. As a result, "moral panic" has become a routine way of marketing popular music to youth. » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit, p. 120.)

<sup>3</sup> « However much they condemned the tabloids, clubbers and club writers were fascinated by their representation and gloried in the sensational excess. As one journalist admitted, "The Irony is that whilst (*The Sun*) runs acid stories, I buy the paper every day, just to see what they dream up next" (*Soul Underground*, July 1989). Even well after the waves of tabloid coverage, dance magazines and fanzines compiled top ten charts of "ridiculous platitudes" used by the popular press – "Killer Cult", "In the grip of E", "Rave to the Grave" (*Herb Garden*, June 1992) » (*Ibid.*, p. 134.)

<sup>4</sup> « In 1991, however, when the negative storied [...] their news value, the tabloids started publishing positive articles with headlines like "Bop to Burn Raving is the Perfect Way to Lose Weight", "High on Life" and "Raves are all the Rage". Needless to say, clubbers and their niche press were outraged. How could the tabloids about-face and ignore the abundant use of drugs? How did they think ravers stay up til 6 a.m., if it weren't for the numerous amphetamines inside them? The music press attacked these affirmative tabloid stories with unprecedented virulence. For example, *Touch* magazine wrote: "10,000 DRUG CRAZED YOUTHS This was the headline carried by the Sun newspaper during the summer of 1988. It was part of an uncompromising effort to bring disrepute and destruction upon the rave scene that was growing at a rapid rate across the country..." » (*Ibid.*, p. 135.)

dévouement et le DJ Pete Tong se voit même attribuer une chronique régulière<sup>1</sup>. D'après Sheryl Garratt, le *Sun* essayait tout simplement de se positionner comme « le nouveau meilleur ami des ravers<sup>2</sup> ».

Tant et si bien que la presse nationale se montrait parfois plus près du mouvement que la presse musicale elle-même. Martin James fit remarquer que ce fut *The Times*, un grand quotidien centre-droit, qui publia le premier article *mainstream* sérieux sur la jungle<sup>3</sup> mais quelques années auparavant, le journal avait aussi largement dévoilé l'usage des drogues, ce qui aurait entraîné la fermeture de certains clubs<sup>4</sup>. Le quotidien grand format, qui n'était pas un tabloïd, publia les écrits de David Toop qui aborda très tôt l'acid house<sup>5</sup>. Pendant la décennie durant laquelle il contribua au *Times*, le journaliste écrivit des reportages, des interviews, mais aussi des chroniques. Lorsqu'il fut questionné sur son rapport avec le journal, David Toop précisa d'abord qu'il n'était pas entièrement libre, avant d'ajouter :

Le *Times* était un papier très conservateur, politiquement et stylistiquement. Donc, ils avaient une sorte de guide stylistique, que l'on était supposés suivre. Et aussi, il y avait certains aspects de l'écriture de journal, qui étaient très particuliers. Il faut penser en termes de paragraphes courts et une première grosse phrase. Comme ça, quelqu'un qui lit le journal et qui s'en fiche de tout, il accroche immédiatement. C'est une technique

---

<sup>1</sup> « At the end of 1991, Radcliff and his team were called in to the UK's biggest-selling newspaper, *The Sun*, to do some research into rave culture. "They'd done those fantastic, funny articles about people biting the heads off pigeons. But some people there realised that this thing was there to stay, that a large part of their audience was young, so they were having a dig at their readers' own culture. They started doing a two-page weekend pullout about clubbing, and Pete Tong had a column for a while." » (GARRATT Sheryl, *Adventures in Wonderland*, op. cit., p. 255.)

<sup>2</sup> « [...] Although the implications for civil liberties were depressing and the persecution of travelers unfair, the Act had little effect on the clubs and licensed raves. The tabloids portrayed the Castlemorton flare-up as a problem caused by dirty, dole-scrounging travelers rather than clubbers up for a party - in the summer of 1992, the Sun in its new incarnation as the ravers' best friend covered a Fantazia rave for well over 25,000 people in glowing positive terms. » (*Ibid.*, p. 263.)

<sup>3</sup> « What New Forms represented then was the true sound of British urban youth at the end of the twentieth century. Coverage in underground dance music magazines was a given. The album also captured the imaginations of the glossy dance press, the rock and indie-heavy weekly music newspapers, the style magazines, the serious daily newspapers and the wider mainstream media. This wasn't a surprise. Many journalists from these publications and media outlets had been all over jungle and drum & bass from the start. It's worth noting that the first serious mainstream article on jungle in the national press was in *The Times* newspaper and not the music press. » (JAMES Martin, « The Story of State of Bass », *State of bass: the origins of jungle/drum & bass*, Bristol, Velocity Press, 2020, p. 4. <https://velocitypress.uk/story-of-state-of-bass-book/>, dernière consultation le 15 novembre 2022.)

<sup>4</sup> « La rave est ainsi devenue un mouvement [...]. Il devient "underground" après 1990 et l'affaire de l'Haçienda à Manchester. Les surdoses de drogue sont alors nombreuses et une jeune fille de "bonne famille" en est la victime. Le *Times* dévoile largement l'utilisation d'ecstasy, des clubs ferment. » (MABILON-BONFILS Béatrice et POUILLY Anthony, *Musique techno : art du vide ou socialite alternative*, op. cit., p. 13.)

<sup>5</sup> « I was commissioned to write a piece about acid house for *The Times* newspaper, I think it was 1987 or maybe 1988. I was actually commissioned by a music writer called Richard Williams, who I'd known since the early seventies. He'd been the editor of *Melody Maker* and then of *TimeOut*. [...] Then I was a regular writer from that point on for *The Times*, until I stopped being a music journalist, which was 1996, I guess. » (TOOP David, « Entretien en annexe », mars 2022.)

qui s'apprend. Mais à part ça, ils étaient incroyablement ouverts. J'ai interviewé plein de musiciens, tels que Sun Ra ou Ornette Coleman. J'ai écrit au sujet de la techno ou de Public Enemy. [...] On voulait que le magazine reflète un peu de ce qui se passait. Et c'était ça mon job. Mon job était d'écrire à propos de ce qui était marginal ou à la mode ou une scène<sup>1</sup>.

En 1996, dix ans à peine après l'arrivée de l'acid house en Europe, l'autorité britannique de tourisme publia un guide vantant les mérites de la culture club en « imitant les codes de la presse jeune » et « en payant des billets d'avion à des journalistes étrangers pour Leeds, Manchester, Liverpool et Londres<sup>2</sup> », les destinations club du pays. Contrôlée et désinfectée, la scène techno est alors devenue un argument commercial pour attirer les touristes. Mais cette soudaine approbation officielle garantit-elle une meilleure reconnaissance esthétique et davantage de place pour l'exercice critique ?

Paradoxalement – ou pas ? – un rejet de certaines institutions contribuait à la vitalité du mouvement, lui garantissait son caractère contre-culturel. Mais les codes et rôles sont aussi plus complexes que cette simple opposition. L'épineuse question de la drogue gravite autour d'un indicible esthétique, mais aussi d'un interdit moral. Car certes, l'ecstasy est bel et bien un élément constitutif du mouvement, mais le traitement qu'en font les premiers journalistes de *The Sun*, Matthew Collin dans *Altered State* ou, nous le verrons plus tard, les fanzines, mettent en relief son rapport avec la musique, l'expérience esthétique, les significations sociales et politiques du mouvement, de manières radicalement différentes. En d'autres termes, la techno

---

<sup>1</sup> « *The Times* was a very conservative paper politically and stylistically. So, they had a kind of style guide, which you were supposed to follow. And also, there were certain aspects of newspaper writing, which are very particular. One of those is that you have to grab your reader in the first sentence. You're thinking about short paragraphs and you know, a big first sentence. So, somebody who's reading the newspaper and doesn't care about anything, they're like caught. You learn that as a technique. But other than that, they were extraordinarily open and I interviewed all kinds of musicians such as Sun Ra and Ornette Coleman. I wrote about techno and about Public Enemy. They were very open because the art's desk there was staffed by liberal nice people. We wanted the paper to reflect some of what was going on. And that was my job. My job was to write about the stuff that was marginal or hip or a scene. In those days, they were obsessed with subcultures and new scenes. And that was pretty much my job: to bring that to the paper. I'm trying to think whether I interviewed any techno artists for *The Times*. Quite possibly, I did. Sometimes what I'd do is make a theme and then interview people within that theme. [...] I would write reviews. They had a regular reviewer, but sometimes he'd go on holiday or something. I was writing reviews, features, interviews and also small items. I had a column for a while called "The next big thing", which was typical of the time, that stupid title, "the next big thing", stupid idea. But that was what I was there for. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « In 1996 the British Tourist Authority launched its first campaign to target the eighteen-to-thirty age group since the sixties. The organization published a magazine, UK Guide, which imitated the youth press and focused on what were considered to be two of Britain's main tourist attractions at the time—club culture in Leeds and the rock band Oasis, with a guide to Oasis-speak lifted straight from club dancefloors which included drug-inspired slang like "sorted", "bangin'" and "mad for it". Foreign journalists were flown to Leeds, Manchester, Liverpool and London, and shown around nightclubs. The rave scene, the brochure intimated, had finally been made safe for tourists and casual consumers. » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, *op. cit.*, p. 296.)

occupe un espace dans la presse grand public britannique, mais c'est un espace contrôlé, parfois policé.

(c) *La techno, partie intégrante du paysage culturel allemand*

En Allemagne, on reconnaît aussi des nuances de traitement entre les différents journaux, en fonction du type de quotidien ou du moment d'écriture. Là encore, les tabloïds mettront l'accent sur le scandale. En 1991, le quotidien *Bild* aurait consacré une double page aux clubs berlinois : « En route pour la danse du diable avec un cacheton<sup>1</sup>. » Paru dans l'édition du dimanche, le reportage suit les tribulations d'un raver, Holger, « le patient zéro<sup>2</sup> », dans les pas duquel l'expérience techno est « expliquée avec des mots simples<sup>3</sup> ». Ce reportage fut ensuite repris par l'ensemble de la presse grand public<sup>4</sup>. Holger expliquera qu'il avait voulu utiliser la presse pour exprimer sa passion, mais qu'il se sentit, en retour, utilisé :

Soudain, il y avait des articles sur la techno partout. *Spiegel*, *Berliner Zeitung*, *Süddeutsche* et même le *Spex* faisaient directement référence à notre article. Ils le réimprimaient aux côtés d'une interview avec Tanith, Jürgen Laarmann de *Frontpage* ou Wolle Neugebauer, qui exprimaient exactement ce que j'aurais voulu dire<sup>5</sup>.

Tous les journaux ne cherchent pas nécessairement la caricature. Le *Süddeutsche Zeitung*, un grand quotidien allemand de tendance libérale de gauche, publie dès 1991 les écrits

---

<sup>1</sup> « *Bild* ravte mit. *Bild* entdeckte mal wieder als erste wo der Bär tanzt. Die *Bild am Sonntag* erklärte ihren Lesern im Herbst 1991, was es an Neuentwicklung auf dem Drogenmarkt gab. "Mit der Pille zum Höllentanz!" war ein Artikel überschrieben, der Maßstäbe setzte in der Techno-Berichterstattung. » (BÖPPEL Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC: Techno und Ekstase*, Berlin, Verl. Volk & Welt, 1996, p. 105.)

<sup>2</sup> « 1991 wusste die Öffentlichkeit noch nicht, was in dunklen Kellern gespielt wurde. Aufklärung war angesagt, "BamS" machte das Wochenende durch. Unter fachkundiger Anleitung der Ravers Holger ging es durch die Berliner Techno-Clubs. Holger ist "der Patient Zero", der erste Raver, der definiert, was ein Raver zu tun und zu lassen hat. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Mit dem Artikel konnten alle leben. Sagte er doch mit einfachen Worten, um was es bei Techno ging. Höllentanz! Genau, klar! Ekstase! Pille! HÖHÖ, mit was sonst, Alter – Abfahrt! Der Artikel liest sich wie eine Gebrauchsanweisung für ein durchtanztes Wochenende mit Drogen und Techno. [...] » (*Ibid.*)

<sup>4</sup> « Der Autor stellte sämtliche Leitlinien zusammen, die fortan für den Rest der deutschen Medienlandschaft Gesetz wurden. Dazu brauchte er eine Doppelseite in der "BamS", garniert war das Ganze mit ein paar Fotos. Der Artikel gab eine Marschrichtung vor, die begeistert von der bürgerlichen Presse angenommen wurde. Je nach Stossrichtung des Blattes, für das man gerade schrieb, modifiziert, intellektualisiert, banalisiert – eben beliebig. Für die Muzik-Szene gab es einen Ausriss in *Spex*. [...] Was Holger in jener Nacht dem Reporter erzählte, wurde Vorbild für Technoheads wie für die Presse. » (*Ibid.*, p. 105-106.)

<sup>5</sup> « Überall gab es auf einmal Artikel über Techno. *Spiegel*, *Berliner Zeitung*, *Süddeutsche*, selbst die *Spex* bezogen sich direkt auf unserem Artikel. Die druckten das als Reprint, über einem Interview mit Tanith, Jürgen Laarmann von *Frontpage*, Wolle Neugebauer, in dem es genau um das ging, was ich sagen wollte. » (*Ibid.*, p. 111.)

de Jörg Burger, « un reporter compétent [...] qui reconnut que la techno deviendrait une des musiques les plus importantes des années 1990<sup>1</sup> ».

Le *Zeit* aussi semble faire preuve d'empathie – « Si vous pensez que c'est juste du bouboum, c'est que vous n'avez pas écouté assez attentivement. » – tandis que d'autres journaux, tel que le *Kölnischen Rundschau*, se joignent au journal pour saluer le « premier grand mouvement culturel jeune en Europe continentale depuis la Deuxième Guerre mondiale<sup>2</sup> ». La presse participe alors à la réappropriation culturelle d'un mouvement dont elle efface volontiers l'héritage afro-américain.

Dès 1994, la techno a envahi le paysage culturel allemand, excédant les sphères des clubs, de la nuit, de la jeunesse ou de la contre-culture. On la retrouve sur MTV, dans le Top Ten comme dans les pages de *Bravo* ou du *Spiegel*<sup>3</sup>. À cette époque, le DJ et journaliste Westbam et le co-fondateur de *Frontpage*, Jürgen Laarmann théorisent la « Raving Society<sup>4</sup> », qui désignerait le style de vie autour de la techno, devenue un phénomène de masse. Les deux journalistes allemands coorganisent également les soirées Mayday, qui adoptera le leitmotiv « Raving Society ». En retour, les médias cherchent à nouveau à définir cette nouvelle expression. Ce concept et la démarche de conceptualisation qu'il engendrera sont toutefois très critiqués par les protagonistes de la scène qui l'associent au mouvement de commercialisation de la techno. Cette situation est intéressante, car elle illustre la dimension performative de la

---

<sup>1</sup> « “Wenn die Tanzfläche explodiert” und “In die computerbeats mischt sich Katzenjammer”, heißt es wenig später in der *Süddeutsche Zeitung*. Die *SZ* allerdings hatte in Jörg Burger einen kompetenten Berichterstatter, der bereits 1991 erkannte, dass Techno keine vorübergehende Erscheinung darstelle, sondern “die wichtigste Musik der 90er Jahre sein wird. » (*Ibid.*, p. 10.)

<sup>2</sup> « Beats per Minute heisst das Mass der Dinge – je mehr, desto besser. Doch wer das lediglich für Bumbum hält, hat nicht genau genug hingehört », klärt die *Zeit* ihre Leser auf. Nicht im schnöden Opern-Kulturteil, nein, auf den Wirtschaftsseiten (“Rubrik: Jung & Erfolgreich”) wird die *Frontpage*-Kioskeinführung aufbereitet. Eine von Zig stories rund um die rätselhafte Massenbewegung Techno. Jeder durfte mitfabulieren, von der Woche bis zum Wochenend-Journal der *Kölnischen Rundschau*: “Da macht sich etwas Luft, von dem wir noch nicht einschätzen können, was es ist.” Immerhin handelt es sich bei Techno um die erste grosse kontinentaleuropäische Jugendkultur, die nach dem 2. Weltkrieg entstanden ist. Erstmals hat sich hierzulande eine Generation ihre Musik selbst gemacht und nicht nur die angloamerikanischen Vorbilder konsumiert. » (VON COSSART Axel, *TECHNO-LUTION (sounds, synths, surroundings)*, München, neobooks Self-Publishing, 2015, p. 199.)

<sup>3</sup> « Die heilige Zwei-Einigkeit Westbam und *Frontpage* proklamiert die “Raving Society” als eine “mögliche Perspektive, wo sich das revolutionäre Potential der Technomusik hinentwickeln kann.” Marusha superstar, Mark Oh in den Top Ten, Westbam, lässig Sprüche rezitierend auf SAT 1, MTV & Viva, Techno-coverstories von *Bravo* bis *Spiegel*. Low Spirit und das neue deutsche Rave-Wunderland eine “revolutionierte Popkultur”? » (*Ibid.*, p. 207.)

<sup>4</sup> « DJ Westbam [...] argumentiert: “1994 ist alles anders. Unten ist oben und oben ist unten. Ein Umbruch hat begonnen. Wir befinden uns auf dem Weg in die ravende Gesellschaft. House und Techno nicht nur die ganze Nacht, sondern auch den ganzen Tag, die ganze Woche und überall. Von den kleinsten Clubs bis zu den grössten Veranstaltungsorten, von den Indie-Labels bis zu den Majors, in den Metropolen genau wie in der Provinz, im *Frontpage* genau wie in der *Bild Zeitung*, im Supermarkt und im *Morgenmagazin*. » (SEIFER Jürgen, *Pop & Rock Die Geschichte der Pop- und Rockmusik*, Berlin, Books on Demand, 2016, p. 494.)

presse, sa capacité à orienter le mouvement dans une direction ou dans l'autre. Puisqu'une large frange de la communauté résistera aux effets médiatiques de cette « Raving Society », l'épisode confortera la défaillance des protagonistes techno et l'idée selon laquelle, malgré la volonté de dépasser le « boum boum », la presse quotidienne n'en fait qu'une couverture de surface.

Pourtant, les quotidiens emprunteront les codes de la presse spécialisée et amateur. En 1998, *Der Spiegel* inclut une publication d'encart intitulée *Jung ist die Nacht : ABC der Piste*<sup>1</sup>, « Jeune est la nuit : l'ABC de la piste », avec une mise en page inspirée des publications proches de la techno. L'Allemagne a ceci de particulier que la techno est perçue comme une musique populaire, et non comme un danger public. Elle fait partie du paysage culturel, même si son statut est négocié de manière subtile en fonction de ce que la presse grand public peut en tirer auprès de son lectorat.

L'écriture de la techno dans la presse grand public se fait souvent sous l'angle de la légitimité : cette culture constitue-t-elle une menace ? Ou au contraire, évoquer sa musique permettrait-il d'octroyer un crédit underground ? Dans les exemples évoqués ici, la qualité de l'approche critique repose davantage sur le degré d'immersion sociale de la personne qui écrit et sa disposition à négocier avec les exigences du média. Parmi les journalistes protagonistes, les degrés d'appartenance et les intentions varient. Didier Lestrade était un danseur enthousiaste dont l'écriture incorporait l'expérience gay. David Toop était fasciné par la musique Noire, mais sortait peu, notamment, car il était déjà un peu plus âgé au moment de l'émergence de la techno. Quant à Jürgen Laarmann et Westbam, il s'agissait pour eux de faire la promotion d'une culture dont ils espéraient tirer profit, à travers des entreprises commerciales. Dans la majorité des cas, les formats d'écriture sont cantonnés aux maquettes étroites des journaux, ce qui limite parfois les possibilités d'expérimentation.

---

<sup>1</sup> <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/7441075>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

#### 4. La presse spécialisée

À partir du début des années 1990, des magazines entièrement consacrés à la techno apparaissent. Certains existaient déjà et se reconvertissent en se spécialisant<sup>1</sup>. D'autres auront une existence éclair. En Allemagne, ils seront innombrables et en France, bien moins nombreux. Mais la concurrence entre les quelques titres français sera rude, le paysage musical dans l'Hexagone étant très différent. En Grande-Bretagne enfin, les magazines spécialisés parviendront à s'imposer, en faisant preuve d'une rare longévité.

La presse consacrée à la musique techno n'a pas toujours été bien archivée. Quelques sites web regroupent des scans tandis que certaines archives et bibliothèques ont regroupé des collections. Mais dans les deux cas, ces compilations sont rarement complètes. Par certains aspects, ces manquements ont suscité des frustrations, mais finalement, l'objet de cette thèse n'est pas de retranscrire une histoire complète de cette presse spécialisée. Son exploration ne vaut que dans la mesure où elle nous permet de répondre à nos questions de recherche, de poser les jalons du paysage médiatique dans lequel la critique que nous observons fut publiée.

##### (a) De Munich à Francfort en passant par Berlin et Cologne :

Les magazines allemands consacrés à la techno durant les années 1990 sont si nombreux qu'il nous sera impossible de tous les examiner de près ici. L'ampleur de cette catégorie s'explique peut-être en partie par sa porosité avec la section des fanzines. Certains magazines sont amateurs et très locaux, mais paraissent régulièrement, avec plus d'une dizaine de pages et de la publicité. Dans *Die Techno-Szene*, Erik Meyer distingue trois catégories : les « revues gratuites » (die « Gratis-Hefte », tels que *Flyer* et *Groove*), les « magazines musicaux » (die « Musik-Magazine », tels que *Raveline* et *Frontpage*) ou encore les « journaux de scène » (die « Szene-Zeitung », tels que *Buzz* qui sera rebaptisé *De:Bug*). Puisqu'il n'existe pas de grande différence dans le traitement critique entre ces différentes sections, nous incluons tous ces titres dans le sous-chapitre qui suit.

Le premier magazine qui pourrait dès lors y figurer est *Network Press*. Fondé en 1985 à Munich, qui était alors dans la partie ouest de l'Allemagne, il se décrit comme « le magazine

---

<sup>1</sup> Voir notamment *Mixmag*, revue disco qui s'émancipe de *Disco Mix Club* avec l'émergence de la house.

en langue Allemande consacré à la disco et à la dance<sup>1</sup>. » L'écriture y est particulièrement enthousiaste, notamment dans les chroniques qui sont consacrées au disco, mais aussi au hip-hop, au reggae, au rare groove et à la soul, et plus tard à la house, au balearic beat et à l'électro. Certains genres sont volontiers inventés, tels que « skacid ». Les références sont tantôt populaires, tantôt obscures. Dans un numéro de 1988, l'accent est mis sur l'influence de la house britannique, mettant alors de côté les « villes de naissances que sont Chicago, New York et Détroit<sup>2</sup> » et poursuivant une tendance de la presse allemande à blanchir le mouvement techno. La relation avec la Grande-Bretagne sera entretenue, notamment avec la parution d'articles signés Stuart Cosgrove et John McCreedy traduits en allemand.

En février et août 1990, *Frontpage* paraîtra en supplément de *Network Press*. La revue avait été fondée en mai 1989 à Francfort par Jürgen Laarmann et Stefan Weil et était à cette époque associée à et distribuée dans la discothèque Dorian Gray. Elle comptait seize pages imprimées en noir et blanc. Jürgen Laarmann expliquera ensuite qu'à travers son expérience de contributeur au magazine *Spex*, il avait eu l'impression que « la musique électronique était un peu l'enfant mal aimé<sup>3</sup> ». L'édition spéciale dans *Network Press* avait pour but de promouvoir « technoclub », une série d'événements organisés par Talla 2XLC et Matthias Haibach à partir de 1984 à Francfort. Les chroniques de disques occupaient une place fluctuante au sein de la revue et leur écriture était volontiers spontanée<sup>4</sup>. En revanche, la techno faisait l'objet d'une réflexion à une plus grande échelle à travers des définitions<sup>5</sup> sans cesse renouvelées et des manifestes rayonnants au-delà des pages du magazine<sup>6</sup>.

Bleed, qui contribuera ensuite à *Frontpage*, avoua qu'il n'était « pas [...] tombé en extase à sa lecture<sup>7</sup> ». En revanche, l'identité visuelle faisait l'objet d'une attention particulière ;

---

<sup>1</sup> « Das deutschsprachige Magazin für Disco und Dance »

<sup>2</sup> Der Einfluss von House auf die Charts stieg in den letzten zwei Jahren rapide, doch waren es nicht in die originären Chicago Tracks, sondern die britischen DJs, die der funktionalen Tanzmusik durch inventive Mixes vorschub leisteten. Der Enthusiasmus um House, der erst den englischen Norden und nun auch London völlig erfasste, wirkt wiederum rückvergütend auf die Geburtsstätten Chicago, New York und Detroit. ... » *Network Press*, n° 4, 1988, p. 26.

<sup>3</sup> DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit., p. 176.

<sup>4</sup> « L'écriture marchait aussi de manière différente : avec *Frontpage*, c'était spontané, impulsif. Tu avais un événement, un nouveau bon disque, et il fallait immédiatement en parler. On n'analysait pas grand-chose. » Bleed [Sasha Kösch] dans *Der Klang der Familie*. (*Ibid.*, p. 178.)

<sup>5</sup> « Techno ist so umfassend wie das Musikspektrum selbst. Von Ambient bis Gabber, von Detroit-Techno bis zu Paralleluniversen wie Drum&Bass und House, die mehr oder minder genau definiert im anderen Plattenfach stehen, deren Herstellungsweise jedoch zweifellos technoid ist. Taugt Techno als Übergriff für alle Spielarten der elektronischen Musik? Die neue Technologie hat die Türen zu unbegrenzten Soundmöglichkeiten aufgestossen. » (LAARMANN Jürgen, in Barbara VOLKWEIN, *Was ist Techno?*, Berlin, epOS, 2003, p. 36.

<sup>6</sup> Cf la « raving society. »

<sup>7</sup> DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit., p. 306.

Tilman Brems en fut le photographe iconique et hyperactif, mais c'est surtout le travail de Branczyk qui démarqua la revue. La vision avant-gardiste du graphiste et ses expérimentations typographiques lui valurent un rayonnement dépassant la sphère Techno. *Frontpage* était une des institutions clés de l'histoire des musiques électroniques allemandes dans les années 1990, bénéficiant en outre d'une réputation internationale. Après avoir été gratuit pendant plusieurs années, le magazine devient payant en 1996, année durant laquelle son tirage atteint jusqu'à 70 000 exemplaires pour 140 pages. *Frontpage* disparu en 1997 suite à des difficultés financières et les tentatives de Jürgen Laarmann de relancer la revue échouèrent. Si elle fut probablement la revue allemande de musiques électroniques la plus influente durant son existence, *Frontpage* fut aussi critiquée pour ses ambitions commerciales et conflits d'intérêts<sup>1</sup>. Une chronologie du détaillant l'évolution du magazine figure en annexe.

1989 fut également l'année de parution des revues *Mixage*, qui se décrivait comme « la première de la scène » mais eut un impact limité, et *Groove*, fondée à Francfort où elle restera basée jusqu'en 2001. Ce magazine d'abord gratuit connut une impressionnante longévité puisqu'il parut sur papier jusqu'en 2018. Aujourd'hui, il est réduit à une version numérique publiée sur [groove.de](https://groove.de)<sup>2</sup>.

En 1992, une nouvelle salve de revues voit le jour dont *Stomp!* et *Raveline*. Cette dernière est fondée à l'Ouest de l'Allemagne<sup>3</sup>. Initialement distribuée sous la forme d'un fanzine, la revue gagna en popularité pour devenir une des plus lues dans l'Allemagne des années 1990. Sa couverture des événements était locale et concentrée sur la région de la Ruhr, mais elle chroniquait des sorties de tous les horizons et surtout en grande quantité. Vers la fin des années 1990, il n'est pas rare d'y trouver plusieurs centaines de chroniques succinctes d'EPs et LPs récemment sortis.

En 1993, *House Attack* voit le jour à Cologne, *Partysan* à Munich et *Very Important!* à Hambourg. L'année suivante, c'est *Mushroom* qui est fondé à Munich, puis en 1995, *Beam Me Up* et en 1996, *D2000* à Cologne et enfin en 1997, *De:Bug* naît à Berlin. Contrairement à la France et à la Grande-Bretagne où les médias sont largement centralisés, en Allemagne, les revues spécialisées sont éparpillées sur tout le territoire. Parfois, elles sont consacrées à une

---

<sup>1</sup> Jürgen Laarmann cherchait à organiser des événements gigantesques et à collaborer avec des marques. Que ce genre d'ambitions éveille de la méfiance est propre à cette époque, tandis qu'aujourd'hui de nombreux médias techno fonctionnent grâce à des agences créatives.

<sup>2</sup> <https://groove.de>

<sup>3</sup> La rédaction est basée à Gelsenkirchen, entre Essen et Dortmund et non loin de Cologne.

branche stylistique, telle que la goa trance avec *Mushroom*. Les années 1990 semblent être une décennie propice à l'impression et à la distribution de publications spécialisées et celles-ci accordent une large partie de leur contenu à des chroniques musicales.

(b) « 2000 ravers » : la France et sa scène club confidentielle

La vitalité de la scène française semble se manifester très différemment. En parlant des années 1990, Philippe Azoury écrit :

D'une certaine façon, c'était aussi un âge d'or : personne ne venait nous faire chier. Nous étions, en comptant large, 2000 ravers et/ou club kids (pas exactement la même tribu, pas exactement les mêmes rites non plus) en France et nous n'intéressions ni les marques, ni les maisons de disques, ni les magazines, ni rien. Juste deux radios à Paris (FG et Nova), des réseaux en province (les Pingouins à Montpellier), trois clubs (le Rex, le Queen, le What's up Bar), quatre magasins de disques (BPM, Salinas, Wax à Marseille, et bien sûr Rough Trade à Paris, où on se rendait en tremblant n'est-ce pas Ivan Smaghe ?), deux magazines (*Coda* et l'éphémère *WSN* dirigé par David Blot), un grand journaliste (Didier Lestrade, et sa chronique Disco dans *Libé*) ainsi qu'un fanzine, précurseur : *Eden*<sup>1</sup>.

Le magazine *WSN*, *Who's Next* eut un impact limité au sein de la scène, mais *Coda* fut en effet le premier magazine exclusivement consacré aux musiques électroniques de l'hexagone. Il avait pour objectif d'en couvrir un large spectre, mais il était plus orienté techno que son prédécesseur, le fanzine *eDEN* qui préférait la house. *Coda* vit le jour en 1993, sous l'impulsion de deux promoteurs, Eric Napora et Paulo Fernandes. Dans son troisième numéro, la rédaction emprunte un ton militant : « *CODA* est là. Il est là pour répondre aux pressions de toutes sortes, il est là pour parler de votre musique, il est là grâce à votre courrier, il est là parce qu'on ne tuera pas notre culture<sup>2</sup>. »

Paraissant initialement tous les deux mois, *Coda* passe en rythme mensuel en avril 1995 et est largement distribué au niveau national. La position de monopole était d'autant plus forte

---

<sup>1</sup> AZOURY Philippe, « Eden : "Nous vivions dans Paris, insomniaques mais jamais fatigués" », *Nouvel Obs*, 17 novembre 2014. <https://o.nouvelobs.com/pop-life/20141117.OBS5268/eden-nous-vivions-dans-paris-insomniaques-mais-jamais-fatigues.html>, dernière consultation le 16 novembre 2022.

<sup>2</sup> *eDEN*, n° 3, octobre-novembre 1993, p. 4.

à cette époque que *Rock & Folk* et *Les Inrockuptibles* se « moquaient » de cette musique<sup>1</sup>. Mais dès 1996, le magazine *Zipper* rejoint le catalogue des revues raves en France. L'année suivante, c'est le magazine *Trax* qui vient élargir les rangs. Fondée par Alexandre Jaillon et Frank Bolluyt et appuyée par les éditions du Rocher, *Trax* a rapidement rattrapé *Coda*. Stéphanie Lopez, qui a contribué aux deux revues, a décrit *Trax* comme plus « structurée » et « professionnelle<sup>2</sup> », probablement à l'image d'une partie de la scène techno qui commençait à bien s'installer en France.

En 1997 et 1998, de nouvelles revues voient le jour dont la très intellectuelle *Nomad's Land*, l'éphémère *Flyer* et la passionnée *Tourne-disque* qui était, elle, basée à Vendôme. Mais ces publications survivent rarement plus d'une ou deux années et *Coda* disparaît aussi en 2006. *Trax* est le seul magazine spécialisé français qui soit né durant la période de notre recherche et existe encore au moment de la rédaction de cette thèse. Si la scène française s'est professionnalisée, elle n'en demeure pas moins confidentielle. À cela s'ajoute l'accès à la presse anglophone qui traverse la Manche et exerce une certaine autorité sur le lectorat français.

(c) « *Here to stay* » : les spécialistes britanniques s'installent

En Grande-Bretagne, la presse spécialisée était bien plus large, organisée en différentes strates et constituée de magazines avec d'innombrables angles. L'ampleur du mouvement dans

---

<sup>1</sup> « En 94-95, il n'y avait rien d'autre en France que *Coda* qui parlait de ces musiques là. Dans la presse musicale installée, comme *Rock & Folk*, les *Inrockuptibles*, c'était moqué. Ce n'était pas de la musique pour ces journalistes. Ils pensaient certainement que l'équipe de *Coda* était une équipe de perchés. Ce qui est drôle, c'est que maintenant, les journalistes de *Rock & Folk* ou des *Inrocks* sont parfaitement interchangeables avec les journalistes de *Tsugi*. Et d'ailleurs, certains travaillent pour les deux et ils traitent des mêmes artistes. Mais à l'époque c'était vraiment décrié par la presse plus installée, plus conventionnelle. *Coda* était vraiment le seul magazine qui parlait de rave culture. Je crois que leur sous-titre c'était "house music et rave culture" à une époque où le mot rave n'était pas du tout associé à culture mais plutôt à drogue, à décerbré, à jeunesse qu'il fallait surveiller à tout prix. » (LOPEZ Stéphanie, « Entretien en annexe », mars 2022.)

<sup>2</sup> « Je dirais que *Traxmag* était plus sérieux. L'équipe qui investissait dans le magazine avait plus de moyens et était plus professionnelle. *Coda*, c'était un peu la famille, les copains avec un esprit assez artisanal, alors que *Traxmag*, il y avait une maison d'édition derrière, les éditions du Rocher. Ils avaient d'autres magazines musicaux: un sur le hip hop ... Je crois qu'ils avaient *Rolling Stone* aussi ? Donc c'était plus structuré au niveau de l'équipe et de l'organisation. C'était plus professionnel au niveau des deadlines. À *Coda*, c'était beaucoup moins le cas. En termes de ligne éditoriale, c'était clairement deux magazines différents. Il y avait une vraie rivalité entre les deux magazines et finalement *Traxmag* a coulé *Coda*. *Coda* n'a pas pu survivre très longtemps. » (*Ibid.*)

le pays et l'entreprise défricheuse des autres types de médias ont ouvert la voie à des revues rave<sup>1</sup>.

Certaines publications avaient déjà été dédiées au disco – telles que l'éphémère revue hebdomadaire *Disco* fondée en 1979, le magazine dédié aux professionnels de la nuit, *Disco Mirror* en 1984 ou encore le service postal *Disco Mix Club*. La présence de ces magazines, à l'existence certes fragile, s'explique en partie par le phénomène Northern Soul et donc la culture club bien installée en Grande-Bretagne. *Mixmag*, l'une des revues spécialisées britanniques les plus influentes, était justement issue du *Disco Mix Club*. En février 1983, elle paraît sous la forme d'un livret de 16 pages en noir et blanc.

Avec l'apparition de la house, *Mixmag* se transforma en magazine couvrant tous les genres, aspects et scènes de la culture club et devint une publication indépendante qui publiera ensuite sa propre annexe. De 1987 aux années 2000, *Mixmag Update*, paru à un rythme hebdomadaire en noir et blanc avec des charts et informations pour les DJs et professionnels, tandis que l'édition mensuelle était leur version « consommateur<sup>2</sup> », davantage dédiée à l'audience plutôt qu'à l'industrie.

Alors que *Mixmag* fut décrit comme le « patriarche » des publications, il y eut de nombreux « efforts intermédiaires<sup>3</sup> ». En 1987, Darren Reynolds et David Lubich se réunissent pour créer *Soul Underground*, une parution à mi-chemin entre le fanzine et le magazine qui est alors dédiée à l'électro, au rap, au reggae, à la soul et d'autres types de musiques Noires. Dans l'introduction d'un livre récent compilant des scans de cette revue, Lubich déclare dans l'introduction :

---

<sup>1</sup> « Second, the nature of the mass media dictates the necessity of moving on, to consider the next moral panic. What follows is an information vacuum. In a pre-digital age that prioritized, and valued, information much more highly than our own, niche, trade and fanzine publications were able to fill this void. This media formed a portal for information—an insider's guide to this new scene—offering readers knowledge, and therefore access, to this subterranean realm. Style press such as *i-D* and *The Face* were quick to pick up on this new sound. As Thornton notes, "Throughout the early months of 1988, *i-D* ran stories on aspects of what would come to be clustered under the rubric of acid house", [...] while trade publications found themselves caught up in the moment, their sales miraculously, and exponentially, improving. [...] Consequently, and in a predictable commercial life-cycle model, more corporate publishing houses began to divine a market for magazines that might describe this new cultural phenomenon and mediate responses. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, op. cit., p. 54.)

<sup>2</sup> « *Mixmag* was their consumer version. It was definitely aimed at people that went out clubbing every week and wasn't aimed so much at people in the industry. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>3</sup> « If the ravers were busy building a new, better future, then zine writers were keen amateur disciples, dedicated to building a (often charmingly hokey) network to spread the Word (and the Word was "acieeeed!"). By early 1990s, the scene was stratified. *Mixmag* was the daddy, using the acid house boom to fully upgrade itself from DJ newsletter to bona fide dance publication. Then there were the middle-ranking efforts, with limited means but some semblance of ambition. » (HILL Anthony, LEA Tom, MORPURGO Joseph et MUGGS Joe, « The A-Z of Rave », *Fact mag*, septembre 2014. <http://www.factmag.com/2014/09/05/the-a-z-of-rave/27/>, dernière consultation le 16 novembre 2022.)

Il me semblait bizarre – bizarre et légèrement honteux – que le seul endroit où l'on pouvait lire quelque chose d'à peu près intelligent et pertinent sur la musique que j'aimais fût dans les nouveaux magazines de style *i-D* et *The Face*, ou caché dans les dernières pages de la presse rock. Les magazines de musique noire établis semblaient bloqués dans une autre époque, obsédés par les vieux gars de la soul et le reggae terne. Le rap était largement tourné en dérision (Ian McCann et Stuart Cosgrove parvenaient à faire passer quelques bons morceaux, mais ils faisaient figure d'exceptions), tandis que la croissance et la mutation incroyables de la dance music étaient pratiquement ignorées. Le numéro un de *Soul Underground* fut produit dans un brouillard d'énergie furieuse, assemblé sur la table de la cuisine de Darren avec quelques grandes feuilles de carton, des mètres de copie et beaucoup de pulvérisation. Bien qu'il ait toutes les caractéristiques d'un fanzine – un peu brouillon, obsessionnel, avec beaucoup de texte – nous avons tous les deux le sentiment que nous étions sur un bon filon. Il devait bien y avoir des gens prêts à dépenser 40 centimes pour notre petit torchon<sup>1</sup>.

La dernière édition de *Soul Underground* paraît en 1991, année de fondation du relativement confidentiel *Clubland Magazine* et de la nouvelle mouture de *Jocks* qui deviendra l'influent *DJmag*. Ce dernier se positionne rapidement comme le concurrent direct de *Mixmag*. Bill Brewster, éditeur de *Mixmag*, remarque que les deux revues étaient « pratiquement identiques ». Il ajoute :

Elles s'adressaient au même public. C'était simplement une course aux meilleures ventes. Dans les années 90, *Mixmag* gagnait définitivement. [...] Ses années de gloire de *Mixmag* étaient 1996-97 : il se vendait alors à une centaine de milliers d'exemplaires par mois, je pense. *DJmag* était un autre magazine issu d'un magazine industriel appelé *Jocks*. C'était aussi une sorte de magazine de l'industrie musicale à l'origine. Ils l'avaient élargi pour en faire un magazine grand public<sup>2</sup>.

Durant ces fameuses années de gloire, *Mixmag* vendait jusqu'à 90 000 copies, avoisinant les ventes de l'hebdomadaire rock et pop *NME*. Au cours de ses premières années, *DJmag* était plus technique : il publiait les colonnes de James Hamilton, « BPM » et arborait

---

<sup>1</sup> « It seemed weird to me—weird and slightly shameful—that the only place to read anything halfway intelligent and on-the-ball about the music I loved was in the new style magazines *i-D* and *the Face*, or hidden in the back pages of the rock press. The established black music magazines seemed stuck in another era, obsessing about old soul guys and dull reggae. Rap was largely derided (The likes of Ian McCann and Stuart Cosgrove managed to sneak some great material through, but they were definitely the exception), while the incredible growth and mutation of dance music was all but ignored. *Soul Underground* number one was produced in a haze of furious energy, put together on Darren's kitchen table with some big sheets of card, yards of copy and a lot of Spray Mount. Although it had all the hallmarks of a fanzine—a bit scrappy, obsessive, heavy on the text—we both felt we were onto something. Surely there must be people willing to spend 40p on our cool little rag. » (LUBICH David, *Catch the beat, op. cit.*, p.2.)

<sup>2</sup> « They were essentially the same. They were aimed at the same audience. It was just a battle for who had the biggest sales, I suppose. In the nineties, *Mixmag* was definitely winning. It was definitely outselling *DJmag*. It had a very successful period, probably a little bit later, after that. So, 96-97 was the kind of glory years of *Mixmag* where they were selling towards a hundred thousand copies a month, I think. *DJmag* was another magazine that had actually grown out of an industry magazine called *Jocks*. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

pour sous-titre « tout ce dont un DJ a besoin en un seul magazine ». À partir de 1993, il se redéfinit comme « le bimensuel pour les DJs et les clubbers » et sa ligne éditoriale s'élargit. Chaque année, il publie un Top 100 des meilleurs DJs et depuis 2008, des clubs. Ces classements ont fait l'objet de multiples controverses, notamment, car ceux-ci manquent de diversité, mais aussi parce qu'ils seraient truqués<sup>1</sup>.

Malgré la compétition entre les deux revues principales, d'autres publications ont continué à voir le jour dans les années 1990. *Generator* et *Jockey Slut* paraissent en 1993, puis *Prestige* en 1994, *Muzik* en 1995 et *Ministry* en 1998. Une grande partie des revenus de ces publications étaient générés par les clubs et leur publicité. *Jockey Slut* tente de se démarquer des autres revues qui prenaient et étaient prises au sérieux par la scène techno. Avec une approche irrévérencieuse, incisive et pleine d'humour, le mensuel s'engage à moins couvrir les clubs – dont il remarque dans un de ses numéros qu'ils « ouvrent, ferment et se démodent avec une alarmante régularité » – qu'à la musique en tant que production sonore.

Dans *Dancefloor-Driven Literature*, Simon A. Morrison objecte contre l'argument d' « analphabétisme générationnel » qu'avait observé Sarah Champion, en citant une remarque du DJ Tony Prince : « Pourquoi diraient-ils que les clubbers ne savent pas ou ne peuvent pas lire, cela semble bien snob ? La plupart des gens sont des clubbers. Certaines des personnes les plus intellectuelles du monde aiment [descendre ... (et monter !)] danser<sup>2</sup>. » L'abondance des publications spécialisées s'explique donc à la fois par l'hégémonie de la presse britannique et l'ampleur du mouvement techno dans le pays. Et, tout à l'inverse des préjugés selon lesquels il n'y aurait pas eu d'écrits au sujet de cette musique, d'autres auteurs remarquent que ces publications ont concouru à transformer le mouvement en une véritable industrie, ce qui aurait aussi parfois eut tendance à étouffer la vitalité du mouvement<sup>3</sup>. Malgré les difficultés de la

---

<sup>1</sup> RESIDENT ADVISOR, « DJmag poll rigged », *Resident Advisor*, 11 octobre 2007. <https://ra.co/news/8926>, dernière consultation le 5 décembre 2022.

BRITTON Luke Morgan, « DJmag accused of corruption », *The Line of Best Fit*, 15 août 2012. <https://www.thelineofbestfit.com/news/latest-news/dj-mag-accused-of-corruption-102530>, dernière consultation le 5 décembre 2022.

<sup>2</sup> « At their height, both *Mixmag* and *Ministry* were selling towards 100,000 copies each month, and even on a purely statistical basis, the notion of generational illiteracy on behalf of Champion's now forgotten "someone" must already be questioned, reinforced by Tony Prince, who adds: "Why would they say clubbers don't or can't read, that sounds very snobbish? Most people are clubbers. Some of the world's most intellectual people like getting down (and up!)", while his son Dan concludes: "Some of these people were lawyers, teachers, accountants and doctors. Case closed." Clubbers certainly were reading, and in their hundreds of thousands. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, *op. cit.*, p. 54-55.)

<sup>3</sup> « The scene became comprehensively mediated. [...] This pervasive mediation meant that it was difficult for any club phenomenon to develop without being instantly reported and commodified. The dance scene had become transformed into a dance industry. » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, *op. cit.*, p. 297.)

presse et les mutations du mouvement, les bases posées par ces parutions semblent solides : *Mixmag* et *DJmag* paraissent encore à ce jour, cette dernière étant traduite en une dizaine de langues différentes.

L'écriture de la techno dans les publications spécialisées semble introduire une véritable multiplicité. En France, certaines tentatives rencontrent une moindre longévité qu'au Royaume-Uni. En Allemagne, la profusion se manifeste au sein même des revues, certaines publiant une centaine de chroniques par édition. Mais comme bien souvent face au discours musical foisonnant, se pose la question de la qualité : est-ce du bavardage ?

## 5. Les fanzines

Le spectre des fanzines est extrêmement large : il s'étend d'une compilation de quelques feuillets distribués en rave et depuis introuvables au proto-magazine qui se développera en véritable revue professionnalisée et que l'on pourrait d'ailleurs regrouper dans la presse spécialisée. À quelques exceptions près, les fanzines entièrement dédiés à la techno sont apparus quelques années après l'émergence du mouvement, mais il se pourrait que cette impression soit liée au manque d'archive de ces publications. Généralement imprimés dans de modestes conditions, sur du papier fragile et distribué à petite échelle, les fanzines finissent souvent par se perdre, ce qui est d'autant plus problématique qu'ils constitueraient une forme de document privilégié sur les débuts du mouvement<sup>1</sup> et que leur équipes de rédactions sont souvent plus mixtes et politiquement engagées que la presse traditionnelle<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « Techno's origins are best documented in xeroxed fanzines which were seldom archived, making any definitive research difficult. » (SHERBURNE Philip, « Digital Discipline: Minimalism in House and Techno », in COX Christoph et WARNER Daniel (dir.), *Audio Culture.*, *op. cit.*, p. 321.)

<sup>2</sup> « En général, les écrits académiques sur les fanzines (voir notamment Atton 2001; Duncombe, 1997; Jay, Horne & Buncke, 1991; Triggs, 1995), et au-delà de différences d'approches, s'accordent pour identifier deux caractéristiques fondamentales du fanzinat: l'identité et la communauté. D'un point de vue sociologique, voilà qui n'a certes rien d'une surprise. L'activité sociale en général repose sur ces deux facteurs, qui s'articulent pour confirmer la place de l'individu dans un cadre sociétal plus large. La presse commerciale cherche à développer des marchés pour ses publications qu'elle espère voir fonctionner comme les groupes sociaux existants - les journaux et les magazines cherchent à développer un sens de la communauté chez leurs lecteurs tout en encourageant ces mêmes lecteurs) s'imaginer comme étant uniques, comme les membres d'un groupe d'élite ou restreint. » (ATTON Chris, « Sociologie de la presse musicale alternative », *Volume !*, ed. M. Seteun, vol. 5, n° 1, 2006, p.8.)

Il existe peu d'études académiques au sujet des fanzines, mais surtout au sujet des fanzines dédiés aux musiques électroniques. Les méthodes d'analyse appliquées à ce corpus de publications rejoignent celles employées face aux revues musicales, à la presse grand public et aux publications spécialisées. Certaines informations ont aussi été enrichies par le travail de Catherine Hilgers qui a généreusement partagé le résultat de ses recherches avant que celles-ci ne soient publiées<sup>1</sup>.

(1) *Grande-Bretagne: des rave zines à profusion*

Le fanzinat britannique consacré à la techno est marqué par une exception, *Boy's Own*, qui non seulement paraît très tôt – dès 1986 – mais fut aussi bien archivé, puisqu'il a fait l'objet d'une compilation sous la forme d'un livre. À ses débuts, le fanzine couvrait à la scène *rare groove*, la culture football ou ce que Terry Farley appelle « les soul boys de banlieue<sup>2</sup> ». D'après le cofondateur, la musique house avait initialement été ignorée par la scène club londonienne et fut davantage prise au sérieux au nord de l'Angleterre, qui n'était alors pas aussi accaparé

---

<sup>1</sup> Catherine Hilgers a travaillé sur un essai intitulé « Zines in Electronic Dance Music : Then and Now (and Next) » à paraître dans l'*Oxford Handbook of Electronic Dance Music*. À cette occasion, elle a analysé 250 fanzines de l'Archiv der Jugendkulturen et aux archives dédiées aux Frauenforschungs-, -bildungs- und Informationszentrum feminist archive, toutes deux à Berlin. Hilgers constate « Of the 250 zines, 44% (n= 111) were published in Germany, with a further 21% (n=53) published in the United States and 28 (11%) in the United Kingdom. Other zines were from Lebanon, Morocco, the Netherlands, Switzerland, Chile, Colombia, France, Italy, Japan, Australia, Poland, Austria, Belgium, China, and Canada. One zine was resolutely not specific to any country, identifying with the international free party scene. » Un grand remerciement à Catherine Hilgers de m'avoir laissée accéder au brouillon de son travail et pour avoir accepté que je le cite.

<sup>2</sup> « Acid house grew out of casual culture. The football hooligan was dead and buried for the trendy hooligans. The casuals who were at the cutting edge of style, the ones who probably weren't the best fighters but who were the best dressed, had knocked it on the head, and were going to Shake'n'Fingerpop and puffing in the corner together. When acid house and E came along the creative forces on the casual scene became, by and large, the creative force on the acid house scene. The whole acid house thing grew out of that suburban soul scene. Whether it was Danny Rampling or Paul Oakenfold, they were just suburban soul boys. » (HILL Anthony, LEA Tom, MORPURGO Joseph et MUGGS Joe, « The A-Z of Rave », *art. cit.*)

par la scène *rare groove* et l'émergence du rap<sup>1</sup>. Mais rapidement, les créateur·rice·s du fanzine participent à un mouvement dont « *The Face* et *i-D* ne savaient rien<sup>2</sup> ».

Cette citation recoupe une idée qui traverse le corpus des fanzines techno et la littérature académique à leur sujet : ces publications incarnent une forme d'expression clairement en marge de la presse établie. Steve Redhead remarque que ces médias alternatifs « s'ils ne sont pas toujours *underground*, étaient clairement en dehors du *mainstream*<sup>3</sup> ». Sarah Thornton précise en outre que dans la culture club, « les micro médias, publications niches et médias de masse, ont des connotations culturelles clairement différentes<sup>4</sup> ». Ailleurs, l'universitaire ajoute :

Les fanzines rave donnent libre cours à des voix indisciplinées, à l'argot local, à la juvénilité scatologique, aux gémissements, aux vociférations et aux jurons. Les récits à la première personne sont fréquents, en particulier ceux qui traitent de l'expérience de la drogue, racontant des moments géniaux ou cauchemardesques sous ecstasy, des histoires de vol de matériel par des videur·se·s qui vous le revendent ensuite dans le club, des anecdotes sur l'agression des « charlie casuels » et des « lager louts » (c'est-à-dire l'agression des consommateur·rice·s de cocaïne et de bière). Avec des tirages limités et peu d'argent à perdre, les fanzines font souvent fi des lois sur la diffamation et les droits d'auteur, ne serait-ce que dans l'espoir de se faire un peu de publicité.

---

<sup>1</sup> « Terry: When house music came along it was slightly ignored by London, not because people didn't like it, but because the whole rare groove scene was so good at the time. The reason it took up north first was because they didn't have such a strong scene as we had down here. There were some brilliant clubs in London. Discotheque and The Wag were really good. London didn't need house music. It was being bang in the middle of the early rap thing, when people were mixing rare groove with Eric B and the Beastie Boys. Then the drug thing came back from Ibiza and that was what tipped the balance. Paul Oakenfold brought Alfredo over to a party at the Project Club in Streatham in '87, which got raided by the police. Everyone went there, and they all bought an E, and everyone did it at the same time. Very experimental! » (BROUGHTON Frank et BREWSTER Bill, *Boy's Own: the complete fanzines, 1986-92, op. cit.*, 2009, non paginé.)

<sup>2</sup> « I remember me and Andy Weatherhall standing on the door at Raid in late '87. Guys who I knew from Millwall were coming up in really dusty old shoes, Cheignon jackets and fucked up trainers. Obviously, they'd all come back from a mad Ibiza summer and they had the start of pony tails with little top knots. I remember a month or so later being taken to Shoom, and suddenly I realized that these people were the new faces at these clubs. They knew the records and they did the Amnesia dance. It wasn't the people from the *Face* and *i-D* who knew about this, it was these kids. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « At this time [the late 80s] I was also researching, and archiving, alternative media such as fanzines—popular music and football-based ones but also ecological and political-leaning zines—which if not exactly underground were certainly outside the mainstream. [...] I quickly discovered the importance of small-scale DIY publishing—fanzines, booklets, books—to the story of the repetitive beat generation. » (REDHEAD Steve, *Repetitive Beat Generation, op. cit.*, p. xxiii.)

<sup>4</sup> « Scholars all too often make generalizations about the media based on an analysis of television alone. In the mid-nineties, however, mass media are in decline and the dominance of television—or at least broadcasting—is in question. We are in an age of proliferating media, of global narrowcasting and computer networks where anyone on-line is “nearby”. To make sense of the complexity of contemporary communications, it is necessary to divide the media into at least three layers. From the point of view of clubbers and raver, in particular, micro, niche and mass media have markedly different cultural connotations. Moreover, their diverse audience sizes and compositions and their distinct processes of circulation have different consequences for club cultures. With mass media, for instance, affirmative coverage can breathe longevity into what would have been the most ephemeral of fads. » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital, op. cit.*, p. 122.)

Certains font des allégations sur les abus sexuels de patrons de maisons de disques « très en vue et sniffeurs de coke » (*Gear 2*, 1991). D'autres demandent carrément : « Connaissez-vous une cause qui mérite d'être défendue ou, plus important encore, une chance de bénéficier d'un peu de publicité gratuite ? Écrivez-nous et faites-le savoir. Nous payons cinq livres. » (*Herb Garden*, avril 1992)<sup>1</sup>.

Thornton poursuit en affirmant que les fanzines constituent le seul endroit où la culture club est écrite d'un point de vue explicitement féminin, bien que pas toujours féministe<sup>2</sup>. Toutefois, Catherine Hilgers a pointé du doigt certains fanzines qui auraient exprimé des discriminations de genres<sup>3</sup>.

Les deux chercheuses s'accordent sur l'attitude volontiers nostalgique des fanzines : Thornton explique que ceux-ci ont toujours du retard sur l'annonce des événements et auraient tendance à mythifier le passé<sup>4</sup>, tandis qu'Hilgers s'enthousiasme face à la volonté des fanzines de partager leur savoir<sup>5</sup>. Pourtant, *Boy's Own* est clairement décrit, nous l'avons vu, comme un média précurseur : « Alors que les médias grand public et même les magazines de mode censés être à la pointe du progrès peinaient à comprendre les énormes changements dans la culture des

---

<sup>1</sup> « Rave fanzines give vent to unruly voices, local slang, scatological juvenilia, moaning, ranting and swearing. First person narratives are common, particularly ones about drug experiences which recount stories of brilliant or nightmarish times on Ecstasy, tales of having one's "gear" stolen by bouncers who then sell it back to you in the club, anecdotes about experiencing "aggro" from "charlie casuals" and "lager louts" (namely aggravation from abusers of cocaine and beer). Having small print runs and little money to lose, the fanzines often flout libel and copyright laws, if only in hope of a bit of publicity. Some make allegations about the sexual exploits of "high profile, coke snorting" record company bosses (*Gear 2*, 1991). Others ask outright: "Do you know a cause worth fighting or more importantly any chance of some free publicity? Write and let us know. We pay five pounds." (*Herb Garden*, April 1992). » (*Ibid.*, p. 138.)

<sup>2</sup> « Fanzines are the only place to find writing about clubbing from an explicitly female (though not always feminist) point of view. Several were edited by women (for example, *Duck Call* and *Gear*) while even the laddish *Boy's Own* has the occasional "Girl's Own Nightmare" feature which discusses such problems as "death by sisterhood on eight tabs", surviving the loo queue and the handbag problem. Similarly, *Herb Garden* ran a spoof of woman's magazine quiz which determined whether you were a "Sad Susan" who doesn't know anything about dance culture, a "Techno Tracy" who raves all the time but indiscriminately, or a "Vicky Volante" (the name of the author or the mock quiz) who has the right attitude and knows how to have fun with style. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> Hilgers cite notamment les fanzines *House of Music* du magasin de disque Rush Hour à Amsterdam mais aussi les fanzines allemands *ouk* et *SUCKeR*.

<sup>4</sup> « Professional media are generally faster off the mark, working to monthly, weekly and daily deadlines rather than slow productions and erratic schedules of amateur media. Even after their proliferation, then, the fanzines tended to write about events that happened months prior to their publication and were well behind the consumer press. Free from the constraints of maintaining readerships, fanzines don't have to worry about being identified with a scene that has become passé. Much fanzine copy therefore wallows in nostalgia. Their writers reminisce about the legendary ravers and hanker after the initial "vibe". Conscious of lying in the wake of a historic youth movement, even when they try to avoid sentimental longing, it often prevails. For example: "My purpose is not to describe the pre-Fall idyll, some sonic paradise which we should wander as do unreconstructed hippies to Glastonbury (but) rather to lament the way clubland has so quickly become self-conscious and unspecial. Acid house was not the be-all and end-all, but it was a beginning, and something that was stamped out before it was allowed to develop." (*Boy's Own*, Spring 1990) » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit, p. 140.)

<sup>5</sup> Hilgers cite notamment le fanzine *Transcendance* basé à Toronto et *URB* de Los Angeles.

jeunes britanniques induits par la house music et l'ecstasy, *Boy's Own* disait exactement ce qu'il en était<sup>1</sup>. » On retrouve là un autre grand trait narratif de l'imaginaire qui entoure les fanzines : non seulement leur singulière authenticité se démarquait de la presse officielle, mais elle laissait aussi libre cours à des formes d'expression censurées plus ou moins directement ailleurs. Les fanzines seraient le plus souvent façonnés par les acteurs locaux pour leur communauté<sup>2</sup>. Parfois, ils partagent une musique différente que celle encensée par la presse institutionnalisée<sup>3</sup>.

L'enjeu est aussi lié à l'accès vers cette presse. Des fanzines tels que *Knowledge Magazine*, *Labello* ou *Mission Zine* sont racialement bien plus mixtes que des titres en apparence progressistes tels que *i-D* et *The Face*. La presse pop britannique, pourtant riche et vaste, aurait été engoncé dans son traitement de la musique Noire, ce qui valut à David Lubich de chercher à créer son propre média en 1987 : *Soul Underground*<sup>4</sup>.

Dès la fin des années 1980, les projets de publications amateur se mettent à pleuvoir : *Freaky Dancing* paraît à Manchester en 1989 et est rejoint l'année suivante par *Boomtown* à Leeds, *Duck Call* autour de Nottingham et Leicester, mais aussi *Ear To The Ground* à Lancashire. En 1991, *Sunnyside Up* est fondé à Birmingham, *Underworld* au Nord de Cambridge et *Ravescene Magazine* à Londres. En 1992, ce sont *Smiley People* à Bournemouth, *Atmosphere* à Essex, *Northern Lights* au Nord de l'Angleterre, *Blaze* au Nord de Londres, *Quest* à Wolverhampton. En 1993, on compte notamment *Juice* à Londres, *Labello* à Essex et *Noise 303*. En 1994, *Knowledge* voit le jour à Bristol, ainsi que *Mission* et *Shimmer* à Londres. Un descriptif plus détaillé pour chacune de ces publications figure en annexe.

---

<sup>1</sup> TITMUS Stephen, « Boy's Own: A history », *art. cit.*

<sup>2</sup> « It was a really popular publication for ravers that wanted something that spoke to them directly... it wasn't produced by a mass media organisation it was produced by local people whose hearts and enthusiasm were in the scene... people would come to the record shop, especially to get that publication. » <https://www.rendezvousprojects.org.uk/ravescene-magazine/>

<sup>3</sup> « Many zines allied themselves with particular genres, and the differences and similarities between genre were frequently discussed. For example, jungle producer Orca was interviewed in Bristol zine *Knowledge* on the topic of jungle vs drum & bass. He said, "The music press might find the more *intelligent* drum & bass style more acceptable than the traditional ragga influenced jungle sound (which leaves them wide open to racist accusations), and it's certainly the area of common ground more and more techno producers are discovering." (STEVEN Collin, *Knowledge*, n°4, Bristol, United Kingdom, self-published, 1995.) » (HILGERS Catherine, « Zines in Electronic Dance Music : Then and Now (and Next) [brouillon] ».)

<sup>4</sup> « Rock music has always been good at talking about itself. Leading the field at that time was the grown-up music presse, headed by *NME*, but far more interesting to me were the fanzines: the onset of punk and the DIY philosophy of the 'alternative' scene in general had seen an explosion in passionate, fan-created magazines. No matter that many were incredibly narrow in focus, willfully obscure, really badly written and unusually lasted only two issues... the best had a passion and freshness missing from the "serious" rock press. And it was this attitude—a passion and feel for the music—that was missing from most writing about black music. » (LUBICH David, *Catch the beat*, *op. cit.*, p.2.)

Cette explosion de fanzines prouve là encore la vitalité des publications sur la techno. Toutefois, si l'idée qu'« hormis *Boy's Own*, il n'y a presque aucun fanzine documentant la scène telle qu'elle est advenue<sup>1</sup> » pouvait être questionnée, on peut certes admettre que mis à part *Boy's Own*, ces fanzines furent mal archivés et peu discutés. L'héritage des fanzines punk et rock fut peut-être assuré par le relai médiatique, la recherche académique et même des projets artistiques tels que des expositions. L'isolement des fanzines dance pourrait alors être, comme le suggère Stuart Cosgrove, lié à leur association avec une sous-culture<sup>2</sup> ou au frein émis par d'autres formes de discriminations sociales et raciales.

## (2) *L'idylle eDEN*

S'il fut certes militant, occasionnellement polémique et volontiers utopiste<sup>3</sup>, *eDEN*, le fanzine culte de la scène house française, était plutôt associé à la scène parisienne relativement bourgeoise qu'à des classes populaires ou à des communautés raciales marginalisées. Et d'ailleurs, la qualité de son impression – un format A6 en couleur avec du papier de bonne qualité et parfois même une couverture légèrement cartonnée – facilitera son archivage.

Basée dans le 10<sup>e</sup> arrondissement à Paris, l'association Collectif Eden publia son premier fanzine au printemps 1992. L'éditorial cherche alors à déconstruire les préjugés sur le mouvement :

« Un fanzine sur cette putain de zique de merde ! Vous vous foutez de la gueule du monde ? » Non, chers lecteurs, on vous méprise. Fidèles de la house, émigrez ou restez, la France n'est pas tendre avec ce qu'elle ne comprend pas. Six ans que la house prit naissance, six ans de mépris, six ans que certains prédisent sa fin ... La house n'est pas l'émanation d'une disco queen défoncée, mais bien l'expression d'une génération d'individus se reconnaissant dans le rythme, les fêtes, la danse et la fusion des genres.

---

<sup>1</sup> « Despite all the idealism and energy triggered by Ecstasy, a surprisingly small amount of artistic expression survives the era. Apart from *Boy's Own*, there was next to no fanzine documentation of the scene as it happened. People were simply too busy having fun. But it was a creative period for short-term artifacts like T-shirts, flyers, and club design. » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. 54.)

<sup>2</sup> « One of the reasons for that is that *Sniffing Glue* and the tradition of punk fanzines were written about much more by the journalist intelligentsia, which I didn't belong to because I had a working-class subculture background. » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

<sup>3</sup> « Très attaché aux valeurs utopistes véhiculées par le mouvement dans cette période fondatrice, il voit dans ces soirées et ces musiques nouvelles une sorte de petit paradis. D'où son nom : *Eden*. »

Une génération en voie de frustration si la police et les tenanciers de boîtes et de salles se liguent pour briser notre élan<sup>1</sup>.

Pour les membres d'*eDEN*, écrire est d'abord un moyen d'exister : d'exister à la fois dans le paysage culturel français, mais aussi au sein de la scène techno. Car *eDEN* est plutôt engagé house, là où *Coda* sera davantage le défenseur des hybrides techno<sup>2</sup>.

*eDEN* fut notamment cofondé par Adelaïde Dugdale, Vix (l'activiste Christophe Vix-Gras), Christophe Monier (The Micronauts) et on y retrouvera au fil des numéros le graphiste Michaël Amzalag, David Blot, Vincent Borel, Sven Løve (qui sera en 2014 au centre du film *eDEN*), Didier Lestrade, Loïc Prigent ou encore des musiciens tels qu'Alan Braxe, DJ Deep et D'Julz. La participation de tous ces acteurs montre bien l'absence d'espaces pour critiquer et s'exprimer au sujet de cette musique au début des années 1990. D'après Stéphanie Lopez, « il y avait plein de fanzines dans les magasins de disques ». Or, on peut supposer que cette multitude se développa dans la deuxième partie de la décennie.

Une des particularités d'*eDEN* est son dévouement à la publication de chroniques fouillées au sujet de cette musique. Alors que certains fanzines se contentent de publier des interviews, essais, illustrations, agendas ou informations pratiques, le titre français développe un discours critique très argumenté, souvent autoritaire et occasionnellement décalé<sup>3</sup>. Dès le premier numéro, on trouve une quinzaine de chroniques consacrées à des albums, compilations et maxis. Mais les types d'articles sont variés avec des essais, des portraits de musiciens et une multitude de listes. L'explosion des formats permet parfois des réflexions abstraites sur certains aspects de la culture, telle que la danse<sup>4</sup>. Parmi les thèmes récurrents figurent la commercialisation de

---

<sup>1</sup> *eDEN*, n°1, mai-juin 1992, p. 4-5.

<sup>2</sup> Au sens de sous-genre parmi les différentes branches de musiques électroniques dansantes.

<sup>3</sup> « Les vrais fans de house sont des gens ouverts. Ils ont écouté et aimé toutes les autres sortes de musique populaire. Il n'y a pas pour eux des bons ou des mauvais morceaux. Ils sont curieux & aiment savoir ce qui se passe dans les autres genres, particulièrement chez les musiques sœurs – rap, ragga, acid jazz, indie dance, etc. Voilà pourquoi, 1 fois n'est pas coutume, je chronique un CD sans 1g. de de house. Mais attention il y a bien un rapport : il s'agit bien de musique sexy pour le chill out des ravers (voir l'article des chères Bionic Lovers dans le 1 n°). » (WIDOWSKY, « The rebirth of cool too "The spirit of the drum" », *eDEN*, n°2, août-septembre 1992, p. 48-49.)

<sup>4</sup> « Finalement, quel plaisir de danser jusqu'à épuisement sur de la bonne musique. Peu importe qu'elle supporte l'appellation Techno, House, Deep ou Garage dès lors qu'elle exprime et stimule en nous le bonheur et l'énergie. Car, sans ces deux notions, toute soirée risque de faillir à sa mission. Mais ... Et bien, tout simplement nous faire bouger à un point tel que se sentir bien dans son corps mais aussi et principalement dans sa tête devient l'inévitable. Et si l'émotion est avant tout personnelle, elle est appelée à se transformer en joie collective. » (ALAIN, « Tribune 4: Danser », *eDEN*, n°1, mai-juin 1992, p. 12-13.)

la scène (dont les contributeurs sont très sceptiques<sup>1</sup>) et des informations quant à la drogue : pour en limiter la consommation, mais aussi pour en relativiser les effets<sup>2</sup>, en connaître mieux le fonctionnement<sup>3</sup> ou adoucir la descente<sup>4</sup>. Au cours de ses sept éditions, *eDEN* défendra de forts parti-pris stylistiques<sup>5</sup>, optant ailleurs pour un ton plus généreux et pédagogique<sup>6</sup>.

Dans le troisième numéro, *eDEN* partage d'autres ressources médiatiques, évoquant une radio à Strasbourg et un fanzine à New York (*Under One Sky*). La rédaction s'interroge sur l'évolution de la presse :

Quetal ? L'opportunité de lancer des médias « dance » se fait sentir, plusieurs projets de journaux verront le jour d'ici peu et proposeront chacun au grand public des infos sur la house pour ne pas la citer ... Tant mieux ! Ce genre d'initiative révèle un intérêt grandissant pour la house, même les TV s'y mettent de manière timide et les « décideurs » réalisent là un nouveau marché. Ne voit-on pas des spots TV pour DEEP FOREST ? Amis underground, n'ayez crainte, vous resterez underground quoi qu'il arrive<sup>7</sup>.

On sent dans cette remarque une certaine fierté qui tente de rassurer des craintes latentes. C'est là un des paradoxes de l'écriture dans les publications amateur, qui cherchent tantôt à diffuser leur culture, tantôt à la protéger. Et le geste critique de la culture techno au début des années 1990 est aussi à comprendre dans cette dynamique : il est tantôt militant, tantôt protecteur, surtout au sein d'une culture qui prône parfois le secret au sein même de sa communauté.

---

<sup>1</sup> « À la fin de la décennie, le showbiz français a tout essayé pour que la révolution house n'atteigne pas nos côtes : campagne de dénigrement systématique, censure et blocage divers, interdiction d'antenne (NRJ prohibant les disques contenant les termes "ecstasy" ou "acid", refus de cette musique par les programmeurs, présentation fautive et négative par les journaux et les télé (voir une certaine émission de Ciel mon mardi ! en 89), insistance mse sur l'aspect drogue au détriment de l'aspect artistique. [...] Aujourd'hui le showbiz honni espère se faire de la thune avec des ersatz de house (de Lorca à Lagaff), ou en sortant des compils techno hâtivement bouclées, sur les pochettes desquelles les mots rave music » sont soulignés par des auto-collants "pub TV"... » (LE FOU-FURIEUX, PILARD Thierry, RÉMI Jay, VIDAL Patrick et WIDOWSKY, « skeuds », *eDEN*, n°1, mai-juin 1992, p. 36-37.)

<sup>2</sup> « Nombre de décès dus à la consommation de drogues en France pour l'année 1992 : Cannabis : 0, LSD : 0, Amphés : 2, Coke : 4, E : non évalué, Héro : 153, Alcool : 30 000, Tabac : 10 000, Télévision : ? » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « "Petite ordonnance pour la e-culture" Très chers ami(e)s ravers, "science sans conscience n'est que ruine de l'âme", comme le disait il y a 500 ans un tourangeau de grand renom. Donc, par ces longs week-ends speeds et colorés où l'on s'agit dans les déferlantes sonores et autres bonheurs chimiquement altérés, ne serait-il point bon de comprendre comment fonctionne, dans nos cervelles d'oisillons, cette substance nommée MDMA ? » (DR LE CHAMPI, « Droguerie 1 : Ecstasy », *eDEN*, n°6, juillet-août 1993, p. 52.)

<sup>4</sup> THE BIONIC LOVERS, « Tribune 3 : Le calme après la tempête », *eDEN*, n°1, mai/juin 92, p. 11.

<sup>5</sup> « Les ravers de Paris veulent être stimulés, pas électrochoqués. Prouvez que vous connaissez aussi bien le garage, la deep house, la techno Detroit que la techno Deutsch, qui ignore tout soul ! » (DUGDALE Adélaïde, « Tribune 1 : Le cauchemar de nos raves », *eDEN*, n°1, mai-juin 92, p. 7.)

<sup>6</sup> « Les raves expliquées aux baby-boomers », *eDEN*, n°5, mars-avril 1993, p.69.

<sup>7</sup> VIX, « Yoplabuom! », *eDEN* n°3-4, novembre-décembre 1992, p. 109.

### (3) L'Allemagne jusque dans ses recoins

En Grande-Bretagne, la presse musicale et spécialisée était concentrée à Londres et les fanzines éparpillés sur l'ensemble du territoire. En France, c'est l'ensemble des médias – ou en tous les cas ceux qui nous sont parvenus – qui étaient concentrés autour de la capitale. L'Allemagne connaît quant à elle un étalement géographique à tous les niveaux médiatiques. Pour ce qui est des fanzines, ils semblent véritablement surgir partout, même dans des villes de taille modeste telles que Chemnitz (*Hakke*), Meitingen (*Virus*), Schwarzenfeld (*SUCKeR*) ou encore Zittau (*INJOY*).

Ces publications permettraient alors principalement de relayer des informations locales et donc de participer à la vitalité de la scène. D'après Christian Kemper, les fanzines techno « poursuivent l'objectif du profit économique, même si les producteurs le nient parfois<sup>1</sup> » et l'auteur allemand s'oppose ainsi à la définition de Fabien Hinz<sup>2</sup>. Le mot « profit » désigne-t-il ici réellement une entreprise commerciale ou simplement la nécessité de subsister économiquement ? Certes, comme l'écrit l'auteur allemand, « l'absence de but lucratif dans le contexte de la scène techno [serait] à relativiser<sup>3</sup> ». Or, malgré la tentation de regrouper toutes les publications, il se pourrait que leurs intentions premières et modèles économiques varient en fonction de nombreux paramètres.

---

<sup>1</sup> « Die Fanzine-Produzenten nutzen wie andere Akteure der Techno-Szene intensiv neue Technologien wie das Desktop Publishing (DTP). Ihre Erzeugnisse besitzen eine professionelle Aufmachung und sind in der Regel aufgrund ihrer finanzierungsart über Anzeigen kostenlos zu erhalten. Einige Magazine werden jedoch auf herkömmliche Weise, das heißt durch Umbruch und Layout oder Hand, verlegt und über den normalen Zeitschriftenhandel distribuiert. Beide Versionen verfolgen jedoch das Ziel des wirtschaftlichen Gewinns, auch wenn dies gelegentlich von ihren Produzenten gelehnt wird. So betont etwa die Redakteurin Bunz: "Alle arbeiten hier, weil sie hier arbeiten wollen." (Artikel o. V. Über *De:Bug* unter [brandeins.de](http://brandeins.de) ...). In den letzten Jahren ergänzt der überwiegende Anteil der hier behandelten Printmedien ihre gedruckten zunehmend durch elektronische Ausgaben, wobei die für alle Fanzines geltenden Prinzipien der Aktualität und des periodischen Erscheinens dieselben bleiben. » (KEMPER Christian, *Mapping techno: jugendliche Mentalitäten der 90er*, op. cit., p. 114-115.)

<sup>2</sup> « Dementsprechend geht die Bezeichnung Fanzine als Abbreviation des englischen Begriffes Fan-Magazine auf das Kriterium des Fan-Seins zurück, welches für die Entstehung und Fortführung dieses ganz und gar szenereineren Mediums bildet (vgl. Büsler 1997 a:17 f). Damit wird hier ausdrücklich eine andere Definition von Fanzines in Abgrenzung zu Hinz getroffen. Er macht die Bezeichnung von der Festlegung bestimmter Gesichtspunkte abhängig wie Erscheinungsweise, Auflage, Layout, Schreibstil und Selbstverständnis: "Gewöhnlich werden Hefte, die unregelmäßig erscheinen, sich durch ein technisch anspruchsloses Layout, geringen Auflage, wenige oder keine Anzeigen auszeichnen, vorwiegend subjektiv gehaltene Konzertberichte, Interviews und Kritiken zu vergleichsweise unbekanntem Bands abseits des Mainstreams enthalten, ganz unproblematisch als Fanzines behandelt." (Hinz 1998:148) » (*Ibid.*, p. 114-115.)

<sup>3</sup> « Darüber hinaus wird das Kriterium einer fehlenden Gewinnerzielungsabsicht im Kontext der Techno-Szene dadurch relativiert, dass die Mehrzahl der Magazine zwar kostenlos abgegeben werden, aber allein durch die Einnahmen aus dem Anzeigengeschäft Profite erzielen. Die Distribution dieser im Folgenden als « Gratis-Hefte » bezeichneten Fanzines erfolgt im Wesentlichen auf die gleiche Weise wie die der Flyer, es existiert aber auch die Möglichkeit des Abonnements. » (*Ibid.*, p. 97-98.)

On retrouve parmi ces publications, le fanzine *out to lunch*, financé par la marque de cigarette Marlboro en 1996 mais aussi des projets amateur tels que *1000*, *Are U Ready?*, *CUT*, *Easy*, *Size!*, *Sch!cht*, *Take Off* ou encore *Very Important!* Ces projets, lancés par des fans plutôt que des journalistes professionnels, se posent souvent en marge ou en opposition d'une presse officielle. Paradoxalement, ils confirment l'existence d'un niveau d'autorité au sein de la critique techno, que certains protagonistes ressentent le besoin de subvertir. Ce discours en plusieurs strates prouve en retour la vitalité du débat autour de la techno et l'existence d'un espace varié accueillant des discussions sur la musique et sa culture.

La couverture de la techno dans les fanzines est aussi fragile que le format de publication lui-même. C'est-à-dire que des publications amateur apparaissent pour disparaître aussi rapidement. Les communautés dont celles-ci dépendent sont souvent plus éphémères et confidentielles. Néanmoins, certains fanzines circulent au-delà des frontières nationales<sup>1</sup>.

Un examen des revues musicales et cultures, de la presse grand public, de la presse spécialisée et des fanzines qui se sont consacrés à la techno montre qu'il y a bel et bien eu des écrits sur la techno. Il se pourrait, certes, que la presse consacrée à la techno demeure minime par rapport à la presse rock. Mais nos trouvailles vont néanmoins à l'encontre de l'affirmation selon laquelle, « il n'y a presque aucun fanzine documentant la scène telle qu'elle est advenue<sup>2</sup> ».

La place pour des réflexions métacritiques dans la presse est délicate, car celle-ci remplit avant tout des ambitions pratiques et référentielles<sup>3</sup>. Or ces fonctions ne sont pas sans rapport avec le façonnement d'une expérience au-delà des mots. Une écoute musicale transcendante se cultive, à la fois en rendant la diffusion de la musique possible – ce que les publications font dans les grandes lignes – et en pointant du doigt vers des manières d'apprécier, vers des caractéristiques esthétiques hors du commun – ce que les journalistes s'efforcent de faire à travers l'exercice critique.

---

<sup>1</sup> *eDEN* fut mentionné dans *i-D* par exemple.

<sup>2</sup> « Despite all the idealism and energy triggered by Ecstasy, a surprisingly small amount of artistic expression survives the era. Apart from *Boy's Own*, there was next to no fanzine documentation of the scene as it happened. People were simply too busy having fun. But it was a creative period for short-term artifacts like T-shirts, flyers, and club design. » (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. 54.)

<sup>3</sup> La « fonction référentielle » (dite aussi dénotative ou cognitive) marque la visée du référent : c'est l'aspect informatif du langage.

Entre ces deux pôles de l'activité critique – l'auteur·rice et l'institution qui le ou la publie – interviennent les rédacteur·rices en chef ou l'éditeur·rices musique. Se pourrait-il que le processus de relecture des textes appose une nouvelle forme de pression sur l'écriture, influence l'articulation en mots ? Si l'hypothèse d'un indicible particulier face à la techno ne peut encore être définitivement écartée à ce stade, on remarquera néanmoins que les difficultés d'écriture ne pourraient être réduites à un refus radical de la part des publications. Peut-être existe-t-il, toutefois, une forme de résistance à un autre niveau ?

## 6. Les relations aux rédactions : édition, collaboration et émancipation

Les journalistes étaient-ils totalement libres de s'exprimer sur la techno ? Existait-il une forme de censure, de contrôle ou tout simplement de collaboration avec les rédactions ? Et si oui, à quel niveau cette relecture influençait-elle les journalistes dans leur tentative de s'exprimer au sujet de la techno ? Le type d'intervention des rédactions sur les textes qui leur sont envoyés par les journalistes varie grandement, notamment en fonction du type de publication. Au sein des fanzines, les relectures sont souvent minimales et les fautes d'orthographe ou de frappe parfois nombreuses. Plus l'audience du journal est large, plus les contraintes de formulation et de mise en page semblent affecter la contribution de l'auteur ou de l'auteure.

Au cours de notre entretien, David Toop affirmait que son travail ne « fut jamais fortement édité, hormis parfois dans les journaux<sup>1</sup> ». Bénéficiant d'une longue expérience et donc d'une certaine autorité, le critique se souvient de conversations de 10 minutes avec l'éditeur de *The Wire*, au sujet de l'emplacement d'une virgule, mais qualifia d'autres situations de corrections dans d'autres revues de « stupides<sup>2</sup> ». Chez *The Face*, Toop aurait rencontré un

---

<sup>1</sup> « My work has never been heavily edited, except sometimes in newspapers. I mean, newspapers were terrible. If it was too long, they'd cut the bottom off. They're a different story. But in terms of magazines, no, I was never heavily edited or edited at all. » (TOOP David, « Entretien en annexe », mars 2022.)

<sup>2</sup> « Later, when I wrote for *The Wire*, I'd never be edited. Sometimes they would call me up and say: "what about this comma?" And we'd have a 10-minute discussion about a comma. I'm not against editing, but you do get stupid editing where people think they can say something more clearly than you can, and they make a complete mess of your copy. So, in that sense, I was against editing. I think a great editor can say: "Look, this should go there and that should go there and this is irrelevant." And you accept it and say, thank you. But when I was involved in music journalism, a lot of editing was just stupid. » (*Ibid.*)

solide soutien de la part de la rédaction, tandis que son travail avec *The Times* le forçait à faire des compromis ... Jusqu'à ce qu'il quitte le quotidien<sup>1</sup>.

John McCready a également témoigné des encouragements au sein de l'équipe de *The Face*, notamment lorsque Sheryl Garratt en était l'éditrice en chef<sup>2</sup>. Celle-ci aurait forcé le journaliste jusqu'à le pousser dans ses retranchements pour extraire les meilleures idées d'articles et la meilleure façon de les articuler. Creusant son inspiration, l'éditrice ou l'éditeur serait alors un soutien pour formuler ce qui resterait, par ailleurs, non dit. Lors de notre discussion, John McCready décrivait son rapport avec la rédaction du *NME* comme « précieuse, toujours utile et toujours constructive<sup>3</sup> ». Alors qu'il enseigne aujourd'hui le journalisme, McCready affirme qu'on ne cesse jamais d'apprendre et que le travail d'édition est déterminant au cours de ce processus<sup>4</sup>.

Si pour David Toop et John McCready, les corrections se sont faites dans un dialogue avec les rédactions, d'autres situations semblent accorder moins de marge de contrôle au journaliste. Lors d'une édition spéciale de sa newsletter *Music Journalism Insider*, Todd L. Burns interrogeait Simon Reynolds au sujet de « Gathering of the Tribes<sup>5</sup> », un article paru chez le *Melody Maker* le 6 juin 1992. Le journaliste était invité à comparer la version originale qu'il avait soumise et celle qui fut imprimée ensuite. Quant au processus d'édition, il déclarait :

---

<sup>1</sup> « Having said that, I think, on *The Face*, they were great, I got tremendous support. Like for *The Times* I wrote about some very weird stuff that was completely outside their image remit. I was lucky in that sense. I had experience of newspapers which was shocking. I wrote about Tina Turner for *The Sunday Times* magazine, and they completely reversed my point of view, and I was so angry. I rang up and talked to the editor, and he was more or less like: "Well, you know, you take it or leave it. If you don't like it, you can stop writing for us." So, I just compromised. There are a number of incidents like that, and eventually I did get kicked out of *The Sunday Times* for a really stupid reason, which was that I didn't review a Paul McCartney record. I was asked why I hadn't done it. And I said: "Well, it's just not a very good record. Why just automatically review something like that?" So suddenly I didn't have a job. But that's fine. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « In about 1987, they had an editor called Sheryl Garratt, an amazing woman who was so brilliant for me as a writer. I had no tuition, really. [...] She was the first person who really pushed me. [...] She would go: "Ok, you've written this, what else can we do with it? What about this bit and what about that bit?" The first time, I reacted by saying: "I don't know, that's it." But she would make me work and re-work and ask me why I chose to look at it in a particular way. Amazing, as an editor and I learnt so much and I grew so much, during that time. [...] I learnt about journalistic thinking from her. » (MORGAN Damian, « John McCready NME/The Face/Mixmag », *Bimm There, Done That*, vol. 3, 17 février 2021. <https://anchor.fm/bimmmanchester/episodes/BIMM-THERE--DONE-THAT-Episode-3-John-McCready-NMETHThe-FaceMixmag-eqhg55> , dernière consultation le 17 novembre 2022.)

<sup>3</sup> « Always, with everything: it didn't matter who you were. There was a strong senior editorial team. There was an editor called Ian Pye. There were subeditors called Lenn brown and Alan Jackson. They were open to discussion, always. Lenn is a really good friend of mine. We went on to work in television for about eight years. But always valuable, always useful, always constructive. » (*Ibid.*)

<sup>4</sup> « I'm teaching journalism now and some students, when they get the first steps, the first opportunities, sometimes they get no constructive feedback, not offered to look at it at all and then actually publishing stuff that needs some help. It's how you learn. Nobody ever stops learning. » (*Ibid.*)

<sup>5</sup> REYNOLDS Simon, « Gathering of the Tribes », *Melody Maker*, 6 juin 1992.

Je n'avais jamais fait de reportage « news » auparavant. Quelques fois, quand je n'avais pas le temps au bureau, j'avais aidé à taper des informations sur les sorties de disques [...]. Mais la section des nouvelles, au début du journal, était l'affaire de la rédactrice en chef Carol Clerk et de son adjoint Mat Smith. Ils faisaient aussi des critiques et des interviews, mais le reste des rédacteurs ne contribuaient que rarement, voire jamais, à la section news. Et il y a une très bonne raison à cela : presque aucun d'entre nous n'avait la moindre formation journalistique. C'était la norme dans la presse musicale britannique – par conséquent, je ne savais pas comment obtenir des citations secondaires ou comment structurer un article, des titres, des pivots, etc. Je n'ai appris ces choses qu'après avoir écrit pour des journaux américains.

J'ai donc soumis quelque chose (que vous pouvez voir ci-dessous) qui ressemblait beaucoup plus à mon approche habituelle, c'est-à-dire une observation de première main mêlée à des généralisations socioculturelles – une combinaison de critique de festival et d'article de réflexion. Et Carol ou Mat l'ont reformulé pour en faire une nouvelle histoire. Je n'étais pas impliqué dans ce processus, je n'ai vu le résultat que la semaine suivante en ouvrant le journal. C'était une autre caractéristique des journaux musicaux britanniques : vous n'étiez pas édité, dans le sens d'un va-et-vient avec un éditeur. Des choses étaient faites à votre article, généralement des amputations pour gagner de la place. (En fait, la même chose se produisait lorsque j'écrivais pour des journaux britanniques traditionnels, maintenant que j'y pense).

La première fois que j'ai fait l'expérience du processus d'édition, c'était donc au *New York Times*, où il était déstabilisant d'être consulté sur la moindre ponctuation. L'idée qu'un rédacteur puisse travailler en étroite collaboration avec vous pour améliorer un article et vous aider à vous développer en tant qu'écrivain m'était absolument étrangère jusqu'à ce que je déménage aux États-Unis. Le style « reportage » de cet article est donc dû à Carol ou Mat. Il ne me serait jamais venu à l'esprit d'obtenir une citation d'un représentant des autorités. Je ne sais pas s'ils ont téléphoné au porte-parole de la police ou s'ils ont simplement « emprunté » la citation à un journal national.

Les citations de Spiral Tribe ont été fournies par moi, cependant – plus tôt dans l'année, j'avais fait un grand article sur la techno pour le magazine *Details*, et c'est ainsi que j'ai découvert Spiral Tribe et que je me suis attaché à eux comme un élément d'histoire haut en couleur et une source de citations incendiaires sur la techno en tant que révolution<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « I had never done a news report before. A few times when at a loose end in the office I had helped out typing in information about record releases (and made up some imaginary releases by bands I disliked—so not that helpful!). But the news section at the front of the paper was the province of news editor Carol Clerk and deputy Mat Smith. They did reviews and interviews as well, but the rest of us writers would rarely if ever contribute to the news section. And there's a very good reason for that—almost none of us had any journalistic training whatsoever. That was the norm in the UK music press—as a result I didn't know anything about getting secondary quotes or how to structure a piece, ledes, nut graphs, etc. I only picked that stuff up after writing for American newspapers. So I submitted something (which you can see further on) that was much more like my usual approach, i.e. first-hand observation blended with sociocultural generalisations—a combination of festival review and think piece. And Carol or Mat restyled it as a new story. I was not involved in that process—I just saw the result the next week when I opened the paper. This was another thing about the UK music papers—you were not edited, in the sense of having a back and forth with an editor. Things would be done to your piece, usually amputations to save space. (Actually, the same thing happened when I wrote for proper British newspapers, now that I think of it).

Les interventions de la publication adviennent ici à différents niveaux. Les articles peuvent être raccourcis (« des amputations pour gagner de la place »), étoffé (« Je ne sais pas s'ils ont téléphoné au porte-parole de la police ou s'ils ont simplement "emprunté" la citation à un journal national. »), tandis que l'angle peut être modifié (« reformulé pour en faire une nouvelle histoire ») ou le style re-façonné (« Le style "reportage" de cet article est donc dû à Carol ou Mat. »). Plus tard dans l'article, Reynolds ajoute qu'il choisissait rarement les titres de ses articles<sup>1</sup>. La marge de manœuvre que la rédaction s'accordait était donc relativement grande.

La décision des éditeurs d'ajouter une citation officielle d'un représentant des autorités trahit leur préoccupation avec la légitimité du sujet. Cette intervention au caractère quasi politique illustre la liberté limitée des contributeur·rices. Lors de ma rencontre avec Stuart Cosgrove, celui-ci décrivait les tensions avec le *NME*, un autre magazine rock qu'il quitta après une dispute irréparable :

Il y avait un gros désaccord sur la direction que prenait le journal. Je me battais pour que nous couvriions plus de dance music. [...] Je disais : « Écoutez, nous sommes à l'aube d'une nouvelle révolution au sein de la jeunesse, d'un nouveau type de musique. Laissez tomber cette merde de punk ! Vous êtes là, à attendre que quatre mecs blancs dans une salle quelque part à Sheffield démolissent le thatcherisme. Mais vous vivez dans un putain de rêve ! Quand ça arrivera, ce ne sera pas un groupe, mais un DJ ou un groupe multiculturel ! C'est la nouvelle musique *indie* ! » Bien sûr, j'étais véhément, j'étais probablement parfois arrogant, et je suis assez sûr de mes opinions. Lorsque vous croyez en quelque chose, et que vous savez que vous avez historiquement raison, vous vous mettez en colère contre les gens qui ne comprennent pas. Je me suis mis en colère contre la nouvelle équipe de rédaction. Il y avait une petite bande, trois ou quatre d'entre nous,

---

So, the first time I experienced the editing process was at the *New York Times* where it was disorienting to be consulted about every last bit of punctuation. The idea that an editor could work closely with you to improve a piece and help you to develop as a writer was absolutely foreign to me until I moved to America. So the "news report" styling of this piece came from Carol or Mat. It would never have occurred to me to get a quote from an official. I don't know if they phoned up the police spokesman or just "borrowed" that from a national newspaper. The Spiral Tribe quotes were supplied by me, however—earlier that year I had done a big piece on techno for *Details* magazine, which is how I had first come across Spiral Tribe and glommed on to them as a colorful story element and a source of inflammatory quotes about techno as a revolution. There was a bit of luck involved there: one of our raving crew, Sam Batra, had met this guy in a club at 7 AM and fallen in love, and it turned out that he was the brother of one of Spiral Tribe. Before Castle Morton, though, I had only been to a small Spiral event in a squatted house somewhere in London. And then later I'd interviewed them in the aftermath of another rave at a derelict pub. » (BURNS Todd L., « Simon Reynolds: Notes on Process [SPECIAL EDITION] », *Music Journalism Insider*, 23 août 2021. <https://www.musicjournalisminsider.com/archive/simon-reynolds-notes-on-process-special-edition/>, dernière consultation le 17 novembre 2022.)

<sup>1</sup> « Back then I rarely came up with titles—the editors would usually work up something involving a gruesome pun or witty wordplay involving some famous quote or proverb or saying—or a rock lyric. Much later on, for other publications, I started supplying headlines, often as a hopeful preemptive measure - but the suggestions are not often taken up. The magazine generally has a sort of house style when it comes to headlines. And often publications do have a better idea of what will sell the piece to the casual reader—or these days, what will travel on social media. » (*Ibid.*)

qui écrivaient beaucoup sur la musique noire, et on nous appelait en plaisantant les « Hitlers du hip-hop », parce que nous faisons vraiment des efforts. Nous étions tous de gauche, et aucun de nous n'était proche d'Hitler d'un point de vue idéologique. Mais le magazine voulait qu'on parte. Ils ont scellé la mort du journal en le faisant. Parce que le magazine a conservé ce qui était en déclin, à savoir le rock blanc au sens traditionnel du terme. [...] Pour faire court, quand la techno est arrivée et que toutes les questions politiques autour de la rave sont apparues, la direction a eu l'impression que nous préconisions d'enfreindre la loi. À l'époque, tout ce qui entourait les raves était secret, on recevait un mot sur l'endroit où ça se passait, quelqu'un vous le disait. La police voulait couper ces raves parce qu'elles étaient des soirées dansantes illégales synonymes de la nouvelle génération de drogues et d'ecstasy. Il y avait donc beaucoup de pression pour faire cesser les raves. On était au milieu de ça dans le *NME*, ça faisait peur à la direction<sup>1</sup>.

Dix ans plus tard, Stuart Cosgrove apprenait que les tensions avec l'équipe éditoriale étaient motivées, non seulement par des préjugés esthétiques et biais raciaux, mais aussi une pression dite « économique » dissuadant le *NME* de faire paraître des musicien·ne·s Noir·e·s en couverture :

« Le gros problème était d'ordre économique. » Les éditeurs, en haut de l'échelle, au-dessus de l'éditeur, disaient qu'ils ne pouvaient pas vendre de copies du *NME* en Afrique du Sud parce que Stuart Cosgrove insiste pour que des Noirs figurent sur la couverture. C'était l'époque de l'Apartheid et chaque fois que le *NME* était distribué en Afrique du Sud, ils devaient concevoir une nouvelle couverture qui coûtait beaucoup d'argent. Mais ils ne nous l'ont jamais dit ! Parce que je pense que s'ils l'avaient fait, nous aurions fait grève<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « I left the *NME* over the big dispute. There was a big disagreement around the direction in which the paper was going. I was striving about us having to bring in more dance music. It's quite an odd thing ... and I'm not proud of what I did, but I was quite vociferous. I was saying “Look, we are on the verge here of another youth revolution, a different kind of new music. Bend all over this punk shit! You guys are hanging around waiting for four white men in a room somewhere in Sheffield to tear down Thatcherism. You're living in a fucking dream land! When it comes, it wouldn't be a band, it'll be a DJ or multicultural! That's the new indie music!” Of course, I was being vociferous, I was probably sometimes being arrogant, and I'm pretty self-confident in my opinions. When you believe in something, and you know you are historically right, you get angry with people who just don't get it. I got quite angry with the new editorial team. There was a small posse, three or four of us, that used to write a lot about black music, and we were jokingly referred to as the “hip-hop Hitler”, because we were really striving. All of us were on the left, and none of us were remotely close to Hitler ideologically. But the paper wanted us out. They sealed the death of the paper in doing it. Because the paper retained to what was in decline, which was white rock music in the kind of traditional sense. To this day, they're after the big festival band, and they want to put them on the front cover, missing an entire genre, an era of music. Long story short, when techno came along and all the political issues around rave came along, the management felt like we were advocating breaking the law. At the time there was a whole state of things around rave being secret, you'd get a note about where it was happening, someone would tell you. The police wanted to cut these raves because they were illegal dance parties synonymous with the next generation of drugs and ecstasy. So, there were a lot of motivations to close down the rave scene. We were right in the middle of that in the *NME*, it spooked the management. » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

<sup>2</sup> « Noëmie Vermoesen: Which editor was actually reluctant to this coverage? »

Cette censure pointe paradoxalement vers les limites de notre recherche sur les relations entre journalistes et les rédactions qui les publient. Ces témoignages illustrent certes les résistances éthiques au sein de la presse, y compris la presse musicale pop. Mais il sera probablement impossible de mesurer totalement l'ampleur de ces filtres qui opèrent de manière systémique et donc souvent indirecte. Nous n'entendrons pas ici les voix de ceux qui ont été censurés, justement parce qu'ils sont passés sous silence<sup>1</sup>.

Il serait possible de mettre en place une nouvelle méthode de recherche pour comprendre davantage le système de censure mis en place par les rédactions, ainsi que la manière dont les journalistes l'ont négocié. Il importe ici surtout de répondre à notre question de la difficulté de mettre en mots. Indéniablement, le ou la journaliste n'est pas seul·e face à la page, il ou elle n'est pas seul·e à retranscrire son expérience d'écoute, il ou elle est rarement l'auteur ou l'autrice unique d'une critique techno.

Pourtant, les tensions posées par ces collaborations semblent rarement graviter autour des catégories explorées dans notre premier chapitre. Stuart Cosgrove a rencontré des résistances similaires pour d'autres formes de musiques Noires. De fait, les rédactions

---

Stuart Cosgrove: There had been an editor called Niel Spencer who'd brought me to the paper. He left and was briefly replaced by Ian Pye who was seen as quite a weak editor. Myself and some of my colleagues (Paul Hewitt, Sean O'Regan, etc.) bullied him into going with rave music, house and hip hop. We were basically just arguing the case. In a famous editorial argument, I wanted to put Public Enemy on the cover and a friend of mine who was working in the same office, Adrian Thrills was arguing for a band called Grab the Haddock ... which actually existed even though no one remembers anything about them. At the time, they were after who was an interesting quirky indie band in the student scene set against who is this blurry political black troop from the ghettos. They thought their band might be the next Smiths, and maybe they were right. I was arguing for the cover because the cover meant achievement. I couldn't even believe this argument was even happening: "You guys gob suck punk music? This is your punk music! These guys are angry, they're political, Black and popular! They're tearing up America, we've got to go behind them." What I found out ten years later as I was having a drink in London one night (by which time I was working at Channel 4 as very senior TV executor). *NME* was trying to do something with Channel 4 and this guy who was a senior manager wanted to talk to me. He said: "One of the things I regret most in my life was the Public Enemy stuff. The thing that was driving it was not so much that you were getting angry and shouting and people were feeling intimidated. The big problem was economic." The publishers, at the high end above him, were saying that they were in the midst of not being able to sell copies in South-Africa because Stuart insists on Black people being on cover. This was the time of Apartheid and every time the *NME* went to South-Africa they had to design a new cover that was costing a lot of money. But they never told us that! Because I suspect if they did, we'd strike. We'd say we're not gonna have our paper determined by the South-African government who we are currently in dispute with in our private lives. So, we would have had to change the editorial direction of the *NME* to suit an apartheid regime. When I was told that ten years later, I was even more angry than I would have been at the time. I was thinking I've been portrayed as the noisy, irrational soul music fan. But in fact, your motivation was never public.

Noëmie Vermoesen: So, the *NME* would sell all over the world ...

Stuart Cosgrove: ... and it would send 20 000 copies to South Africa, to an import company. But they weren't allowed to import it if it had black people on the front cover. So, they had to change the front cover. So, they put, I don't know ... Sting on the front cover. And that was to save money. » (*Ibid.*)

<sup>1</sup> Au sujet des difficultés à investiguer les questions d'anonymat et de marginalité, voir aussi : GARCIA Luis-Manuel, « Anonym, verköpert, anders. Queere Angelegenheiten bei der Feldforschung in Nightlife-Szenen », in FESER Kim et PASDZIERNY Matthias (dir.), *Techno studies, op. cit.*, p. 69.

n'empêcheraient pas la mise en mot des caractéristiques esthétiques. Au contraire, elles soutiendraient parfois leur articulation. Or ces caractéristiques esthétiques sont indissociables des identités qui les créent, les apprécient et les véhiculent. Ce sont avec ces identités que les rédactions paraissent parfois avoir eu des problèmes – que cela soit parce qu'elles les ignoraient, les comprenaient mal ou les rejetaient totalement. Le processus de relecture compliquerait donc moins la transcription de l'expérience musicale à un niveau granulaire, qu'il n'influencerait sa diffusion – ou pas – à une plus large échelle.

La deuxième partie de ce troisième chapitre a révélé la quantité des publications qui ont couvert la techno et la multitude des approches qualitatives en leur sein. Paradoxalement, on pourrait considérer que l'expérience de l'ineffable soit née avec l'intérêt croissant de la presse. En effet, l'auditeur·trice rencontrerait-il ou elle la difficulté d'écrire, sans espace d'expression le ou la confrontant à l'exercice ?

Parfois, ce sont des critiques isolé·e·s qui sont à l'initiative d'une couverture de la techno. Mais en créant ces espaces de parution, la nécessité de rendre un écrit final devient concrète. Est-ce la volonté d'écrire qui accentue l'expérience de l'ineffable ? Cet accablement adviendrait-il chez tout auditeur·trice même éloigné d'un dispositif de retranscription ? Quel serait le statut d'une telle expérience si elle n'est pas, paradoxalement, documentée ? Une expérience de ravissement est-elle intrinsèque à l'écoute de ces musiques ? Et celles-ci peuvent-elles d'ailleurs être pensées sans un rapport aux mots ? Quelles formes cette relation prend-elle ?

## C. Formes, formats et re-façonnements

Curieusement, personne ne demande à un journaliste à quoi ça rime de sacrifier ses nuits et ses dimanches à essayer d'écrire des articles précis et enthousiastes quand, à la place, on pourrait se contenter de mettre de simples visuels avec des flèches.

Philippe Azoury, *Eden* : "Nous vivions dans Paris, insomniaques mais jamais fatigués"

Malgré un contexte particulier – à la fois réel et fantasmé – pour la presse vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un vaste panorama de publications aurait abordé la techno. Or évoquer signifie-t-il critiquer ? Peut-on assimiler l'ensemble de ce paysage médiatique à l'exercice de la critique musicale ? Et quelles formes prendrait cette critique de la techno ? En nous inspirant en partie des quatre axes paradigmatiques délimités dans notre premier chapitre – électroniques, dansantes, mixées et évanescentes – nous aborderons ici la question des formes que prennent le discours critique dans ces revues.

Poursuivant le dialogue avec les journalistes, nous interrogerons d'abord leur manière de gérer le rapport à la danse et la transcendance à l'aune d'un exercice analytique, avant de comparer les différentes rubriques dans lesquelles ils et elles se sont exprimés.

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, la pratique de la critique musicale pourrait être définie de différentes façons. La définition proposée par Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot<sup>1</sup> se concentrait sur les opérations de description, évaluation, interprétation et expression, opérations que l'on retrouve, généralement, dans la chronique de disque. Nous nous pencherons donc, ensuite, sur le format de la chronique et sa place au sein de ces publications.

Or la techno ne défie-t-elle pas, à travers la pratique du mix, l'unité de l'œuvre d'art ? La chronique est-elle véritablement un format propice à une critique musicale de ces musiques ?

---

<sup>1</sup> « La critique d'art alors enchevêtre quatre opérations principales [...] : la *description* (puisque le critique doit rendre compte d'une rencontre sensible et particulière avec une œuvre particulière), l'*évaluation* (puisque le critique juge ou apprécie la qualité, la réussite ou l'échec de l'œuvre), l'*interprétation* (puisque le critique dégage un contenu ou un sens) et l'*expression* (puisque le critique dit ses choix, ses conceptions, ses goûts, ses sentiments). » (FRANGNE Pierre-Henry, POINOT Jean-Marc, *L'invention de la critique d'art*, op. cit., p. 10.

Les auteurs de *Rock Criticism From The Beginning* admettaient, quant à eux, que si « la chronique est le prototype de la critique », une tentative de définition devrait également inclure d'autres types de formats<sup>1</sup>. Il s'agira, dans ce troisième moment, de chercher une approche critique à d'autres niveaux. Notre hypothèse est que certains types de rubriques reflètent les formes particulières de ces musiques.

Enfin, qu'en est-il des prétendues caractéristiques évasives de la techno ? Comment les titres évoqués dans ce chapitre ont-ils abordé la question, par exemple, de l'anonymat ?

### 1. Phénoménologie de la critique : écoutes, expériences, écritures

Une brève réflexion quant au processus d'édition des textes a révélé l'épaisseur de leurs fabrications. Entre la proposition des journalistes et la publication de l'article, existent, en fonction des publications, plusieurs étapes de rectifications. Mais qu'en est-il du processus qui relie le moment d'écoute et celui de l'écriture ? Plusieurs temporalités se superposent ici car l'expérience d'écoute se mêle à d'autres expériences, notamment des expériences esthétiques, et il serait en quelque sorte illusoire de réduire la « première » écoute d'une pièce musicale au point de départ de l'écriture.

Certain·e·s critiques rapportent une relation passionnée à la piste de danse, voyageant pour faire découvrir les différentes façons de faire la fête<sup>2</sup>, tandis que d'autres approchaient ces espaces comme des lieux d'investigation d'abord professionnelle<sup>3</sup>. Pour David Toop, par

---

<sup>1</sup> « Arguably, the review is the prototype of criticism; nevertheless, an attempt at definition should also leave room for the in-depth interview, the overview, the debate article and the essay (or “think piece”)-genres in which evaluation need not be at all explicit. It is therefore reasonable to suggest simply that critical discourse is characterized by the “professional” discussion of matters of public interest, particularly in the area of art and culture. News is not criticism, according to this view, neither is practical information nor passing commentary.” (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 11.)

<sup>2</sup> Lors de notre entretien, Vincent Borel déclara qu'il fréquentait « à Paris la Luna. Le Boy. Les teadance du Palace et le Privilège en alternance. » Mais aussi « La route belge en 1991. La scène espagnole de Valencia en 1993. L'Angleterre, l'Allemagne de Munich et Francfort notamment le Omen du label Harthouse. » (Annexe Vincent Borel)

<sup>3</sup> « Noëmie Vermoesen: Was that explosion associated with the club experience or would enjoy the records on their own terms, if there is even such a thing? Was dancing part of this enjoyment?

David Toop: Well, a few things. One, I was in my thirties by then. Actually, by 1987, I was in my late thirties. I was primarily a music enthusiast and a musician, so I was much more interested in that than I was in the social context around music. I'd always been totally happy with listening to dance music at home. I was a huge disco fan in the 1970s. Listening to those records at home, didn't seem to me to be a contradiction. I might get drunk and dance to them at the time, but that didn't alter the fact that I was deeply interested in them as a musical phenomenon.

exemple, le club permettait de poursuivre l'analyse, même si le critique restait très attaché à l'écoute d'une pièce musicale en dehors du mix<sup>1</sup>. En revanche, d'après Stuart Cosgrove, un·e journaliste qui n'allait pas danser ne pouvait pas comprendre cette musique<sup>2</sup> et son contexte social<sup>3</sup>, ce qui expliquerait l'incompréhension de la presse rock, majoritairement représentée

---

I think there is a distinction between an appreciation of music in terms of a communal social experience and an appreciation of music as music. The two things can happen simultaneously, but they don't always.

Noëmie Vermoesen: So, you would never ever go to a club?

David Toop: I did, but very often it was professional. Which makes it sound a little bit cold-blooded and my relationship to music has never been cold-blooded. I would very often go to clubs because I was interested in a certain kind of music, to analyze it further or because I was writing a story about a particular kind of music or a particular artist. I'd go to a club to hear them, and that I guess was very much the case for me when I was much younger. I would go to clubs to hear jazz or rhythm and blues or whatever, and I'd be thinking about the music. I might be getting drunk or enjoy myself, but I'd be analyzing the music and that was, you could say, an advantage and a disadvantage of the way my psychology worked. » (TOOP David, « Entretien en annexe », mars 2022.)

<sup>1</sup> « Noëmie Vermoesen: Did you experience any techno in clubs in the late eighties, for example?

David Toop: Yeah, sure. But it was such a different experience. If I think about it now, sometimes beat mixing spoiled the experience of a record for me, because things could become like a single flow of sound. While I found that interesting as a concept, to me, it distracted from the individual character of the records. It was different with hip hop because with hip hop mixing could be very disruptive and very strange. If I listened to DJs like Afrika Bambaataa or Grandmaster Flash, they would tend to focus on a particular record and work with it. Then the movement was not necessarily smooth between records. It could be extremely disruptive, and I really liked that. But sometimes in clubs, I would find that all the records disappeared into this sort of similarity. I'm probably one of the few people who has that point of view, who is also a fan of that kind of music. I'm more and more conscious of it because many people now talk about techno as a phenomenon that is divorced from the music makers of Detroit. So, they talk about audiences or drugs or certain scenes or how that developed as a European thing, as opposed to an African-American thing. I find myself resisting that. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « Noëmie Vermoesen: So, because they didn't go dancing, they didn't really get it?

Stuart Cosgrove: They didn't get the music, and they couldn't think of a way to write about it. Because there weren't any lyrics in it. » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

<sup>3</sup> « Noëmie Vermoesen: So, do you think that going out and dancing makes it easier to write about the music?

Stuart Cosgrove: I think it makes it easier to understand the social context. If you looked at the high end of the Northern Soul scene, and then the high end of the rave scene, and you took photographs of them, you'd see similarities and great differences. The similarities were an obsession with dance music, a drug-fueled all-night illegal environment, and a kind of love affair with up-tempo music. A disconnect: completely different social context, entirely different style of dance music, very much the music of now *versus* the music of then. If the *NME* had asked me to do a comparative piece, I would have been able to write 2000 words on that without stopping. And that was writing about it contextually, rather than toning around and saying "the third track on the B-side of this album has lyrics in it that contained da-da-da-da, it implies this, means that, but with his voice, he's being cynical." That's what I call textual analysis, analysis of the record as a text, I was interested in analyzing the context. I know that sounds a bit pretentious, but do you know what I mean? » (*Ibid.*)

par des « fils de bonne famille<sup>1</sup> ». Cosgrove ajoute : « En un sens, ces mecs n'étaient pas à l'aise avec la danse. Ils étaient des garçons de chambre à coucher<sup>2</sup>. »

L'expérience en club a plus rarement fait l'objet d'une chronique ou d'une recension en tant que telle. Elle alimenterait, toutefois, les connaissances et critères des critiques de manière indirecte, journalistes qui, au moment de l'écriture, tentent parfois de reproduire les conditions d'écoute du club<sup>3</sup>. Bill Brewster défend même l'idée qu'une expérience en tant que DJ permettrait d'acquérir une compréhension précieuse des dynamiques de *dancefloor* :

Quand vous savez contrôler une piste de danse, quand vous savez ce qui retourne une piste de danse, quand vous savez comment la manipuler ... Toutes ces compétences sont utiles si vous voulez gagner votre vie en tant que DJ. Et elles sont extrêmement précieuses, lorsqu'il s'agit de mobiliser sa mémoire pour expliquer ces choses à un lectorat<sup>4</sup>.

D'autres journalistes ont développé une sensibilité similaire, une sorte de connaissance somatique sans passer derrière les platines. Vincent Borel se décrit comme « avant tout un

---

<sup>1</sup> « Noëmie Vermoesen: Do you think other journalists expressed a similar difficulty to write about the music? Stuart Cosgrove: Yes! Firstly, a lot of the main writers in the *NME* were guys, quite intricate men—mostly men, 95% men ...—and often very educated. Quite a lot of what you're going to see in this world is social class. At the *NME*, there were maybe three of us who were from working class, the rest of them were from posh schools, they were from Oxbrige, they were from the public-school system, Westminster. So, if I went around the *NME*, I'd go like: posh boy, posh boy, posh boy, tory, posh boy, posh boy, good guy, good guy, guy that I could hang out with ... These people were in the *NME* but not speaking the same language as me. And they're not that interested in the same things as me. So, there was quite a lot of subculture fractiousness, and I wasn't that interested in being told, particularly now. The Smiths were like God, and of course he [Morrissey] ends up being a fucking fascist. So, I was really glad I didn't back that horse. In a way, these guys weren't comfortable with dancing. They were bedroom boys. They would sit in the house, listening to their post-punk indie records wishing they were a rock star. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « In a way, these guys weren't comfortable with dancing. They were bedroom boys. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Reviews von Vinyl schreibe ich immer so laut, dass allein das Grundrauschen des Vinyls schon so laut ist, dass man normalerweise in dieser Lautstärke ein Gespräch führen könnte. Da wird das letzte Knistern dann wichtig. Und diese Relevanz, die Sound ab einer gewissen Lautstärke erzeugt, ist genau das, was man braucht um sich irgendwie auch zu Hause im Club fühlen zu können. » (KÖSCH Sasha, « Techno Review Lounge I », in FESER Kim et PASDZIERNY Matthias (dir.), *Techno studies*, op. cit., p. 23.)

<sup>4</sup> « When you know how to control a dance floor, when you know what makes a dance floor go crazy, when you know how to manipulate ... to guide people into particular moods ... All of those things are skills that a DJ needs to know if they're gonna make a living out of it. It's extremely helpful to know so you can call on your muscle memory to explain these things to people. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

danseur<sup>1</sup> » et Stéphanie Lopez compare son rapport à la danse à « une sorte de méditation en mouvement<sup>2</sup> ».

Et qu'en est-il de la production ? Stuart Cosgrove avoue avoir été « techniquement naïf<sup>3</sup> » lors de ses premières rencontres avec la techno, tandis que Matthew Collin a eu l'occasion d'observer le processus de production lors de sa visite à Détroit<sup>4</sup>. Or, parce qu'il contribuait à *Record Mirror*, cet aperçu ne fut pas retranscrit dans son article, le magazine n'ayant « aucun intérêt pour les choses techniques<sup>5</sup> ». Une connaissance précise du processus de production, pourtant novateur et parfois stigmatisé, ne semble pas toujours considérée comme nécessaire par les journalistes. À la question « est-il vraiment important de comprendre comment la musique fut produite ? », David Toop répond :

Pas nécessairement. Je pense que si on comprend comment elle a été faite, cela peut aider l'analyse. On peut faire beaucoup d'erreurs dans la compréhension d'un morceau de musique, si on a aucune idée de la façon dont il a été composé. Mais d'un autre côté, on peut y apporter quelque chose de complètement nouveau. Après tout, la musique est simplement quelque chose qu'on apprécie ou qu'on n'apprécie pas. On ne l'aborde pas nécessairement avec une approche analytique. Elle nous frappe d'une certaine manière, nous dépasse peut-être, on n'a rien d'autre à dire à ce sujet que « ça, c'est la joie » ou « c'est une libération extatique » ou « c'est un truc vraiment difficile, dont il se trouve qu'il m'intéresse aussi ... » Ce genre de réponses, qui ont une très fine couche de médiation. Mais je pense que ce qui me pose vraiment problème, ce sont les gens qui comprennent à moitié les choses. Il ne fait aucun doute que, si vous savez comment la musique est construite, si vous connaissez certains instruments, si vous savez comment fonctionnent les studios ou les post-studios ou si vous travaillez dans une station de

---

<sup>1</sup> « Noémie Vermoesen : Mixiez-vous vous même ou aviez-vous des compétences techniques en termes de production ?

Vincent Borel : Non, je n'ai jamais eu envie de franchir le pas. Je suis avant tout un danseur. » (BOREL Vincent, « Entretien en annexe », avril 2016.)

<sup>2</sup> « Noémie Vermoesen : Comme on évoquait *Only For DJ*, j'aimerais vous poser quelques questions sur vos connaissances techniques de l'époque. Saviez-vous produire ou jouer de la musique ?

Stéphanie Lopez : J'ai fait un peu le DJ au début de l'aventure *Coda* et *Traxmag*. J'avais pas mal de vinyles et des platines chez moi. Mais c'est resté à un niveau amateur. J'ai dû avoir deux ou trois cachets de DJ sur des soirées de nouvel an à Cherbourg ou pour des soirées privées. Mais je ne me suis jamais investie professionnellement là-dedans. Pour moi, le contact avec la musique autre que par l'écriture, c'était vraiment la danse. J'ai toujours eu une approche presque médicinale de la danse. Une forme de méditation en mouvement. C'est pour ça que j'aimais les raves, c'était plus facile de rentrer en transe, pas forcément en prenant des substances, même s'il y avait toujours le choix. Ma créativité et quelque part ma connexion la plus profonde avec la musique s'est toujours exprimée par la danse ... et par le chant aussi. » (LOPEZ Stéphanie, « Entretien en annexe », mars 2022.)

<sup>3</sup> « Sound - I was technically naive and didn't know much about the sound-scaping and mixing. One thing that I do remember was that Kevin Saunderson was at the time a student in sound engineering at Ypsilanti, East Michigan University, near Detroit. He was a real sound superstar. » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

<sup>4</sup> « During that trip to Detroit, the photographer I was working with on the article, Norman Anderson, actually recorded a track with Juan Atkins, so we saw what they were doing in terms of equipment and recording. » (COLLIN Matthew, Entretien en annexe », mars 2019.)

<sup>5</sup> « But *Record Mirror* was a pop magazine, mainly aimed at a mainstream pop readership, so there was no interest in anything technical. The language used had to be pop language. In fact, I am still quite amazed that they commissioned an article about Detroit techno at all. » (*Ibid.*)

travail audionumérique ou autre, cela vous donne un meilleur aperçu de la façon dont la musique est produite. Certains disent: « OK, si tu ne passes pas ton temps dans les clubs, tu ne peux pas comprendre comment la musique est réellement perçue. » Et je comprends que c'est un point de vue différent, mais à mon avis c'est bien d'avoir différents points de vue. C'est bien d'avoir quelqu'un qui écrit par pure joie, enthousiasme ou obsession et qui n'y connaît rien. Et c'est bien d'avoir des gens qui comprennent vraiment, peut-être même d'un point de vue musicologique, chaque aspect de la musique, et puisse l'analyser techniquement, harmoniquement et ainsi de suite, même si tout ça peut aussi être un peu abstrait. Mais avec toutes ces compréhensions différentes, on peut se rapprocher des raisons pour lesquelles la musique nous en dit autant sur nous-mêmes et sur les dynamiques de pouvoir, nos instincts communaux, nos capacités et nos faiblesses<sup>1</sup>.

Le journaliste anglais affectionne son expérience en tant que musicien au sens large, puisqu'elle enrichirait sa compassion mais aussi son style d'écriture<sup>2</sup>. La question qui est ici réarticulée est celle de la légitimité à écrire sur la musique, un débat qui traverse l'histoire de la critique d'art<sup>3</sup>. La réponse qu'apporte Toop est singulière parce qu'elle valorise la possibilité

---

<sup>1</sup> « Well, not necessarily. I think it helps you to analyze it, if you know how it's been made. You can make many mistakes in your understanding of a piece of music, if you have no idea, at all, how it's made. But on the other hand, you can bring something completely fresh to it. After all, music is just something that people enjoy or don't enjoy. They don't come through it necessarily with an analytical approach. It just strikes them in some way, maybe overtakes them, and then have nothing to say about that, except "this is joy" or "this is ecstatic release" or "this is really difficult stuff, which I also happened to find interesting..." Those kinds of responses, which have a very thin layer of mediation. But I think the problem I have is with people who kind of half understand things. There's no question that, if you know how the music is built up, if you know how certain instruments work, if you know how studios work or post studios or working in a digital audio workstation or whatever, that gives you greater insights into the way the music happened. Some people argue you that: "Well, okay, if you don't go to clubs all the time, you don't understand enough about how the music is actually received." And I understand that it's a different point of view, but then I think, it's good to have people balancing out different views. It's good to have somebody writing from pure joy and enthusiasm or obsession and knowing nothing about any of it. And it's good to have people who really understand it, maybe to the extent of musicology, where you're understanding every single aspect of it, and you can analyze it technically, and you can analyze it harmonically and so on, which can end up pretty dry. But if you have all of those different understandings, then we come closer to knowing how it is that music tells us a lot about ourselves and a lot about power, communal instincts and abilities and failings. » (TOOP David, « Entretien en annexe », mars 2022.)

<sup>2</sup> « I am a musician. I've always been a musician. So, I brought a musician sensibility to writing, and that meant a number of different things. It meant sometimes I was more compassionate about the person I was writing about, maybe more understanding about why they had made a disastrous record, why they had gone in a particular direction or why the record wasn't better than it actually was. Because I knew about making records. I wasn't just an improvising musician. I was also a studio musician and a producer. So, I knew how to make records. When I started hearing techno records in 87, I bought a computer and started making techno records. I knew how things worked. But also, that fluidity or liquidity was something I really aspired to in music. It was definitely informed by playing music, but I think it was also informed by cinema and literature. The kind of writers who wrote in this streaming, fluid way: James Joyce and Virginia Wolf. Writers who were trying to capture this kind of intensity of living and the flow of living through words, which is not an easy thing to do. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> Voir notamment la deuxième partie de l'ouvrage *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle* qui s'interroge sur « Qui a le droit d'écrire sur la musique et comment ? » En synthétisant plusieurs interventions à ce sujet, Timothée Picard explique que : « La journée intitulée "Les figures de la critique musicale : conflits et rivalités" prolongeait les deux précédentes mais en concentrant le propos sur les débats qui ont vu s'opposer deux ou plusieurs figures types de la critique musicale, à commencer par les archétypes du littéraire et du technicien, mais aussi, plus précisément :

d'une investigation collective. Il ne s'agit plus d'analyser un objet musical en particulier en l'évaluant de manière autoritaire, mais de comprendre comment plusieurs objets musicaux dialoguent entre eux. Cette recherche pourrait et devrait combiner plusieurs écoutes et voix critiques, reflétant alors le spectre des écoutes sur la piste de danse. À l'image d'une soirée en club, où se mêlent myriades d'expériences esthétiques, la critique techno serait à la recherche de bribes de perceptions, distribuant la responsabilité de saisir la danse et la possibilité de la transe, ensemble.

## 2. Chroniques : obsolètes ou inévitables ?

Autour de l'écriture de la techno, et notamment des chroniques, se pose la question de l'unité. Notre premier chapitre avait interrogé l'unité de l'objet musical, en évoquant la pratique du mix. À l'instant, ce sont les unités d'écoute et d'écriture qui sont renversées, suggérant une expérience et une investigation collectives. Par conséquent, l'unité même du texte pourrait être remise en question : l'idée de chronique comme production écrite isolée fait-elle sens dans la culture techno ?

Stuart Cosgrove, par exemple, défendait l'idée que la chronique était un format hérité du jazz et du rock, mais inapproprié pour la techno. Cosgrove s'appuyait, en outre, sur les arguments récurrents invoqués pour défendre l'idée d'un ineffable spécifique à la techno : les morceaux techno n'auraient pas de paroles et seraient centrés autour de l'expérience collective<sup>1</sup>.

---

le philosophe, l'écrivain, le compositeur, l'amateur, le dilettante, l'interprète, le musicographe, le mélomane, le journaliste, l'universitaire, le blogueur, etc. et en essayant de comprendre ce qui se jouait lors de telles scènes conflictuelles en matière de conception et pratique de la critique. Au centre des polémiques, on trouve alors presque toujours : les compétences revendiquées par les uns et par les autres comme nécessaires à l'élaboration d'un discours légitime sur la musique ; et les divergences de vues sur ce qui doit constituer l'objet du discours sur la musique, sur les méthodes, les outils, les styles et les formes d'écritures auxquels peuvent recourir les commentateurs. Il a bien fallu tenir compte de certaines variantes : l'époque, le pays ou le genre musical considéré. » (PICARD Timothée, « La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle: un premier arpentage » in *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.* p. 10.)

<sup>1</sup> « Noémie Vermoesen: Over time, do you think some magazines allowed more space for techno reviews? Stuart Cosgrove: Not really, because I think the concept of sitting down and reviewing a record was in lots of ways an old jazz or rock concepts. “We will tell you about this record, analyze its lyrics, tell you where it sits in the pantheon of greatness, and you will go and buy it.” Whereas techno was music you should experience. “Go to clubs that are playing great technology and follow some DJs or here are some nights that you should be getting involved in.” » (COSGROVE Stuart, « Entretien en annexe », mai 2019.)

D'après Sarah Champion, les restrictions au sein des magazines pop expliqueraient en partie le manque de « voix d'auteur » parmi les écrivains techno<sup>1</sup>.

Or, l'opposition apparente entre les particularités esthétiques de la techno et les exigences de la presse pop est peut-être à nuancer. Même au sein des magazines rock, la chronique se vit octroyer des places et connut un succès variable. Simon Reynolds lui-même remarque que « la majorité des lecteur·rice·s achetaient probablement ces magazines pour lire l'actualité, le calendrier des concerts, les interviews de musiciens connus ou des colonnes de ragots<sup>2</sup> ». En outre, les chroniques sont bien plus malléables qu'il n'y paraît. Chez Didier Lestrade, par exemple, la chronique d'un disque en particulier est souvent l'occasion de réflexions plus larges concernant la house ou d'anecdotes au sujet d'expériences en club. L'objet initial déborde, et à l'image du mix, la chronique joint la pièce musicale qu'elle critique à d'autres.

Cette pièce musicale elle-même serait malléable. Au début de la techno, les productions étaient, certes, souvent fluides : elles circulaient seulement entre DJs ou sous forme d'EP limités, destinés en priorité au mix avec peu d'éléments textuels ou illustrations sur le support physique. Avec l'extension du mouvement et sa commercialisation, les disques deviennent moins allusifs. Le format album, inexistant dans la culture techno à la fin des années 1980,

---

<sup>1</sup> « In addressing the role of the print media in re/presentations of the club scene, Redhead identifies how “the glossy male monthlies, *Arena*, *GQ*, *FHM*, *Maxim* as well as *Loaded*, have helped to market the repetitive beat generation fiction to an eager, younger, male, consumer audience.” However, there are fundamental issues with this position. The 1990s were a troubled time for the print media, facing for the first time the emergence of the digital sphere and its resulting commercial pressures. This was also a time when much of the personality that journalists had previously expressed in their writing was also challenged. There was no sense that Dancefloor-Driven writers (beyond one or two instances) would see their fiction published in any of these titles, contrasting with the example of Hunter S. Thompson, whose most celebrated work of gonzo journalism, *Fear and Loathing in Las Vegas*, initially appeared in two parts within the pages of *Rolling Stone*. Champion identifies this as a “big missed opportunity”. Instead, she simply acknowledges that “a magazine’s job is to review the records”, and certainly these titles would typically feature reviews of music and events, interviews with DJs and producers and listings for where to go each weekend. These restrictions of function—and the ephemeral limitations of the magazine format—might begin to explain this lacuna in auteur voices. » (MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature*, *op. cit.*, p. 55.)

<sup>2</sup> « Die Besprechung der “Platte der Woche” konnte länger sein als ein komplettes Feature heute—bis zu mehrere tausend Worte lang. Selbst eine gewöhnliche Besprechung konnte bis zu tausend Worte lang sein. Heute sagt man, dass 150 Worte eine recht großzügige Länge sind und einige Magazine erwarten von ihren Autor\*innen, dass sie ein Album in sechzig schreiben. Diese Freigiebigkeit gab Autor\*innen den Raum in dem spekulieren konnten und das Thema herumschrieben, sich an ihrem eigenen Worten berauschten oder eine Album Besprechung als Ausrede für das Verfassen eines Mini-Manifests nutzen. Nicht allen, die diese Zeitungen gelesen haben, gefiel diese Art des weitreichenden und weit hergeholtens Schreibens über Rock. Der Großteil der Leser\*innen kaufte diese Zeitschriften vermutlich wegen der Nachrichten, des Konzertkalenders, der Interviews mit bekannten Musiker\*innen oder der Klatschkolumne. Aber eine Minderheit der Leser\*innenschaft stand auf die ultra-ernste Analyse, die theoretischen Spekulationen, die fiebrigen Lobgesänge aus Prosa und Poesie über Lieblingsplatten und der Meta-Unterhaltung über die Zukunft von Rock, den Wert von Musik und die Frage der Kritik. » (REYNOLDS Simon, « Erinnerungen an die Britische Musikpresse », *art. cit.*)

commence à se répandre dans la décennie qui suit. Est-ce la presse et son attachement aux objets circonscrits qui auraient encouragé cette transformation des formats ? Simon Reynolds remarque que l'apparition des formations d'*indie-dance crossover*, permit une entrée plus large de la musique électronique dansante dans la presse pop<sup>1</sup>.

Alors qu'en est-il du nombre de chroniques consacrées aux musiques électroniques dansantes et peut-on les comparer quantitativement aux chroniques dédiées à d'autres genres ? Analyser la quantité des chroniques techno dans les publications serait non seulement une tâche gigantesque qui dépasserait le cadre d'une thèse, mais ne répondrait pas par ailleurs à des enjeux qualitatifs. En outre, la question de l'ineffable ne serait-elle pas du côté de l'expérience d'écoute et d'écriture plutôt que dans le texte fini ?

Remarquons toutefois que les chroniques consacrées à la techno, ou chroniques en général, sont plus rares dans les journaux – à l'exception de *Libération*. Les formats d'articles au sein des fanzines sont très variables aussi : chez certaines publications amateur, elles sont très nombreuses, ailleurs, elles sont absentes. Les fanzines par exemple ont souvent priorisé les articles d'opinion, les calendriers, les petites annonces ou les ragots. Les revues spécialisées contiennent toujours des chroniques, mais leur longueur et leur quantité varient. Une publication comme *Mixmag update*<sup>2</sup>, par exemple, était quasiment uniquement consacrée à la chronique des sorties techno. Le mensuels allemands *Groove* ou *De:Bug* contenaient également

---

<sup>1</sup> « And when it came to the rock press in general, the writing on electronic artists tended to focus on auteur figures—it was always looking for the artists who could pull it off at album length. It wasn't really addressing the anonymous collectivity of rave, the role of DJs, the constant flow of white label 12-inches, how drugs factored into it. There were definitely some particularities about the way the hardcore rave scene worked that needed to be explained to the non-initiate, which would be probably 95% of the readers. That was beginning to change a bit because of the indie-dance crossover, with acts like Shamen and Primal Scream who had been '60s-inspired guitar groups and then embraced rave as a new psychedelia. They'd toured or done events where instead of support bands they had deejays, or a group like Orbital playing live techno. You had also had the whole Madchester thing with Happy Mondays getting remixed by big name deejays like Paul Oakenfold. So the barriers were dissolving somewhat, but the world of the free party rave scene, or the pirate radio world of jungle, these were fairly foreign zones for most MM readers. » BURNS Todd L., « Simon Reynolds: Notes on Process [SPECIAL EDITION] », *art. cit.*

<sup>2</sup> « Noémie Vermoesen: *Mixmag Update* feels like it was very much a sort of pre-internet format because it had a lot of news and bitty informations.

Bill Brewster: Yeah, it didn't have many features. It had a lot of reviews of new records. At that time. There were, there was a lot of new music. I mean, I used to get sent every record that was coming out that week. And I was probably receiving 200 12-inch singles every week. So, there were a lot of releases. It really exploded! In the late eighties there were maybe 50, 12 inches coming out a week in the late eighties. By the time I was doing that job, I had to go down to a secondhand record store and basically get rid of most of them every week. I literally couldn't carry them. So, it was a weekly exodus to a second and record store to sell the ones I didn't want. There were a lot of reviews in *Mixmag Update*, there were a few features and they would feature people in the industry as well as DJs and producers and stuff like that. So, it's very much aimed at the industry rather than people on the dancefloor. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

énormément de chroniques, parfois près de 200 par numéro, attestant en outre de la vitalité de la communauté techno et l'ampleur de ses productions dans les années 1990. L'exercice critique et l'objectivité des chroniques fait l'objet d'un débat dans la rubrique « courrier des lecteurs » de *Frontpage*, prouvant l'engagement du lectorat avec ce format<sup>1</sup>.

La question n'est alors peut-être pas celle de la pertinence de la chronique en tant que telle, mais de la manière dont elle existe dans la presse de manière plus large. Dans *Ein Review Kommt Selten Allein*<sup>2</sup>, Sascha Kösch s'est penché sur le rapport de la musique électronique à la théorie : *a priori*, une relation d'« amour-haine ». Pourtant, d'après l'auteur allemand, la culture électronique serait une grande fabrique de théorie, à travers des unités grandes ou plus petites, telles que les textes et étiquettes apparaissant sur ou autour des productions musicales, mais aussi des chroniques. Ces chroniques participeraient à un imaginaire, elles adviendraient en continuité avec celui-ci et ne constitueraient pas un format isolé. Le critique allemand précise :

Un système de signes surgit rarement seul. Contrairement à l'idée reçue courante, bien que pas entièrement convaincante, selon laquelle la techno serait muette – ce qui lui a longtemps valu d'être accusée d'être apolitique, une attitude incompatible avec les valeurs de gauche – le bavardage autour de et sur la techno a toujours été excessif. Un nombre infini de journaux, fanzines, interviews, mais aussi de produits, de labels, d'identités, de titres de morceaux, de gravures ainsi que de contrats et accords circulent autour de ce phénomène. L'idée qu'une chronique reviendrait à une traduction, c'est-à-dire l'idée d'une discussion qui devrait dépendre la musique I:I en son âme et conscience, s'est toujours heurtée à l'idée tout aussi mythique que la musique qui renonce essentiellement au chant – volontiers mal interprété comme l'expression directe d'une langue – ne représente en fait aucun contenu. Je doute cependant que la production de textes sur la musique électronique soit en principe une question de traduction, que ce

---

<sup>1</sup> Une lectrice s'enquiert : « Im Grossen un Ganzen gefällt mir FP [*Frontpage*] sehr gut. Aber ihr solltet den Lesern mehr Möglichkeiten zur Heftgestaltung geben. Meine Idee dazu ist, das [sic] ihr jeden Monat einen Eurer Leser auslost der dann, an einem Tag gemeinsam mit allen anderen Kritikern die neuesten Platten anhört, und dann seine eigene Kritik, und wenn es nur drei Zeilen sind schreibt. Dieses würde meiner Meinung zu einer noch objektiveren Beurteilung der Platten führen. Außerdem hätte jeweils ein Leser die Chance, alle superneuen Platten, bzw. sogar neue Demo-Tapes (Bsp. Die neue Front 242 LP) zu hören. Dieser Service würde Euch sicherlich noch mehr Fans einbringen, als ihr sowieso [sic] schon habt. Bitte denkt ernsthaft über diesen Vorschlag nach. Anja Ihonig, Reinheim. » Et la rédaction répond : « Machen wir, allerdings sehen wir da ein paar Organisationsprobleme. Die Plattenkritiken werden schon jetzt von fast zehn verschiedenen Leuten aus ganz Deutschland geschrieben, die auch von Zeit zu Zeit wechseln. Gute schreiber sind jederzeit herzlich willkommen bei Frontpage. Auch innerhalb der Redaktion ist man sich oft nicht über die Bewertung einer Platte einig. Ich glaube nicht, dass wir es mit zusätzlichen Bewertern mehr Leuten recht machen könnten. Seit der letzten Ausgabe werden aber manche Platten von zwei verschiedenen Leuten reserviert. Was hältst du davon? » (*Frontpage*, février 1991, p. 12.)

<sup>2</sup> KÖSCH Sascha, « Ein Review kommt selten allein », *art. cit.*

soit sous la forme d'une reproduction directe plus ou moins réussie dans un autre média ou sous la forme de la préservation d'un sens<sup>1</sup>.

La techno ne serait pas incompatible avec l'acte critique, ni même sous la forme de chronique, si l'on admet que ce format est flexible, ouvert à une expression créative et en continuité avec une écriture générale que l'on a découverte abondante.

### 3. Poétique du mix : codes, listes et hybridités

La chronique autorise-t-elle véritablement l'expérimentation ? Aura-t-elle, par exemple, permis le développement de styles d'écriture ? Tandis que les sorties sont nombreuses et la place pour les critiquer souvent limitée<sup>2</sup>, les journalistes sont parfois contraint·e·s de s'adapter. Pour synthétiser la description, un langage efficace est mobilisé. En s'appuyant sur la rhétorique développée par le magasin de disque berlinois Hardwax<sup>3</sup>, Jochen Bonz précise que cette « efficacité » est « culturellement spécifique », au sens où elle ne peut être comprise que par la communauté à laquelle elle s'adresse<sup>4</sup>. Les chroniques, surtout dans les années 1990, étaient

---

<sup>1</sup> « Ein System von Zeichen kommt selten allein. Ganz entgegen der landläufigen und für ein bestimmte Herangehensweise an das Phänomen durchaus typischen, wenn nicht gar zwingenden Idee, derjenigen nämlich, Techno sei sprachlos, was elektronischer Musik lange den Vorwurf einer apolitischen Haltung, einer mit linker Theorie unvereinbaren Ideologie eingebracht hat, ist das Gefasel um und über Techno immer schon exzessiv gewesen. Unendlich vielen Zeitungen, Fanzines, Interviews etc., aber vor allem Produkte, Label, Identitäten, Tracktitel, Gravuren sowie Verträge, Absprachen usw. zirkulieren um dieses Phänomen. Die Idee einer Übersetzung, die ein Review darzustellen hätte, die Vorstellung also von einer Besprechung, die Musik gewissermaßen I:I nach bestem Wissen und Gewissen abzubilden hat, hatte immer schon mit der genauso mythischen Idee zu kämpfen, dass Musik, die im Wesentlichen auf Gesang – was gerne als direkter Ausdruck einer Sprache missverstanden wird – verzichtet, eigentlich keine Inhalte vertrete. Ich bezweifle allerdings, dass es bei der Produktion von Texten über elektronische Musik prinzipiell um Übersetzung geht, und zwar weder in Form einer mehr oder minder geglückten direkten Abbildung in einem anderen Medium noch in Form der Bewahrung eines Sinns. » (KÖSCH Sasha, « Ein Review kommt selten allein », *art. cit.*, p. 175-6.

<sup>2</sup> Dans certains cas, la police est si petite que les chroniques sont quasiment illisibles. Voir les chroniques dans *Frontpage* en annexe.

<sup>3</sup> Fondé en 1989 par Mark Ernestus dans le quartier de Kreuzberg à Berlin est l'un des disquaires techno les plus influents au monde. Dans les années 1990, il distribuait une liste de nouveautés sur une feuille au format A4. Contraint par le manque de place et la quantité des sorties, les disques sont décrits en quelques mots succincts, tels que : « Hard-ish Acidic Trance », « X-Rated Mental Instrum Prod », « Monstrous Sound Factory Sounds », « Multi Style N.Y. Sample House ». Cette rhétorique est aussi efficace qu'elle est immédiatement reconnaissable. Elle fit même l'objet d'une parodie avec un compte twitter générant des descriptions similaires : <https://twitter.com/hardwaxbot> Un exemple de liste figure en annexe.

<sup>4</sup> L'exemple de Tom Holert dans *Texte Zur Kunst* est le suivant:

« Moodyman: Jan  
KDJ 30 (US 12'' @ 21,90)

destinées à décrire une musique qui n'était pas toujours immédiatement accessible au lectorat, même quand celui-ci était constitué de DJs. Et si les magasins de disques ne répondaient pas aux mêmes contraintes que les revues, les rhétoriques développées en leur sein étaient néanmoins soumises à un régime similaire d'écoute : le *digging*. DJs ou amateur·rice·s techno sont à la recherche active de musique à mixer.

On retrouve cet impératif de rapidité de lecture dans l'évaluation des disques : certaines revues incluent un système de notation pour leurs chroniques. Chez *Frontpage*, plus un disque reçoit d'étoiles dans sa chronique, plus il est apprécié par le ou la journaliste qui l'a critiqué. *Groove* a même développé un code décrivant le style de l'EP ou de l'album, ainsi que ses caractéristiques. Un point au milieu d'un cercle est attribué aux productions « minimales » et un marteau à celles qui sont « dures<sup>1</sup> ». Là aussi, ces descriptions subjectives résonnent pour les initiés.

Or nous l'avons vu, la chronique n'est qu'une facette de l'activité critique<sup>2</sup> et il faudrait observer ce format en dialogue avec l'ensemble de la presse techno. La lecture de cette presse comme une forme de *digging* est en partie satisfaite par la multitude de listes que l'on trouve dans les pages des magazines. Les charts sont inhérents à la presse pop : nombre de magazines rock publient une liste des 10, 20, 50 ou 100 morceaux ou albums les plus joués ou les plus vendus sur une période donnée. Avec la culture du mix, les listes sont agrémentées d'un critère évaluatif. Elles sont curatées par un·e journaliste, un·e DJ ou un·e protagoniste possédant une forme d'autorité. Dans la presse dédiée à la techno, ces listes prennent de plus en plus de place. Dans le numéro 76 de *DJmag*, les listes couvrent 6 pages et le magazine contient également un poster reproduisant les charts.

---

Ultra deep slow upbuildin' lush  
Groovin' heavy funk injected Detroit  
House track »  
(HOLERT Tom, *Texte zur Kunst*, 2002, p. 1973.)

<sup>1</sup> Un exemple figure en annexe.

<sup>2</sup> « Arguably, the review is the prototype of criticism; nevertheless, an attempt at definition should also leave room for the in-depth interview, the overview, the debate article and the essay (or “think piece”)-genres in which evaluation need not be at all explicit. It is therefore reasonable to suggest simply that critical discourse is characterized by the “professional” discussion of matters of public interest, particularly in the area of art and culture. News is not criticism, according to this view, neither is practical information nor passing commentary. » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning*, op. cit., p. 11.)

La liste possède un statut singulier au sein de la critique, Theodore Gracyck la décrit comme: « une activité secondaire, dérivée d'une activité d'évaluation plus fondamentale<sup>1</sup> ». D'un autre point de vue, faire des listes pourrait être perçu comme une façon de « musiquer<sup>2</sup> », une façon de participer à la musique, une façon de traduire littérairement une sorte de mix<sup>3</sup>. De manière intéressante, le format de la liste semble transcender son objet et on la retrouve avec des contenus variés. Les agendas, par exemple, occupent une place importante dans les revues. Parfois, le contenu des listes est moins pratique, plus espiègle. Le fanzine *eDEN* publiait des énumérations en rapport avec la vie nocturne ou les drogues (voir les copies en appendice).

Certaines formes d'hybridité traversent notre corpus. À partir du milieu des années 1990, de nombreuses revues spécialisées étaient vendues avec un support musical. Celui-ci contenait un mix d'un·e artiste mentionné·e dans le numéro et reflétait même parfois plus largement le contenu du magazine. Le numéro 78 de *DJmag*, par exemple était accompagné d'une cassette sur laquelle Graeme Park avait mixé des titres critiqués dans la revue. En un sens, cette hybridité préfigure l'ère digitale qui ouvrira de nombreuses possibilités multimédiales.

#### 4. Identités: anonymat, communauté et célébrités

Après avoir abordé les questions de la danse, de la chronique et du mix, qu'en est-il des prétendues caractéristiques évasives de la techno ? Comment la presse a-t-elle abordé, par exemple, l'effacement de certains musiciens ou le mythe de l'anonymat au sein de la culture électronique ? D'après Sarah Thornton, cette caractéristique aurait été responsable de l'absence

---

<sup>1</sup> « Evaluation is a comparative activity leading to a prescriptive ranking; evaluation ranks music in order to direct listeners toward better music and away from inferior music. [...] On the standard model, evaluating music is fundamentally aligned with the activity of criticism, a public activity with a prescriptive dimension. [...] Looking beyond the problem of justification, the deeper issue is the question of how we profit from listening. In asking this question, we seek an instrumentalist account of value, in which music is evaluated in terms of its capacity as a means to some identifiable valuable end. We have assumed that that end is aesthetic reward (see Chapter 15, "Value") [...] The process of ranking music and then using the ranking to locate better music might be better understood as secondary activities, offshoots from a more basic evaluative activity. The activity is the operation of musical taste, in which evaluating is an essential element of listening, without which there is minimal reward or pleasure. » (GRACYK Theodore et KANIA Andrew, *The Routledge companion to philosophy and music*, London, Routledge, coll. « Routledge philosophy companions », 2014, p. 166.)

<sup>2</sup> Du terme « musicking » chez Christopher Small.

<sup>3</sup> Les performances de DJ font rarement l'objet d'une recension comme le seraient des concerts de rock et quand un set évalué dans une chronique, celle-ci est alors le plus souvent consacré à décrire et reporter un événement entier, prenant alors en considération la qualité de la fête et de son organisation.

d'une scène de fanzines<sup>1</sup>. Or nous avons trouvé de nombreux fanzines, dès les premières années du mouvement, même s'il est vrai que ceux-ci postent rarement des célébrités en couverture. Certains magazines techno, aussi, ont décidé d'éviter le format classique de la presse pop, choisissant de mettre des danseur·euse·s en couverture. Ce fut notamment le cas de *Groove* et *Frontpage* en Allemagne. Au sujet de ce dernier, Bleed a témoigné dans *Der Klang der Familie* :

Avant une Mayday tu avais peut-être une star sur la couverture, mais c'était plutôt l'exception. Westbam, Marusha, Carl Cox, Tanith... Je ne me souviens pas d'autres. Ça devait arriver, mais plutôt à cause de la pression du projet Mayday-Love Parade. L'idée d'anonymat, que la musique n'est pas transmise par des stars, a longtemps bien fonctionné.

Alexander Branczyk, le graphiste de *Frontpage*, ajoute quant à lui :

La techno a dit dès le départ: nous n'aurons pas de stars. C'est pourquoi la lumière était sur le dancefloor, pas sur le DJ qui restait dans le noir. Le fait que le public soit la star était une partie très importante du concept. Plus tard, c'est aussi devenu pertinent sur le plan sociétal. Aucun culte de la star, pas d'Adolf Hitler et même tout l'inverse. Nous sommes un peuple. L'idée de communauté était décisive<sup>2</sup>.

Au-delà du complexe identitaire allemand, cette tentative d'échapper aux repères pop traditionnel est manifesté dans d'autres revues, telle que *Coda*. Mais après quelques années et l'apparition de la concurrence, le magazine français se voit contraint d'afficher des célébrités en couverture<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « “That there isn't already a massive acid house fanzine scene is partly down to the anonymity of the idiom. It's rarely performed live, which is why the DJs who play the sounds in clubs have a higher profile than the musicians who make them.” (*NME*, July 16 1988) But the early fanzines could have focused on DJs as did the later ones which were full of hagiographic articles with titles like “Seventeen things you never knew about Danny Rampling” (*Herb Garden*, April 1992). » (THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, op. cit., p.139.)

<sup>2</sup> « Bleed [Sasha Kösch]: Avant une Mayday tu avais peut-être une star sur la couverture, mais c'était plutôt l'exception. Westbam, Marusha, Carl Cox, Tanith... Je ne me souviens pas d'autres. Ça devait arriver, mais plutôt à cause de la pression du projet Mayday-Love Parade. L'idée d'anonymat, que la musique n'est pas transmise par des stars, a longtemps bien fonctionné.

Czyk: La techno a dit dès le départ: nous n'aurons pas de stars. C'est pourquoi la lumière était sur le dancefloor, pas sur le DJ qui restait dans le noir. Le fait que le public soit la star était une partie très importante du concept. Plus tard, c'est aussi devenu pertinent sur le plan sociétal. Aucun culte de la star, pas d'Adolf Hitler et même tout l'inverse. Nous sommes un peuple. L'idée de communauté était décisive. » (DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie*, op. cit., p. 307.)

<sup>3</sup> « *Coda* devient une référence en la matière. Pour se démarquer et inventer une nouvelle forme de journalisme musical, le magazine choisit de ne pas mettre d'artistes sur ses couvertures. Celles-ci présentent au contraire des photos de raveurs anonymes ou des illustrations d'artistes numériques. [...] *Coda* va s'employer à présenter la techno/house et ses dérivés comme une véritable culture et non un simple “son” prêt à danser. Un sacerdoce qu'il

Il existe quelques tentatives d'intégrer tous les participant·e·s de la scène techno dans son paysage critique. Le magazine *Groove* élit un·e danseur·se du mois au début de son édition<sup>1</sup>. Ce genre de rubriques démocratiques célébrant les protagonistes anonymes étaient relativement courantes dans les fanzines durant les années 1990.

À certains moments et endroits de l'histoire de la presse techno, l'effacement des musicien·ne·s était donc plutôt perçu comme une source d'inspiration qu'une difficulté. Remarquons, par exemple, que les labels occupent une place importante dans la mythologie critique de la techno. *Curatés* par une ou plusieurs personnes, les labels produisent et partagent des sorties musicales d'artistes qui sont souvent considéré·e·s comme les membres d'une sorte de famille. Ils incarnent une esthétique ciblée ou éclectique, représentant parfois une éthique, une histoire, une communauté. La notion d'auteur·rice ou d'individualité créative est alors projetée sur un collectif.

En s'exprimant dans la presse – engoncée dans sa composition traditionnelle et ses impératifs économiques – et avec le langage – soumis à des règles de grammaire et riches en archétypes – le critique ne peut échapper à certaines structures. La tendance à utiliser des listes, qui déconstruisent la logique du langage, était une façon de s'émanciper de ces contraintes. D'un point de vue économique, les formes en apparence fuyantes de la techno, son échappement de l'unité de l'œuvre et de l'artiste, furent écartés pour laisser place à des repères favorisant la commercialisation du mouvement. D'un point de vue esthétique, le recours à des formes d'individuation et à la spatialisation pointe peut-être aussi vers un aspect plus fondamental de notre rapport au monde, de nos existences en relation.

Ce troisième chapitre aura procédé par propositions plutôt qu'assertions. Cette méthode découle d'abord de l'ampleur des questions posées et l'impossibilité de leur consacrer chacune une étude en partant de zéro. Pourtant, se contenter de circonscrire ces questions ne revient pas à un abandon scientifique et repose aussi sur les conceptions métaphysiques qui soutiennent cette recherche. Notre conviction est qu'il n'existe pas d'investigation à zéro et qu'une idée

---

effectuera seul pendant plusieurs années avant l'apparition de son principal concurrent, *Traxmag*, en 1997. Après plusieurs changements de lignes éditoriales – les artistes finissent par poser en couv' – le mensuel publiera son dernier numéro en 2006. » (« 1993 », *French Waves*. <https://french-waves.com/contenu/1993/>, dernière consultation le 16 novembre 2022.)

« Pendant longtemps, les unes du magazine n'étaient pas réalisées autour de portrait de musiciens ou DJ, mais de collages graphiques. Cela a commencé à changer vers 1997 avec l'apparition de Josh Wink en couverture. » (LELOUP Jean-Yves, « Entretien en annexe », décembre 2022.)

<sup>1</sup> « Tänzerin des monats », *Groove*, n° 11, p. 10.

dépend avant tout de l'organe qui la formule et des conditions de sa formulation. Enfin, ce fonctionnement par hypothèse est également justifié par la nature de notre investigation initiale. Les affirmations de Simon Reynolds relevaient de l'interprétation et pourraient donc être nuancées en s'appuyant sur d'autres interprétations.

Dans une première partie de ce chapitre, nous avons exploré les images de difficultés et de rivalités, à l'intérieur et autour des médias musicaux. Cette recherche s'est déroulée sous le signe de la mutité, d'un potentiel indicible, tout en interrogeant la notion de crise et dévoilant son caractère construit. Une seconde partie a exploré l'abondance des publications qui se sont intéressées à la techno, esquissant cette fois un axe paradigmatique de la multiplicité et donc peut-être de l'ineffable. Du quotidien inquiet des drogues aux fanzines véhiculant avant tout des informations quant aux événements locaux : tous ont quelque chose à communiquer, sans qu'il ne s'agisse nécessairement de critique. Lors d'un troisième temps, les notions mêmes de critique et de chroniques ont été déconstruites pour souligner les différents niveaux de friction de la mise en mot : du processus d'écoute en passant par l'identification de repères lors de l'écriture. D'une part, les conditions matérielles de l'exercice journalistique et l'indépendance de la presse semblent toujours plus menacées, de l'autre, l'activité critique autour de la techno se montre toujours plus riche mais aussi sujette à la « popification ».



## *Loop*

... se répète une fois, elle se répète deux fois, elle se répète en boucle. Elle n'est déjà plus la même. Elle n'est plus section, ni division, ni portion. Elle est densité de temps. Elle se répète une fois, elle se répète deux fois, elle se répète en ...



## Chapitre IV : La techno prise au mot : à l'écoute des manifestations critiques

Because there's « the possibility that words might fail interestingly or suggestively. »

Paul Oldfield cité par Simon Reynolds, « From the Archives : Writing About Dancing ».

### A. 1986 : La hype de la house

Cette étude a tourné le regard vers 1973, au moment où paraissent les premiers écrits disco<sup>1</sup>. Elle s'est arrêtée un instant en 1984, à la sortie du premier morceau techno<sup>2</sup>. Elle aurait pu démarrer vraiment en 1988, quand ce même mot techno devient le nom d'un genre, ainsi baptisé par ses protagonistes et surtout par la presse<sup>3</sup>.

C'est l'année 1986 qui est, ici, décisive. Au cours de cet été, une série de reportages paraissent dans la presse britannique au sujet du « son de Chicago ». Dans ces articles, on parle alors de « house » mais le genre est défini autour des mêmes axes paradigmatiques qui orientent notre recherche : la house serait caractérisée par « peu de paroles<sup>4</sup> » (4), superposées sur une « boîte à rythmes<sup>5</sup> » (1), intégrée au « mix<sup>6</sup> » (3) composant une des « musiques de danse les

---

<sup>1</sup> Voir la section : « Interlude : Vers la construction d'une "toute" nouvelle esthétique : Chroniques du disco »

<sup>2</sup> CYBOTRON, « Techno City », Fantasy, 1984.

<sup>3</sup> Voir la section: « 1988 : Musiques mécaniques venues d'outre-Atlantique »

<sup>4</sup> « For Chip, the formula is much the same as for Farley: "A lot of bottom, real heavy kick drum, snappy snare, bright hi-hat and a real driving bassline to keep the groove. Not a lot of lyrics—just a sample of some sort, a melody to remind you of the name of the record so you go out and buy". » (GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *art. cit.*)

<sup>5</sup> « Farley started deejaying with Italian imports ("anything by Telex") and used to superimpose drum machine patterns on old Philly records. » (WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », *art. cit.*)

<sup>6</sup> « "It's not who creates the record that counts, but how it is used that is important." The DJ sets the limits for that use, and the music is made in the mix. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*)

plus intenses qu'il soit<sup>1</sup> » (2). De manière intéressante, un journaliste admet aussi que ce son ne sera peut-être pas toujours appelé « house<sup>2</sup> ». Enfin, cette série de publications initie un type de relation que nous cherchons à interroger : elle inaugure une dynamique de pouvoir au sein de laquelle la presse devient un acteur déterminant de l'évolution du mouvement. La house « de Chicago » sera vite adoptée par les britanniques, à l'aube de l'émergence « acid » house.

Le 9 août 1986, le *NME* publie un article rédigé par Stuart Cosgrove au sujet du « son du moment<sup>3</sup> » qui est peut-être le premier du genre<sup>4</sup>. L'auteur y remarque que le morceau de JM Silk « Music is the key » aurait vendu 100 000 copies. Une semaine plus tard, le *Melody Maker*, concurrent du *NME*, renchérit avec la première partie d'un reportage intitulé « Chicago House : Last Night A DJ Saved My Life, Part 1<sup>5</sup> », suivi d'une seconde partie la semaine suivante<sup>6</sup>. On y suit les péripéties de Frank Owen dans la ville américaine. Le journaliste anglais rencontre Chip E et Marshall Jefferson, les producteurs de house « les plus *hots*<sup>7</sup> » ; l'avocat Jay B. Ross ; le DJ Franke Knuckles ; le président du label DJ International, Ricky Jones et les vocalistes Daryl Pandy et Candi. Cette même année, Sheryll Garratt et Simon Witter reportèrent leurs voyages et découvertes de ces mêmes scènes, respectivement pour *The Face*<sup>8</sup> et *I-D*<sup>9</sup>.

D'après les descriptions des journalistes au sein de ces trois articles, il semblerait que la presse britannique soit une des premières à manifester un intérêt consistant pour « le son house de Chicago ». De fait, dans *Adventures in Wonderland*<sup>10</sup>, le livre qu'elle publia en 1998, Sheryll Garratt se souvient que certains des musiciens n'avaient jamais été interviewés auparavant<sup>11</sup>. Les journalistes britanniques étaient, quant à eux, avides de rencontres, afin de façonner une définition de ce « son house ». Et la fascination opérait dans les deux sens. La chanteuse Candi

---

<sup>1</sup> « When House really jacks it is about the most intense dance music around, and hearing some of those imaginative dub mixes rocketing special effects around a killer PA can be a refreshingly hypnotic experience. » (WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », *art. cit.*)

<sup>2</sup> « It may not be called House forever. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*)

<sup>3</sup> COSGROVE Stuart, « The DJs They Couldn't Hang!: Chicago house—The sound of the moment! », *art. cit.*

<sup>4</sup> Liam Maloney, «The DJs They Couldn't Hang - Chicago House (1986)»; Foundations of House: <https://www.foundationsofhouse.com/blog/the-djs-they-couldnt-hang-chicago-house-1986>

<sup>5</sup> OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*

<sup>6</sup> OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *art. cit.*

<sup>7</sup> « I find myself travelling fast, very fast, in fact, in a car driven by Chip E., the man behind the hottest House record at the moment, “Godfather Of House”, down the Don Ryan Expressway. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*)

<sup>8</sup> GARRATT Sheryll, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *art. cit.*

<sup>9</sup> WITTER Simon, « Time to Jack: The House Sound Of Chicago », *art. cit.*

<sup>10</sup> GARRATT Sheryll, *Adventures in Wonderland*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>11</sup> « Jefferson has decided to video this, his first interview. Everyone else is trying to persuade me to let them sample my cute English accent. I have been flown to Chicago to write a feature for The Face magazine because London Records are about to release the first UK compilation of house tracks from DJ International. » (*Ibid.*)

demande à Frank Owen : « J'aimerais vivre en Europe. Tu crois que je pourrais m'intégrer en Europe ? Est-ce que je me ferais plein d'amis ? Est-ce que je serais une super star<sup>1</sup> ? » Ricky Jones explique ailleurs : « Chicago est une ville qui, au cours des dernières années, était adepte de musique européenne. Les imports d'Italie et d'Allemagne, que tout le monde écoutait au début des années 1980, ont été de grandes influences sur le son de la house. Des gens comme Kraftwerk, Depeche Mode, le son de Munich<sup>2</sup>. » La désirabilité et l'influence de la culture et de la musique européennes seront également des motifs récurrents attribués aux producteurs de Détroit dans la presse britannique.

Cet attrait mutuel est teinté de ce que Simon Witter appelle « un choc culturel<sup>3</sup> ». Durant son séjour, le journaliste britannique fut frappé par le fait qu'un « policier bodybuilder fut abattu par sa femme, que Ronald Reagan ait promu un avocat provincial et sous-qualifié comme juge de la Cour Suprême (avançant ses valeurs conservatives), que l'église locale ait bataillé arduement contre une loi octroyant des droits basiques aux personnes gays, et qu'un présentateur télé texan (lui ai demandé son) argent pour envoyer des missionnaires à Haïti<sup>4</sup>. » Alors que Frank Owen cite des événements similaires<sup>5</sup>, il admet aussi qu'après avoir entendu son premier disque de house à la radio, il sut qu'après tout, Chicago « n'était pas un endroit si terrible que cela<sup>6</sup> ». Au-delà des quelques faits divers et événements politiques, le choc n'était peut-être pas seulement « culturel » mais aussi racial. Garratt, Owen et Witter sont tous trois des journalistes blancs couvrant une scène presque exclusivement Noire. Il y a, en revanche, très peu de mentions du contexte social de la musique et ces rares allusions restent souvent vagues. Quand

---

<sup>1</sup> « I want to live in Europe. Would I fit in in Europe? Would I make a lot of friends? Would I be a big star? » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *art. cit.*)

<sup>2</sup> « Chicago is a town which for the past few years, has been big on European music. The imports from Italy and Germany that everybody listened to in the early Eighties have been big influences on the House sound. I mean people like Kraftwerk, Depeche Mode, the Munich Sound. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Despite our shared language and the overwhelming influence of America on British culture, visiting the States is a failsafe source of culture shock. » (WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », *art. cit.*)

<sup>4</sup> « A bodybuilding policeman was shot by his wife, Ronald Reagan made an underqualified country lawyer a High Court judge (advancing his conservative values), the local church fought violently to defeat a law giving basic equal rights to gay people, and a TV preacher from Texas asked for my money to send missionaries to Haiti [...]. » (WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », *art. cit.*)

<sup>5</sup> « This is also the city of Lyndon la Rouche, an ex-Trotskyist right-winger, whose followers have infiltrated the local Democratic Party. He peddles a fundamentalist medicine show with all the best conspiracy theories of the day. Did you know that the world is endangered by a militant group of gays, organised into the subversive Homintern, of which Henry Kissinger is a key member? When our very own Queen Elizabeth is denounced as an international drugs pusher and Walter Mondale as a soviet spy on prime-time TV (documentary evidence available from la Rouche HQ), you start to wonder what sort of city this is. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*)

<sup>6</sup> « I knew that Chicago wasn't "such a bad place to be". » (*Ibid.*)

Frank Owen cite Ricky Jones, il choisit de souligner le caractère « mixte<sup>1</sup> » du mouvement, mais ne s'étend pas sur les origines raciales des protagonistes. À certains égards, la première série d'articles couvrant le mouvement techno, tel que nous le comprenons aujourd'hui, initia un déplacement géographique, culturel, social et racial.

Ces articles de 1986 s'apparentent par certains aspects à de la critique musicale. Ils en partagent certaines intentions. Toutefois, la musique est décrite prioritairement sous l'angle du reportage, à l'échelle du « genre », l'écoute s'attardant plus rarement sur les unités musicales pour les évaluer ou les comparer entre elles. Et, malgré ces efforts pour définir un mouvement, on ne vit quasiment pas apparaître de section « house » dans la rubrique chronique des revues musicales. Les sorties house sont mentionnées dans des colonnes de critiques qui mêlent volontiers des disques de disco, soul, R&B, hip-hop ou autres genres à la lisière des définitions. Ce sont des musiques que l'on peut entendre dans les clubs britanniques et, dans une moindre mesure, français et allemands.

Or, puisque il n'y a pas eu, à notre connaissance, d'articles de cette envergure ou avec cet angle dans des publications françaises ou allemandes, il semble impossible de proposer une analyse comparative. Deux ans plus tard, le « son de Détroit » fait l'objet d'une série de reportages similaires avec aussi, cette fois, une intention critique plus forte.

---

<sup>1</sup> « House is not a fad—it's a sociological influence, based on all the factors around—the diversity of race and experience. » (OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *art. cit.*)

## B. 1988 : Musiques mécaniques venues d’outre-Atlantique :

Okay, well / I'm driving in a black on black in  
black Porsche 924 / I'm tempting fate a little bit  
more / My head is filled with techno beat /  
*Metro Times, Face magazine* / Shadows out of  
time and space.

Model 500, « Night Drive (Thru-Babylon) ».

### 1. Une compilation, des articles

#### (a) *Le « nouveau » son house de Détroit*

Notamment parce qu’elle est très compétitive, la presse britannique est sans cesse à l’affût des nouvelles tendances. Entre autres parce qu’ils sont nombreux, les DJs britanniques cherchent sempiternellement les pépites musicales les plus obscures qui rendraient leurs services uniques. Un élan défricheur anime nombre des acteurs de la filière : une envie d’être les premiers à découvrir, à partager ou à protéger. Adeptes de Northern Soul, Neil Rushton<sup>1</sup> et

---

<sup>1</sup> « Bill Brewster: How did you first come across Derrick May and company?

Neil Rushton: After I’d done the Northern Soul thing, I’d actually gone back to work as a newspaper reporter. But as the house explosion started to filter through, I was drawn more and more towards [it], buying records every week. A few of us got together and formed what became Network Records, but it was called Kool Kat at that time. We were starting the label up and the bulk of the new releases were coming from Chicago. But people like Damon D’Cruz at Jack Trax and the majors, like Pete Tong, they’d already got Steve Hurley and Farley and all those guys. So the Chicago thing was already sewn up. I’d always been into Detroit records because of the Northern Soul thing, so when the imports started coming in on Transmat, KMS and Metroplex I was interested. I was probably more interested than the average person. So I rang up the number listed on one of the Transmat releases—“Nude Photo” I think—just before “Strings of Life” came through. I rang up Derrick, asked about releasing records and it all started from there really.

Bill Brewster: So this story about you coming across them while you were searching for Northern Soul records is not true?

Neil Rushton: We were looking for Northern Soul records when we went on that first trip, when I did that album for Ten Records.

Bill Brewster: But you already knew about the records already?

Stuart Cosgrove avaient les yeux rivés sur Détroit, la ville de la Motown. Journaliste et momentanément étudiant en politique aux États-Unis, Cosgrove faisait aussi un peu de commerce de disques : il inspectait des collections pour les envoyer en Grande-Bretagne. Journaliste, DJ, propriétaire de label et marchand de disques, Rushton importait des productions américaines de house et de techno<sup>1</sup>. Les deux Anglais contribuèrent à l'arrivée de la techno en Europe en conceptualisant la « techno de Détroit » et commercialisant la première compilation du genre : *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*. Rushton publi l'album sur le label qu'il dirige, tandis que Cosgrove en rédige les notes et que Watson s'impose comme le photographe quasi officiel pour la promotion de la sortie.

La compilation elle-même est l'affaire de quelques hommes. Essentiellement Derrick May<sup>2</sup>, Juan Atkins, Kevin Saunderson ainsi qu'Eddie Fowlkes, Blake Baxter et Anthony Shakir. Les artistes se partagent différents rôles sur chaque morceau – de la production au mixage en passant par l'édition – parfois sous des pseudonymes différents. Le morceau « Spark » de Mia Hesterley fut produit par Kevin Saunderson et mixé par Master Reese, un autre pseudonyme de Kevin Saunderson. Mia Hesterley est donc aussi un de ses alias. D'autres furent façonnés à plusieurs paires de synthés et d'oreilles : « Ride Em Boy » de Blake Baxter fut produit par celui-ci, mais édité par Juan Atkins et mixé par Mayday (Derrick May).

---

Yeah, well, Derrick had already come over the previous Christmas and stayed at my house. We'd done some deals for him on "Strings Of Life." We'd released the new version of "Nude Photo" and the *Sinister EP* and he also remixed T-CUT-F's "House Reaction" for us, which we then licensed to Ten.

Derrick said there was a wealth of material that I should get involved with, particularly by Kevin [Saunderson]. So we then licensed material from Kevin, including Reese & Santonio's "The Sound" and "How To Play Our Music."

As well as that, which was essentially current or back catalogue, I had the idea—because the music was so different from the Chicago sound—that it would be interesting to do a compilation of a whole new wave of music. I went to Mick Clark at Virgin, and said, "I've got the connections with these guys, I've got an idea for an album and it's possible that you might get a single from this, but we haven't got the resources to do it. Would you be interested in financing it?" That's how the *Techno! The New Dance Sound Of Detroit* [compilation] came about. »

(BREWSTER BILL, « Interview: Neil Rushton », *RBMA Daily*, 6 juillet 2017. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/07/neil-rushton-interview>, dernière consultation le 17 novembre 2022.)

<sup>1</sup> « Nothing gets passed the obsessive record-collector mentality, and Rushton was quick to make the connection between this new sound and Detroit's legacy of great soul music, even if techno's artists tended to downplay it. Taking his cue from Motown and its frequent use of compilation albums, Rushton decided to release a compilation of the Detroit sound. » (SICKO Dan, *Techno rebels the renegades of electronic funk, op. cit.*, p. 66.)

<sup>2</sup> En 2020, Derrick May a fait l'objet de plusieurs accusations d'agressions sexuelles.

FLYNN Ellie, « Multiple women report sexual assault and harassment by Derrick May », *DJmag*, 12 novembre 2020. <https://djmag.com/longreads/multiple-women-report-sexual-assault-and-harassment-derrick-may>

ROSS Annabel, « Women provide accounts of sexual harassment and assault by Derrick May », *Resident Advisor*, 13 novembre 2020. <https://ra.co/features/3780>

ROSS Annabel, « Seven More Derrick May Accusers Come Forward », *Resident Advisor*, 29 janvier 2021. <https://ra.co/features/3828>, dernière consultation le 17 novembre 2022.

Absolument tous les participants sont des musiciens afro-américains originaires ou ayant vécu à Détroit. La liste des morceaux se présente ainsi:

1. Rhythim Is Rhythim – It Is What It Is
2. Blake Baxter – Forever And A Day
3. Eddie "Flashin" Fowlkes – Time To Express
4. K.S. Experience – Electronic Dance
5. Members Of The House – Share This House (Radio Mix)
6. À Tongue & D Groove – Feel Surreal
7. Mia Hesterley – Spark
8. Juan Atkins – Techno Music
9. Inner City – Big Fun
10. Blake Baxter – Ride Em Boy
11. Anthony Shakir – Sequence 10
12. Idol Making – Un, Deux, Trois

*Techno! The New Dance Sound Of Detroit* compte donc douze morceaux répartis sur deux vinyles. Certains morceaux circulaient parallèlement sous d'autres formats plus faciles à mixer<sup>1</sup>. « It Is What It Is » de Derrick May sous son alias Rhythim Is Rhythim est par exemple paru sur son propre label la même année. Les morceaux durent de 4 à presque 8 minutes pour un ensemble d'une heure et dix-sept minutes. En termes de format, cette compilation semble aux antipodes des hypothèses décrites dans notre premier chapitre, selon lesquelles la musique techno échapperait à un objet d'art circonscrit et réifié. Sa parution fut un véritable jalon dans la diffusion de la techno au-delà de la ville de Détroit.

Bien qu'elle n'ait suscité, ni un succès commercial<sup>2</sup>, ni une réaction unanimement positive au sein de la presse, l'intérêt fut suffisant pour que le label se décide à sortir une nouvelle compilation quelques années plus tard<sup>3</sup>. L'impact de la première compilation ne se

---

<sup>1</sup> L'album, Long Play, concentre plusieurs pistes sur une face, ce qui rend sa manipulation plus difficile pour le DJ et réduit la qualité sonore essentielle à la performance en club.

<sup>2</sup> « Despite the hype and press coverage of the producers and DJs involved, the *Techno!* compilation did not sell as well as Virgin had hoped. The simple fact was that it didn't sit well with buyers or with the collective attention span of London - one of the harshest environments for new musical trends. Though Londoners had accepted techno in the form of club entertainment or isolated singles, perhaps they weren't yet ready for an entire double album of music. » (SICKO Dan, *Techno rebels the renegades of electronic funk*, op. cit., p.70.)

<sup>3</sup> « Despite the first *Techno!* compilation's lukewarm reception, there was enough interest and impetus for Virgin to release a follow-up compilation, *Techno 2: The Next Generation*, in 1990. » (*Ibid.*, p. 70-71.)

mesure paradoxalement pas à son caractère représentatif, ni à un enthousiasme immédiat et quantifiable. D’abord, le fait même qu’il y ait eu des chroniques est significatif et ensuite, la compilation a bel et bien façonné l’avenir du genre, notamment en lui donnant son nom<sup>1</sup>. À l’instar d’Olivier Pernot, de nombreux musicologues considèrent aujourd’hui que « cette compilation est historique<sup>2</sup> ».

(b) *De l’enquête à la chronique*

*Techno ! The New House Sound of Detroit* sort donc à Londres au printemps 1988 sur 10 Records Ltd, un label lié à Virgin. Nous avons dépouillé la grande majorité des périodiques mentionnés en annexe à partir du mois de mai jusqu’à la fin de cette année, pour trouver douze articles, inclus en annexe et listés ci-dessous par ordre chronologique. Ces articles figurent également en annexe.

Stuart Cosgrove, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 86-89.

Matthew Collin, « The sound of new Detroit », *Record Mirror*, 25 juin 1988, p. 26.

David Lubich, « News – Detroit House », *Soul Underground*, n°9, juin 1988 (*Catch The Beat, op. cit.*, p. 82).

Louise Gray, « Paradise Revisited », *City Limits*, 30 juin-7 juillet, 1988, p. 21.

Graham Black, « Various Artists ‘Techno-The New Dance Sound Of Detroit’ (10 Records DIX G 75) », *Record Mirror*, 2 juillet 1988, p. 39.

John Mc Cready, « Don’t fear the Robot », *NME*, 16 juillet, 1988, p. 20.

Matthew Collin, « New Techno-logy », *Echoes*, 30 juillet 1988, p. 12.

David Toop, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, p. 101.

---

<sup>1</sup> « [...] The album’s tentative title was *The House Sound of Chicago*, with graphics similar to those on the compilations coming from Chicago - but fate had other plans. One of the last artists to contribute to the compilation was Atkins, who had just returned from an extended trip to California. Atkins turned in a song called “Techno Music”, which used the same integration speech synthesis Kraftwerk had used throughout its 1981 album *Computer World*. The voice “sang” out repeated refrains “I program my home computer” and “techno music”. Rushton was immediately prompted to change the compilation’s title to *Techno! The New Dance Sound of Detroit*. Just like that, the name of Detroit’s dance music was born, setting it apart from house and defining it as a new musical genre in its own right. » (*Ibid.*, p. 68.)

<sup>2</sup> PERNOT Olivier, *Électro 100: les albums essentiels des musiques électroniques*, Nouvelle édition., Marseille, Le mot et le reste, 2016.

Ralf Niemczyk, « Verschiedene, Techno—The New Dance Sound of Detroit », *Spex*, août 1988, p. 40.

JS O'Connell, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): 'Big Fun'/Juan's remix (10) » *Echoes*, 3 septembre 1988, p. 6.

Rolf Lenz, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », *Musik Express – Sounds*, n°9, septembre 1988, p. 96.

Simon Trask, « The Techno New Wave », *Music Technology*, Septembre 1988, p. 70-73<sup>1</sup>.

Didier Lestrade, *Libération*, 13 octobre 1988, p. 32.

Stuart Cosgrove est l'auteur du premier reportage, ainsi que l'auteur des notes de l'album<sup>2</sup>, notes qui seront ensuite régulièrement reprises dans les articles suivants. Certains journalistes se sont rendus à Détroit, notamment pour des reportages, d'autres ont simplement chroniqué l'album sans se déplacer. Cinq de ces références figurent soit sous forme de chroniques (les revues allemandes *Spex* et *Musik Express – Sounds*) ou de mentions dans une colonne (dans les magazines britanniques *Record Mirror*, *Echoes*, *City Limits* et le quotidien français *Libération*), et plusieurs reportages ont été publiés dans la presse anglaise. Les longueurs varient : certains articles couvrent plusieurs pages et figurent en couverture (comme pour le *Record Mirror*) et ailleurs, seules quelques phrases font allusion à la compilation. Les angles, aussi, sont variés : certains articles mettent l'accent sur la situation sociale de production et d'autres sur les résultats sonores. Des tentatives de description, évaluation, interprétation et expression se manifestent sous des formes et à des degrés différents. Toutefois, il n'y a pas eu, à notre connaissance, de sortie de house ou techno ayant suscité autant l'attention de la presse avant 1990. Ainsi, sans qu'elle ne soit complètement représentative, cette sortie nous semble incarner le meilleur exemple pour une étude comparative.

Le premier reportage apparaît dans *The Face* avec une mention sur la page de couverture « motorcity techno—detroit's new robosound<sup>3</sup> ». À cette époque, Nick Logan est éditeur de la revue, Sheryl Garratt occupe un des postes d'assistant de production et David Toop rédige une

---

<sup>1</sup> Ce dernier article a été trouvé peu avant le rendu de la thèse donc il ne figure pas dans l'analyse ci-dessous.

<sup>2</sup> VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, op. cit.

<sup>3</sup> Il semblerait que Stuart Cosgrove ait également rédigé un article pour le magazine masculin *Arena* mais, après avoir dépouillé la publication et demandé au journaliste britannique, nous n'avons pas retrouvé la trace de celui-ci.

colonne mensuelle. Celui-ci y mentionnera brièvement la compilation en juillet-août<sup>1</sup>, après le reportage de Stuart Cosgrove au mois de mai. Cette colonne figure dans la liste pour souligner l'intérêt de David Toop pour les musiques Noires et dansantes, mais aussi l'omniprésence de la compilation dans la presse. Toutefois, elle apporte peu de contexte et ne formule pas de jugement définitif.

C'est le *Record Mirror* qui fera paraître le second reportage le 25 juin 1988. L'hebdomadaire de 48 pages est entièrement consacré aux musiques populaires avec de nombreux news et charts, quelques interviews et articles de fond et surtout beaucoup de publicité. La page 31 de cette édition du magazine est recouverte par une publicité en noir et blanc pour la compilation. D'après l'auteur, Matthew Collin, le *Record Mirror* était un magazine pop, attribuant peu de place pour explorer des idées telles que celles présentées par Cosgrove<sup>2</sup>. Cependant, à l'instar de *The Face*, l'hebdomadaire fait figurer l'article en couverture avec une photo des six producteurs de Détroit et le titre « Techno ! Meet the posse behind the new dance sound of Detroit ».

Quelques jours plus tard, la colonne « clubs » de *City Limits*, Louise Gray s'interroge sur la connexion entre Détroit, Ibiza et Londres. Sous le titre « Paradise Revisited », la journaliste britannique se demande ce qu'est l'acid house<sup>3</sup> ? Les références à la compilation sont brèves et factuelles, plutôt qu'évaluative mais on y apprend notamment que Derrick May était de passage à Londres pour faire la promotion de la sortie<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « Is Glass really one of our major composers? Much of this music can only be described as cretinous. I prefer to listen to PHUTURE's "Slam!"—admittedly an experience akin to renting accommodation in a cement mixer—or CYBOTRON's "Cosmic Cars", J.M. SILK's "All In Vain", CHARM's "Housegirl", BABY FORD's "Oochy Koochy", MAYDAY's "Sinister" and THE KEYNOTES' "Let's Let's Let's Dance." There is a deluge of compilations to go with these singles, most notably Rhythm King's "An Introduction To Latin Hip-Hop"; 10 Record's "Techno: The Dance Sound Of Detroit"—in particular DERRICK MAY's "It Is What It Is" and JUAN ATKINS' "Techno Music"; "Westside's Acid Trax" and the eight album Solar box set, which I am still going through. » (TOOP David, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, p. 101.)

<sup>2</sup> « *Record Mirror*, as it was a pop magazine, didn't allow the scope for exploring ideas that Stuart Cosgrove used in his genre-defining Detroit article for *The Face*, for example. » (COLLIN Matthew, « Entretien en annexe », mars 2019.)

<sup>3</sup> « Acid house is turning London's clubland upside down. What is it? Who's in on the action? And what's it got do with sunny Ibiza? Louise Gray meets Derrick May and finds out why you don't need drugs. » (GRAY Louise, « Paradise Revisited », *City Limits*, 30 juin-7 juillet, 1988, p. 21.)

<sup>4</sup> « Rushed over to London by 10 Records to promote their Detroit Techno double album, Derrick's sitting in a Kensington Hotel, shell-shocked by his reception after years in the wilderness: "It's hilarious ... it's fucking hilarious ... what's happening?" Since creating his own label, Transmat, to release his first record, "Let's Go" and subsequent Rhythim classics "Nude Photo" and "Strings Of Life", Derrick's been catapulted into hot poop status. » (*Ibid.*)

Le 2 juillet 1988, Graham Black signe une chronique de la compilation à laquelle il attribue la note de 4 sur 5, tout en s’interrogeant : « Il faudra attendre pour savoir si la “techno” se révèle être un feu de paille orchestré par la presse [...]»<sup>1</sup>. »

Matthew Collin rédige un autre article pour *Echoes* le mois suivant : « J’étais freelance et j’adorais la techno de Détroit, donc j’écrivais à son sujet dès que je le pouvais. Le problème, c’était plutôt de trouver des magazines intéressés<sup>2</sup>. » Cette remarque atteste que malgré l’apparente large couverture de la presse britannique et son prétendu appétit des nouveautés, celle-ci négligeait en partie le mouvement. Ensuite, la compilation sera rapidement mentionnée dans une chronique dédiée au morceau « Big Fun » d’Inner City à l’occasion du numéro daté du 3 septembre 1988 d’*Echoes*.

Le 16 juillet 1988, l’hebdomadaire *New Musical Express* exhibe un portrait de Richard Norris (MESH) vu à travers un kaléidoscope avec pour titre « The agony and the ecstasy. The acid truth about the new club underground, including Balearic Beats and the Jesus and Mary Chain connection. » Avec son format A3, son papier journal, un contenu noir et blanc et parfois des titres racoleurs, la revue s’apparente au premier abord parfois à un tabloïd. Pourtant, John McCready y publie un article de profondeur sur deux larges pages intitulé « Don’t Fear The Robot ».

Les références en Allemagne paraissent un peu plus tard – en août pour *Spex* et en septembre pour *Musik Express–Sounds* – parmi les nombreuses chroniques mensuelles figurant dans les deux revues musicales. En août 1988, la rédaction en chef de *Spex* est partagée entre Diedrich Diederichsen, Clara Dechsler et Lothar Gorris et le mensuel compte aussi Rainald Goetz parmi ses collaborateurs. Dans un essai au sujet « l’electronic body music », Michael Ruff se demande à qui appartient ce « body », ce « corps<sup>3</sup> », tandis que Ralf Niemczyk consacre une longue chronique à la compilation. Le magazine *Musik Express–Sounds* ne pose pas de questions philosophiques. On trouve certes des news, des charts mais aussi quelques longs entretiens avec, par exemple, en septembre 1988, le manager de Michael Jackson.

---

<sup>1</sup> « Whether “Techno” proves to be anything other than a flash in the media pan we shall have to wait and see but meantime get right down on it and wait for the acid remix of “Love Action”. » (BLACK Graham, « Various Artists “Techno-The New Dance Sound Of Detroit” (10 Records DIX G 75) », *Record Mirror*, 2 juillet 1988, p. 39.)

<sup>2</sup> « I was a freelancer and I loved Detroit techno, so I wrote about it wherever I could. The problem was finding any magazine that was interested. » (COLLIN Matthew, « Entretien en annexe », mars 2019.)

<sup>3</sup> « Was ist eigentlich ein Körper Und wem gehört der? Wieviel Platz brauchen Sänger und wie sollen sie sich zum Beat verhalten? Ab wann ist ein Ding ein/das neue Ding? Und was überhaupt haben wir uns unter Electronic Body Music vorzustellen? Wer ist besser, Belgien oder New York? Diese und in Haufen Fragen Fragen mehr beantwortet Michael Ruff im Gespräch mit uns, mit euch, mit sich selbst, mit Cassandra Complex (Leeds/Belgien) und den Young Gods. » (RUFF Michael, « Electro », *Spex*, août 1988, p. 38-39.)

Comment ces articles abordent-ils les potentiels enjeux d'ineffabilité systématisés tout au long de notre recherche ? Ce sont tout particulièrement les questions liées à l'électronique et au minimalisme qui nous intéressent ici. Enfin, en marge de l'indicible, cette série d'articles façonne ou renforce un mythe central de l'écriture de la techno : la ville de Détroit. Image complexe, presque un personnage à part entière, ce portrait d'un territoire est bien plus qu'un *topos*, il dit aussi quelque chose de l'écriture au sujet de la musique qui, désorientée par l'abstraction des sons, cherche à s'orienter dans l'espace.

## **2. Rebelles techno, à tâtons : à la recherche de la technologie dans la techno**

Le fait que la techno soit une musique produite avec des instruments électroniques constituerait un des endroits de tension pour la critique. Cette difficulté pourrait advenir au niveau de la compréhension, de la description, mais aussi du jugement de cette musique, les conditions perçues de sa production affectant la valeur qui lui serait attribuée.

Ici, quatre axes paradigmatiques se mêlent, se superposent et se côtoient. Parce que la techno est électronique, elle serait acousmatique. Aucun des journalistes de ce groupe d'articles ne « verra » ces morceaux exécutés sur scène, comme on pourrait assister à l'interprétation d'un album rock. L'image du musicien et de ses instruments électroniques renvoie à la relation de l'homme à la machine qui, dans le contexte de Détroit et des usines de Ford, est déjà lourd de connotations. Cette association est-elle condamnée à des résonances dystopiques et réduit-elle le musicien à une position de soumission ? Enfin, acousmatique, science-fiction et automatisme semblent co-façonner une expérience d'écoute sous le signe de la monotonie, quatrième enjeu qui défierait, lui aussi, l'écriture et la critique.

### *(a) Fleurissement et flou terminologique*

Alors que la compilation s'est vue attribuée le titre *Techno!* peu avant sa sortie, on pourrait s'attendre à ce que le choix de ce terme attise l'attention des journalistes et influence l'orientation des écrits qui lui sont consacrés : en quoi cette musique techno serait-elle technologique ? Le tout premier article, qui paraît dans *The Face*, met l'accent sur l'influence

de l'environnement social et notamment les « usines » de Détroit. L'une des deux phrases mises en exergue sur la première page insiste sur le fait que ce son soit « construit avec des machines ». Le mois suivant, le reportage du *Record Mirror* met en valeur une citation de Juan Atkins qui déclare que « Détroit est une ville post-industrielle, l'industrie s'effondre et la technologie vient au premier plan. » L'article du *NME*, en juillet 1988, titre carrément « N'ayez pas peur du robot<sup>1</sup> », tandis que le mois suivant *Echoes* choisira pour titre « New Technology<sup>2</sup> ». Dans les reportages, le caractère électronique de cette musique serait donc *a priori* une porte d'entrée pour en parler.

Pourtant, l'approche justement technique de la composition demeure distante. Si la majorité des articles font référence aux instruments qui ont servi à la production des morceaux, les termes utilisés pour les désigner varient et l'usage qui en est fait reste souvent abstrait. Au sein des notes accompagnant la compilation *Techno!* et de la dizaine d'articles qu'elle a suscité, le mot « synthétiseur » apparaît sept fois, tandis que le mot « séquenceur » n'apparaît que trois fois. Dans son reportage pour *The Face*, Stuart Cosgrove formule une référence prudente au sein d'une description plus large de la scène:

Au cours des cinq dernières années, la scène underground de Détroit a expérimenté avec la technologie, étendant son potentiel plutôt que de se contenter de l'utiliser. Avec la baisse du prix des séquenceurs et synthétiseurs, l'expérimentation s'est intensifiée<sup>3</sup>.

À plusieurs endroits, il est fait référence au son « synthétique<sup>4</sup> » de Kraftwerk, groupe présenté comme une influence majeure, la métonymie opérant alors comme dénominateur commun.

Le véritable rôle de ces synthétiseurs ou séquenceurs au sein du processus de production est contourné, ce que l'on pourrait attribuer à l'adaptation des critiques à un lectorat novice. Une définition même sommaire de ces instruments n'est pas proposée, le détail technique se limitant à la marque des instruments, très rarement à leur modèle. Stuart Cosgrove fonde sa

---

<sup>1</sup> MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.

<sup>2</sup> COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *Echoes*, 30 juillet 1988, p. 12.

<sup>3</sup> « Within the last five years or so, the Detroit underground has been experimenting with technology, stretching it rather than simply using it. As the price of sequencers and synthesizers has dropped, so the experimentation has become more intense. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.)

<sup>4</sup> « Derrick May's music is a chance meeting of German synthesists Kraftwerk [...]. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 26.)

« Together they have evolved a form of acid-tinged deep house [...] but from the industrial pop of groups such as Yello, Kraftwerk and The Human League. » (BLACK Graham, « Various Artists "Techno-The New Dance Sound Of Detroit" », *art. cit.*, p. 39.)

description sur trois géants de l'industrie musicale, Roland<sup>1</sup>, Technics et Yamaha<sup>2</sup>, également cités par John Mc Cready<sup>3</sup>. L'aspect purement technique de la phase de production n'est abordé ni par les journalistes, ni, si l'on en croit les citations sélectionnées, par les producteurs eux-mêmes.

Néanmoins, le rapport entre les musiciens et leur(s?) instrument(s?) ou plus largement leur environnement est omniprésent dans la majorité des textes que nous souhaitons ici analyser. Synthétiseurs, séquenceurs et autres boîtes à rythmes sont alors regroupés sous des termes englobants appartenant au champ lexical de la « machine », mot qui semble interchangeable avec celui de robot, synthétiseur et autres instruments électroniques. La « boîte à rythmes », justement, est tantôt décrite comme « *drum computer*<sup>4</sup> » et tantôt comme « *drum machine*<sup>5</sup> ». Apparaissant dans une expression ou bien sous une forme isolée, le mot « machine » figure à huit reprises dans les onze textes. Avec les occurrences des mots « robot », « ordinateur » ou encore « usine », on compte une vingtaine d'apparitions de ces termes renvoyant à la technologie de manière symbolique et donc vague, sans la désigner de manière purement technique ou plus précise.

Ce glissement d'une description technique répondant à des besoins musicologiques vers un déploiement du champ lexical de la technologie comme univers propice à la narration trouve son apogée dans le reportage que John McCready rédige pour le *NME*. Intitulé « Don't Fear The Robot », l'article utilise le mot « machine » pas moins de six fois et multiplie les phrases lourdes de références telles que: « Ils sont les rebelles techno – agents musicaux de la Troisième Vague qui perçoivent la fusion entre l'homme et la machine comme le seul futur possible<sup>6</sup>. » La phrase romance et se réapproprie l'univers symbolique de *La Troisième Vague*<sup>7</sup> – sur lequel

---

<sup>1</sup> « In West Detroit, Juan Atkins, a student at the city's Belleville High School and an obsessive fan of Kraftwerk, began to compose basic drum patterns on an old Roland D155. » (COSGROVE Stuart, Notes de album *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*, 10 Records Ltd. (Virgin), London, 1988.)

<sup>2</sup> « Derrick May's revolutionary backtracking on the Technic decks and Santonio's Yamaha drums are stripped of any sense of authentic emotion: they just percuss you out. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*)

<sup>3</sup> « Detroit's electronic music community don't fear the robot. Unlike Gary Numan they look forward, incorporating all the technological advancements Roland and Yamaha can come up with into their uniquely innovative music. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*)

<sup>4</sup> « ... a track featuring nothing more than a few blobs of bass and an understated drum computer. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>5</sup> « If Alvin Toffler hadn't learned to use a word processor, it's likely that he would be connecting sequencer to drum machine and releasing records on Metroplex, KMS or Transmat, three of Detroit's most active dance labels. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

<sup>6</sup> « They are the Techno Rebels-music agents of the *Third Wave* who see the fusion of man and machine as the only future. » (*Ibid.*, p. 20.)

<sup>7</sup> TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, *op. cit.*

nous reviendrons ensuite – pour défendre un parti-pris idéologique. On remarquera en outre que cette fascination pour « la machine » dépasse la période et l’objet précis de notre analyse, puisqu’elle était déjà très présente chez le critique du début des années 1980, Alain Pacadis<sup>1</sup> et que Johan Girard note sa récurrence au sein de la presse sur les musiques électroniques dans les années 1990<sup>2</sup>. Or si cette approche est intrinsèque à chacun des articles ici analysés, et a garanti même en partie sa postérité, elle prend des formes multiples, colorant les textes à des degrés variés et au service de stratégies argumentatives diverses voire opposées.

En contraste avec le discours unilatéralement positif sur la technologie, un pan de la critique insiste sur le sentiment qui guide les producteurs. C’est le cas de l’article de Matthew Collin dans le *Record Mirror* dans lequel le mot « technologie » apparaît une seule fois, sans autre mention de la « machine », mais en déployant un important champ lexical du sentiment. L’auteur reprend notamment les mots de Juan Atkins: « We’re trying to put across a feeling<sup>3</sup> », « Nous essayons de véhiculer un sentiment, une émotion » et cette insistance semble participer d’une démonstration qui chercherait à contrecarrer les images négatives véhiculées par l’usage de la technologie.

« Est-ce que ça t’est déjà arrivé d’écouter une chanson qui te donnait envie de t’asseoir et de rêver ? C’est ça que produit ma musique. »

Certains disent que ton rêve électronique est froid et dénué d’émotion.

« Ma musique est froide ?! Vraiment ? Non ! Je produis ma musique avec des sentiments – c’est pour ça qu’elle sonne de cette façon. Quand j’ai fait “Strings Of Life” [son deuxième single], j’ai pleuré. C’était vraiment émotionnel. J’ai joué le morceau trois jours sans interruption – j’ai dormi en écoutant le morceau. C’était vraiment important. Ça m’a fait penser à Martin Luther King, à mon grand-père qui est décédé,

---

<sup>1</sup> Voir VERMOESEN Noémie, « Le thème de la machine chez Alain Pacadis: une métaphore pour écrire les musiques électroniques », in Taillandier-Guittard Inès, *Métaphore et musique*, sous la direction, collection « Interférences », Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 163-174.

<sup>2</sup> Johan Girard s’appuie dans son article sur un exemple en particulier : « Ainsi “Frequencies”, classique techno du groupe LFO paru en 1990, est-il décrit, dans les pages du magazine *Coda*, comme évoquant “l’accouplement d’un ordinateur et d’un répondeur téléphonique sur la chaîne de montage d’une usine automobile désaffectée et balayée par les vents glacés de l’hiver nucléaire”, et les mérites esthétiques du disque paraissent directement tributaires de sa génération électronique : “[s]eule la machine mise à nu, écrit le journaliste, peut être aussi splendide.” Les exemples pourraient être multipliés. » (GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l’on dit “électroniques” », *art. cit.*)

<sup>3</sup> COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 26.

il me manque tellement ... » La voix de Derrick s'étouffe et il semble être au bord des larmes. « Je n'ai jamais rien fait de froid<sup>1</sup>. »

Peut-être s'agit-il ici de défendre la machine, puisqu'il s'agit *in fine* de prouver qu'elle n'est pas incompatible avec le sentiment musical, la sensation artistique et l'émotion esthétique.

La condition de production de ces musiques introduit deux formes de difficultés : une résistance d'ordre technique (comment décrire un morceau acousmatique ?) et symbolique (qu'entraîne la présence mystérieuse, potentiellement menaçante de la machine ?). Un premier aperçu de ces textes paraît indiquer que la dimension technique de ces musiques n'est pas contournée, mais bien ultra-présente. Pourtant, elle fait l'objet d'un flou terminologique et un éclatement du champ lexical au sein duquel les termes pour désigner la technique semblent interchangeables. À partir de cette ambiguïté, tout devient possible : plutôt que déstabilisés – un rien à dire qui rejoindrait le registre de l'indicible –, les journalistes semblent stimulés. Mais cette ouverture est-elle le lieu des projections et des fantasmes ? Ne serait-on pas, là encore, du côté d'un fleurissement infini des interprétations et donc d'une sorte d'ineffable ?

### (b) Vers une idéologie futuriste

Face à cette floraison de termes et le flou qu'ils trahissent, les journalistes se reposent sur la métaphore de la machine. La machine est une image. Elle est un calice sans connotation inhérente, mais toujours en lien avec un univers symbolique qui la dépasse. Lorsque les journalistes l'attrapent au vol, s'agit-il d'une figure vierge et neutre, d'une projection précise ou déjà pleine d'un palimpseste d'associations ?

Dans *The Face*, Stuart Cosgrove ouvre son article avec une citation<sup>2</sup> d'une bande dessinée d'un DJ de Détroit, *Gambit and Associates*, à laquelle il est également fait référence

---

<sup>1</sup> « "Have you ever listened to a song and it's just made you sit back and dream? That's what my music does." Some say that your electronic dream is cold and emotionless. "My music is cold?! Really? No! I make my music with feeling—that's why it's the way it is. When I made *Strings Of Life* [his second single], I cried. It was really emotional. I played the song for three days straight—I slept with it on. It was so important. It made me think about Martin Luther King, about my grandfather who passed away, I miss him so much..." Derrick's voice chokes and he seems close to tears. "I've never made anything cold." » (*Ibid.*, p. 26-27.)

<sup>2</sup> « It's night-time in an obscure side street somewhere in the seventh city. Far away, a banshee police siren wails. A falling body screams and the innocent suffer all the while. Unheard. This is Cabaret Seven. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.)

dans son titre « Seventh City Techno ». Dès les premières lignes de son reportage dans le *Record Mirror*, Matthew Collin mentionne quant à lui le film de science-fiction *Blade Runner*<sup>1</sup>. John Mc Cready, enfin, fait moult allusions à, *La Troisième Vague*<sup>2</sup>. Les journalistes puisent ainsi dans un imaginaire (science-)fictionnel préexistant qui entretient un rapport ambigu à la technologie. Cet imaginaire aurait été mis à disposition par les producteurs eux-mêmes, notamment à travers Juan Atkins qui aurait découvert le mot techno dans *La Troisième Vague*, un livre conseillé par Richard Davies et ensuite maintes fois cité par Derrick May<sup>3</sup>.

Avec une approche typique de certains ouvrages de science-fiction, l'ouvrage d'Alvin Toffler et Adelaide Farrell se veut profondément optimiste et tourné vers le futur, malgré quelques constats alarmistes. Cette détermination se fonde notamment sur une foi solide dans la technologie, tandis que les auteur·rice·s connaissent ses détracteurs et les arguments qu'ils imposent. Cette méfiance envers les machines et autres nouvelles technologies de la deuxième vague est retracée dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque la troisième vague a commencé à renverser la phase industrielle, elle aurait suscité un profond pessimisme : « La technologie, plutôt qu'être présentée comme l'engin du progrès, apparut toujours plus comme un poids écrasant et détruisant la liberté humaine et l'environnement physique<sup>5</sup>. » Ce n'est plus

---

<sup>1</sup> SCOTT Ridley, *Blade Runner*, Warner Bros, 1982.

<sup>2</sup> Pour rappel, sorti en 1980, *La Troisième Vague* est un essai de 500 pages qui annonce « la fin de l'industrialisme et l'avènement d'une nouvelle civilisation ». Après avoir écrit *Powershift* et *Future Shock*, Alvin Toffler entreprend l'analyse du passé et du futur de notre civilisation. Celle-ci aurait d'abord connu une première vague, la phase agricole, une seconde vague, la phase industrielle, et une troisième vague, dont les prémices se feraient sentir au moment de la rédaction de l'ouvrage. Pour défendre cette thèse, l'auteur s'appuie sur une multitude d'exemples allant de la place de l'usine dans notre société, l'évolution de notre rapport au temps ou encore l'éclatement du noyau familial, en convoquant des domaines aussi variés que l'économie, la politique, les sciences et les arts.

<sup>3</sup> « The roots of *The Sound*, which [...] has established itself as the most exhilarating and innovative dance music of the 80's, can be traced back to Alvin Toffler's book, first published in 1980 and a Vietnam veteran called Richard Davies who Derrick May describes as, "very unique and extremely intelligent". Juan Atkins met Richard Davies at Washtenaw Community College, Michigan. Juan was already making primitive electro records tied by the equipment available. Davies who is also known as 3070 (a futuristic name he devised for himself) introduced Juan to the book and the concept of Techno. Together, they formed Cybotron, a seminal Third Wave pop group whose first record "Alleys Of Your Mind" on the Deep Space label went on to sell 15,000 copies. 3070's futurism spread as Juan introduced him to Kevin Saunderson and Derrick May—old friends from Belleville High School who were DJ-ing in the city while dabbling with synthesizers inspired by Juan's home recorded tracks. » (MC CREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

<sup>4</sup> « [...] Recent years have seen massive, almost indiscriminate, public resistance to new technology. [...] Many of the cases "were not so much the result of hostility to the machine itself as a method of coercing an obnoxious employer." Unlettered workingmen and women, poor, hungry, and desperate saw in the machine a threat to their individual survival. » (TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, *op. cit.*, p. 50.)

<sup>5</sup> « The industrial period was characterized, as we saw earlier, by a facile optimism that saw each scientific breakthrough or "new improved product" as evidence of an inevitable advance toward perfection. Since the mid-1950's when the Third Wave began battering Second Wave civilization, few ideas have taken as rough a beating as this cheery creed. [...] Fiction, drama, and art also took on a graveyard hopelessness in many Second Wave

alors la machine de l'ère industrielle qui provoque la méfiance, mais l'ordinateur, Toffler anticipant dès 1980 les questionnements éthiques qui lui seront ensuite associés, comme l'usage omniprésent que l'on en fait quarante ans plus tard<sup>1</sup>.

Dans *La Troisième Vague*, l'auteur américain n'a de cesse de nuancer son plaidoyer, rappelant qu'il est conscient des dangers associés au progrès. Toutefois, son optimisme inébranlable semble avoir achevé de convaincre les producteurs techno et de contaminer le discours que certains journalistes leur ont attribué. Un chapitre est intitulé « Techno-Rebels » et présente certains membres de notre civilisation qui agiraient selon l'optimisme consciencieux de Toffler<sup>2</sup>. C'est ce chapitre que John McCready cite dans un article qui multiplie les références au livre :

Les rebels-techno sont, qu'ils le reconnaissent ou non, des agents de la Troisième Vague. Ils ne disparaîtront pas, mais se multiplieront dans les prochaines années. De fait, ils sont tout autant une partie de notre progrès vers une nouvelle étape de la civilisation que nos missions vers Vénus, nos incroyables ordinateurs, nos découvertes biologiques, ou nos explorations des profondeurs océaniques<sup>3</sup>.

Le glissement se fait alors naturellement entre les « rebels-techno » de Toffler et les producteurs techno de Détroit. Il semblerait même que l'auteur ait anticipé la réception de cette musique, entre enthousiasme et suspicion. Les questions rhétoriques de Toffler s'apparentent aux interrogations éthiques et esthétiques qui préoccuperont les critiques musicaux:

---

nations. [...] Technology, instead of being portrayed as the engine of progress, increasingly appeared as a juggernaut destroying both human freedom and the physical environment. For many environmentalists, indeed, “progress” became a dirty word. Weighty volumes poured into the bookshops, bearing titles like *The Stalled Society*, *The Coming Dark Age*, *In Danger Of Progress*, or *The Death of Progress*. » (*Ibid.*, p. 294.)

<sup>1</sup> « Computers are not superhuman. They break down. They make errors—sometimes dangerous ones. There is nothing magical about them, and they are assuredly not “spirits” or “souls” in our environment. Yet with all these qualifications, they remain among the most amazing and unsettling of human achievements, for they enhance our mind-power as Second Wave technology enhanced our muscle-power, and we do not know where our minds will ultimately lead us. As we grow more familiar with the intelligent environment, and learn to converse with it from the time we leave the cradle, we will begin to use computers with the grace and naturalness that is hard for us to imagine today. And they will help all of us—not just a few “super-technocrats”—to think more deeply about ourselves and the world. » (*Ibid.*, p. 173.)

<sup>2</sup> « The techno-rebels start from the premise that the earth's biosphere is fragile, and that the more powerful our new technologies become, the higher the risk of doing irreversible damage to the planet. [...] The techno-rebels argue that either we control technology or it controls us [...]. The techno-rebels contend that technology need not be big, costly, or complex in order to be “sophisticated”. » (*Ibid.*, p. 152.)

<sup>3</sup> « The techno-rebels are, whether they recognize it or not, agents of the Third Wave. They will not vanish but multiply in the years ahead. For they are as much a part of the advance to a new stage of civilization as our missions to Venus, our amazing computers, our biological discoveries, or our explorations of the oceanic depths. » (*Ibid.*, p. 153.)

Vivre dans un tel environnement [« un environnement intelligent »] pose des questions philosophiques effrayantes. Les machines prendront-elles le dessus ? Les machines intelligentes peuvent-elles, surtout qu'elles sont reliées les unes aux autres à travers des réseaux d'intercommunication, dépasser notre capacité à les comprendre et à les contrôler ? Big Brother sera-t-il un jour en mesure d'allumer, non seulement notre téléphone, mais aussi notre grille-pain et la télévision, prenant note de chacun de nos mouvements et chacune de nos humeurs ? Jusqu'à quel point devons-nous accepter d'être dépendants de l'ordinateur et de la puce électronique ? À mesure que nous insufflons de plus en plus d'intelligence dans le matériel environnant, nos esprits s'atrophient-ils ? Et que se passe-t-il si quelqu'un ou quelque chose retire la prise du mur ? Aurons-nous encore les compétences de base nécessaires pour la survie<sup>1</sup> ?

Les questions ici posées sont d'ordres éthique, politique, presque métaphysique. Et c'est en partie pour cela que la métaphore de la machine nous semble aussi significative. Ne tourne-t-elle pas notre attention vers un autre type d'ineffable ? Un ineffable aux prises avec l'avenir de l'humanité ? On voit bien que l'activité de critique musicale dépasse alors la simple formulation d'un jugement, elle revient à engager avec des questions de société qui dépassent la communauté musicale d'où elle provient et à laquelle elle s'adresse. Transposée au contexte de la compilation *Techno !*, cette question du contrôle pourrait se traduire ainsi: si la machine maîtrise le processus de création, que reste-t-il au critique à évaluer et sur quoi son attention devra-t-elle désormais porter ?

(c) « *Coincés dans un ascenseur* »

L'ombre de *La troisième vague* sur la compilation *Techno!* et surtout sur les articles qu'elle a suscités participe à une forme de légitimation qui advient à plusieurs niveaux. L'ouvrage confère un crédit littéraire et philosophique à un mouvement musical populaire, mais aussi, elle fournit un socle théorique pour penser cette nouvelle musique et son rapport aux instruments électroniques.

---

<sup>1</sup> « Living in such an environment [« an intelligent environment »] raises chilling philosophical questions. Will machines take over? Can intelligent machines, especially as they are linked together in intercommunicating networks, outrun our ability to understand and control them? Will Big Brother someday be able to tap not merely our telephones but our toasters and television sets, keeping tabs on every move and mood? How dependent should we allow ourselves to become on the computer and the chip? As we pump more and more intelligence into the material environment, won't our minds atrophy? And what happens if someone or something pulls the plug out of the wall? Will we still have the basic skills needed for survival? » (*Ibid.*, p. 171.)

Les références multiples à Kraftwerk fonctionnent de manière similaire. Alors que Juan Atkins déclare être un « junkie accro à Kraftwerk<sup>1</sup> », d'autres producteurs de Détroit le rejoignent en exprimant un respect qui semble unanime. Le groupe pop utilise des synthétiseurs pour produire un son électronique et minimal en épousant un univers futuriste. Du choix de leur nom de groupe aux titres de leurs morceaux en passant par leur performance scénique, l'univers des musiciens allemands érige la machine comme symbole<sup>2</sup>. Le triomphe technologique, tout en mettant à mal le génie créateur, assied ici de façon puissante la portée profondément artistique de leur travail<sup>3</sup>.

On doit à Derrick May la fameuse<sup>4</sup> déclaration selon laquelle : « Cette musique [la techno] est comme Détroit : une erreur totale. Elle est comme George Clinton et Kraftwerk

---

<sup>1</sup> « “I was a Kraftwerk junkie”, he explains. “Their music was totally different from anything that was going on at the time. I mean, it was funky. It was the wildest shit I ever heard!” [...] His music is part Robocop cyborg vision, part inner city ghetto groove. He namechecks Bootsy Collins and Gary Numan simultaneously; an apparent contradiction which gives his Model 500 project its power. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *Echoes*, *art. cit.*, p. 12.)

<sup>2</sup> « [...] The themes of most of their songs draw on technological artefacts and mundane aspects of modernism such as motorways (“Autobahn”), trains (“Trans-Europe Express”), the “Pocket Calculator”, “Neon Lights”, nuclear power and radio communication (“Radioactivity”), computers (“Computer World”), and “Airwaves”. Not typical material for pop music. The band’s name itself—Kraftwerk is the German word for “power station”—also gives a key indication of his modernist aesthetic. The band’s image can be seen as uncompromising and resistant to the demands of commercialism. This is most clearly identified by their classic song, “The Robots” ; live performances of the song see the band leave the stage and replaced by fully automated robotic versions of themselves. » (COHEN Bruce, « Chapter 18: Technology, Popular Culture and Kraftwerk », *Being cultural*, Auckland, Pearson, 2012, p. 278.)

<sup>3</sup> « Most images of the band show four men, emotionless and stoic, behind their banks of electronic equipment. There is an idea of the band as present but non-present in live performances as well as in the images from their album covers. The art of Kraftwerk is closely controlled; interviews are rarely given (apart from before a live tour), they are secretive, and they present themselves as anonymous and mechanical (or robot-like). They have no identifiable celebrity status, they do not collaborate with other artists, they no longer regularly release new material (two new studio albums in the last 25 years), they sing in German, and have their own recording studio (as they have done since the early 1970s) in the undistinguished town of Düsseldorf in the industrial heart of Germany (the region known colloquially as the Ruhrpott). Through Hütter and Schneider, the two founding members of Kraftwerk, they exert immense control over their art and where it appears. Thus, Kraftwerk might be seen as the ultimate artists—their work is unaffected by the demands of commercial interest and the culture industry. In sum, the mystique of Kraftwerk as artists and as elite cultural producers suggests a group of geniuses who produce “timeless music”, which has been highly influential on other artists and forms of popular culture more generally. As uncompromising artists Kraftwerk have never “sold out” to the cultural industry or the fashions of the day. They are essentially an avant garde project which has also had commercial success. » (*Ibid.*, p. 248.)

<sup>4</sup> Cette citation est peut-être la plus célèbre de toute l’histoire de la techno, si bien que le site de parodie « Ravelations » y a même consacré un faux article : « L’ascenseur dans lequel se sont rencontrés Kraftwerk et George Clinton bientôt remplacé. » On y lit notamment : « Et tout ceci grâce à une panne qui a engendré une longue discussion entre les artistes. C’est à l’issue de cette rencontre dans ce lieu exigü que le psychédéisme funk de George Clinton est petit à petit apparu et que Kraftwerk a su comment intégrer du sexy et du groove dans leurs compositions a priori froides et synthétiques. “Je savais que ce moment allait arriver mais cela ne m’empêche pas d’être bouleversé. C’est tout un pan de notre histoire qui s’écroule” explique Derrick May au bord des larmes. » (« L’ascenseur dans lequel se sont rencontrés Kraftwerk et Georges Clinton bientôt remplacé », *Ravelations*. <https://www.ravelations.fr/lascenseur-dans-lequel-se-sont-rencontres-kraftwerk-et-georges-clinton-bientot-remplace/>, dernière consultation le 18 novembre 2022.)

coincés dans un ascenseur<sup>1</sup>. » Pourtant, les articles de notre corpus insistent sur Kraftwerk plutôt que sur George Clinton. L'héritage funk de celui-ci dans les productions techno n'était-il pas évident aux oreilles des européens ?

Certains journalistes se veulent rassurants, comme John Mc Cready qui titre dans le *NME*: « N'ayez pas peur du robot! » Dans les deux articles qu'il écrit pour *Record Mirror* et *Echoes*, Matthew Collin fait l'éloge de l'expérimentation, interprétant tout ce qui serait étrange, potentiellement effrayant<sup>2</sup> à l'aune d'un geste précurseur. La musique est qualifiée d'innovatrice<sup>3</sup> et différente<sup>4</sup>, elle cherche à être intelligente<sup>5</sup>, en créant des sons fous<sup>6</sup>, bizarres<sup>7</sup> et nouveaux<sup>8</sup>. Le résultat ne ressemblerait à rien d'autre<sup>9</sup> et s'apparenterait à une erreur comme le suggèrent non seulement les notes de l'album<sup>10</sup>, mais aussi la faute d'orthographe<sup>11</sup> au pseudonyme de Derrick May. En tous points, les producteurs seraient en avance sur leur temps<sup>12</sup>.

Ceux-ci sont conscients de déstabiliser les auditeurs qui ont même du mal à croire que ces sons puissent être réels<sup>13</sup> et les multiples manifestes à l'ode de l'avant-garde sont renforcés par les lamentations des artistes incompris. À Derrick May, il importe peu de ne pas rentrer

---

<sup>1</sup> « The Music is just like Detroit, a complete mistake. It's like George Clinton and Kraftwerk stuck in an elevator. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.)

<sup>2</sup> « The first time you hear Derrick May's music, you can't help but worry about his mental health. » Ces projections sont potentiellement stigmatisantes. (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 26.)

<sup>3</sup> « [...] he's also responsible for the most innovative dance music of the decade. So what causes his twisted mind to think up such crazy sounds? » (*Ibid.*, p. 26.)

<sup>4</sup> « It's not weird to me, but for some people it's so different that they say it's weird. » (*Ibid.*, p. 26.)

<sup>5</sup> « Ultimately, he'd like to achieve the perfection of his heroes Kraftwerk, to make music that's synthetic and funky, long-lasting but most of all intelligent. » (*Ibid.*, p. 27.)

<sup>6</sup> « [...] he's also responsible for the most innovative dance music of the decade. So what causes his twisted mind to think up such crazy sounds? » (*Ibid.*, p. 26.)

<sup>7</sup> « The sounds of the gear change, the engine rattling and the clash of metal on metal mesh with the sounds of Kevin's music. Pretty damn weird, eh Kevin? » (*Ibid.*, p. 26.)

<sup>8</sup> « I've had people tell me that our music isn't "real music"; I think we should just accept that, because it's a new sound. » (*Ibid.*, p. 27.)

<sup>9</sup> « Electronics, computer age noise and alien atmospherics have been slotted into their place like so many floppy discs. Techno is best understood as survivalist disco, anarchistic self-expression to a hardcore dance beat. And it sounds like nothing on earth. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>10</sup> « The music is just like Detroit [...] a complete mistake. » (COSGROVE Stuart, « Notes de l'album *Techno ! The New Dance Sound of Detroit* », *art. cit.*)

<sup>11</sup> « [...] Derrick's aiming for the inside of his dancer's heads as well as the downside of their DMs; it's this conscious decision to head for the head that makes his music so important. Rhythim is Rhythim is as intense as it is mis-spelt. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*)

<sup>12</sup> « An album "Enter" made clear that Cybotron came too soon to be fully understood ... » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

<sup>13</sup> « I've had people tell me that our music isn't "real music"; I think we should just accept that, because it's a new sound. » » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

dans le moule<sup>1</sup> et Blake Baxter aimerait aller plus loin, bien que les gens ne soient pas encore prêts pour ces expérimentations<sup>2</sup>. L'audience de Détroit, en tous les cas, ne le serait pas. Car si la situation économique et sociale de la ville est présentée comme élément central influant les producteurs, sa scène musicale aurait longtemps ignoré ces sons:

La scène locale s'est montrée réticente à soutenir cette musique. Ce sont dans les clubs tels que The Powerplant (Chicago), The Word (New York), The Hacienda (Manchester), Rock City (Nottingham) et Down Beat (Leeds) que le son techno a rencontré davantage de soutien. Ironiquement, le seul club de Détroit qui a vraiment défendu ce son était une soirée itinérante appelée Visage<sup>3</sup>.

Kevin Saunderson déplore l'incompréhension des habitants de Détroit et leur refus d'accepter que cette musique rencontre le succès ailleurs. Et plus le décalage et l'amertume qu'elle suscite sont grands, plus la presse britannique se gargarise de sa propre ouverture. L'industrie pop anglaise et ses médias sont fondés sur un insatiable appétit pour la nouveauté et l'originalité – ce mythe de l'avant-gardisme entre aussi dans cette logique.

Pourtant, l'accueil relativement chaleureux de la presse britannique contraste avec la réception sceptique des critiques allemands. Dans le très théorique *Spex*, Ralf Niemczyk se montre conscient du contexte médiatique spécifique outre-Manche et tout particulièrement suspect du lien étroit entre les publications et la commercialisation de la compilation<sup>4</sup>. Relativement longue (500 signes), sa chronique reprend nombre des *topoi* forgés par les journalistes britanniques : le rejet de l'héritage soul de la Motown, la distinction du son house de Chicago et la fascination pour les groupes européens. Le critique allemand entreprend ensuite de décrire les différents morceaux, s'attachant à effectuer une analyse formaliste qui

---

<sup>1</sup> « “I don't care that I don't fit in”, he says forcefully. “I care that people don't have any idea what's going on.” » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 13.)

<sup>2</sup> « “People in Detroit think I'm weird or crazy because of the music I make”, he explains. “But the way I interpret music is just different from most people.” » (*Ibid.*, p. 12.)

<sup>3</sup> « ... the local area has shown a marked reluctance to get behind the music. It has been in clubs like The Powerplant (Chicago), The Word (New York), The Hacienda (Manchester), Rock City (Nottingham) and Down Beat (Leeds) where the Techno sound has found more support. Ironically, the only Detroit club which really championed the sound was a peripatetic party night called Visage ... » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.)

<sup>4</sup> « Eine hochqualifizierte, nahezu perfekte Vermarktung: Vielschreiber und Fachkraft Stuart Cosgrove fährt nach Detroit, verfasst Grundsatzartikel zum Thema für die im gleichen Verlag erscheinenden Magazine “Face” und “Arena”, aus deren Essenz dann die Liner-Notes zu diesem Doppelalbum entstehen. Information, Werbung und Einschätzung nach einem genau abgezirkelten Zeitplan; so gut und für eine Musik mit High Tech-Anspruch auch so kongenial gelöst, dass “Techno” zumindest in England (bzw. London) genau zum Veröffentlichungstermin dieser Platte in aller Munde war. » (NIEMCZYK Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », *art. cit.*, p. 40.)

remarque la présence d'une voix, d'un refrain<sup>1</sup>, mais aussi et surtout, leur absence<sup>2</sup>. Le jugement se veut alors plus clément pour certains titres que pour d'autres, mais globalement, le verdict est sans appel :

« Techno » – certes une compilation marquante et de référence, mais aussi la preuve, à mes yeux, que même un usage conscient des possibilités techniques ne peut jamais remplacer une sensation universelle (dans la veine de Soul-Genius). Pas encore<sup>3</sup>.

C'est bien sur l'usage de la technique que se conclut cette chronique et sur cet aspect que se fonde son jugement définitif. La formulation de la phrase laisse sous-entendre que les morceaux de la compilation confirment (« Beweis ») une préconception du critique, conception qui ne demanderait toutefois qu'à être infirmée (« noch nicht »). Outre un scepticisme préexistant, on pourrait être, ici, surpris par la formulation simpliste de l'incontournable et prétendument irréconciliable dichotomie « technique » / « sensation ». Après tout, l'Allemagne est le pays de Kraftwerk mais aussi d'autres groupes électroniques tels que Tangerine Dream, Einstürzende Neubauten, Neu, Manuel Göttsching ou encore Ash Ra Tempel qui apparaissaient à la radio comme chez les disquaires de Détroit. Or, si la chronique mentionne Kraftwerk à deux reprises, il semblerait que les expérimentations technologiques du groupe ou de ses pairs allemands n'aient pas encore inversé les préconceptions de son auditoire.

Dans *Musik Express*, le magazine de musique pop allemand le plus vendu des années 1980, la réception est encore plus négative. Dans une critique plus condensée (moins de cent caractères) mais aussi plus expéditive, Rolf Lenz écrit :

Ceux qui, après l'écoute de la musique House de Chicago, ne pouvaient s'imaginer quoi que ce soit de plus monocorde, comprendront immédiatement avec cet album qu'ils avaient eu tort. C'est justement à Détroit, la ville qui nous a offert la Motown et George Clinton, que des gens comme Kevin Saunderson, Derrick May ou encore Juan Atkins s'occupent, tout au long de la journée, à escalader des sommets de monotonie. Leur musique est basée sur des beats simples sortis de la boîte à rythmes, des éclaboussures plus ou moins originales de synthé et des fragments épars de vocaux. Dans l'ensemble,

---

<sup>1</sup> « Es gibt eine Stimme, einen Refrain, und die Rolle des House-Signifikanten, menschlichen » Pianos ... » (*Ibid.*, p. 40.)

<sup>2</sup> « Doch "Big Fun" ist wie gesagt die Ausnahme. » (*Ibid.*, p. 40.)

<sup>3</sup> « "Techno" – sicherlich eine Zusammenstellung mit Meilenstein-bzw. Verweis-Charakter, doch für mich auch der Beweis, dass auch ein wissendes Ausreizen technischer Möglichkeiten niemals eine allumfassende Sensation (im Sinne von Soul-Genius) ersetzen kann. Noch nicht. » (*Ibid.*, p. 40.)

le NEW DANCE SOUND OF DETROIT possède le charme d'une machine à coudre décoiffée<sup>1</sup>.

La première source d'agacement, ici, serait liée au fait que cette musique soit « monocorde », « monotone ». La seconde est articulée autour du manque « d'originalité », l'écoute ennuyeuse n'étant pas même rattrapée par la singularité de la démarche artistique. Enfin, le verdict est sans appel et se cristallise, là encore, autour de l'usage de la technologie, caricaturé avec l'image de la « machine à coudre » défectueuse, incarnant un bricolage amateur.

Si deux chroniques ne seraient probablement pas suffisantes pour statuer sur une attitude typiquement allemande face à cette nouvelle musique, il est impossible de ne pas remarquer que la virulence de la réception critique se démarque de l'accueil curieux outre-Manche. Il est peut-être utile de noter ici une différence de format : ces chroniques reposent sur l'expérience d'écoute des critiques, tandis que les reportages investigateurs s'efforcent de nouer une relation avec les producteurs. Rappelons aussi que cette compilation sort dans un contexte particulier, un peu plus d'un an avant la chute du mur, avant la multiplication des raves à Berlin et donc d'un contexte d'écoute qui donnera un nouveau sens à la techno. L'expérience de la monotonie serait alors non seulement liée à un goût et une connaissance personnels, mais aussi à une interprétation dépendant d'un contexte social et esthétique approprié.

Serait-ce l'écoute de cet album qui serait « coincée » ? Kraftwerk vient à la rescousse pour légitimer une musique « nouvelle » face à un lectorat allemand supposément plus familier d'autres traditions pop – à moins que les prétendues résistances de ce lectorat ne soient le fruit de projections ? Au Royaume-Uni, on tente de rassurer quant à la présence de robots. Qu'en est-il du propre parti-pris de ces journalistes face à l'électronique dans la musique ? Le problème, c'est qu'il est très difficile de répondre aux réticences imputées au lectorat ou aux questions rhétoriques et théoriques de Toffler, si la compréhension et discussion de ces instruments demeure vague. Champ lexical foisonnant, références théoriques et conséquences esthétiques : la machine est bien plus qu'une métaphore, elle est une image archétypale autour

---

<sup>1</sup> « Wer sich nach der House Music aus Chicago beim besten Willen nichts Eintönigeres mehr vorstellen konnte, wird mit diesem Album sofort eines "Besseren" belehrt. Ausgerechnet in Detroit, der Stadt die uns Motown und George Clinton bescherte, sind heute Leute wie Kevin Saunderson, Derrick May oder Juan Atkins rund um die Uhr damit beschäftigt, neue Gipfel der Monotonie zu erklimmen. Ihre "Musik" basiert auf Simplen Beats aus dem Rhythmuscomputer, mehr oder weniger originellen Synthesizer-Spritzern und vereinzelt Vokal-Fetzen. Insgesamt hat der NEW SOUND OF DETROIT den Charme einer frisierten Nähmaschine. » (LENZ Rolf, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », *Musik Express* n°9, septembre 1988, p. 96.)

de laquelle danse la critique musicale. Ses implications semblent en effet infinies, inépuisables ... et donc insaisissables ?

Finalement, l'ineffable face à la machine semble être lié tout autant aux questions éthiques, esthétiques et métaphysiques soulevées, qu'à la musique qu'elle produirait. Les critiques de la compilation ne sont pas formulées au sein d'un discours techno : elles fondent ce discours même et, en ce sens, les jugements des critiques sont bien plus le miroir de leur rapport à ces questions qu'une discussion des valeurs de la compilation au sein d'un corpus de productions qui lui seraient comparables. Presque vierges de références, les journalistes font face à une expérience d'écoute énigmatique.

### 3. En marge du minimal : critères esthétiques et écoutes post-pop

Un imaginaire fécond s'est développé autour de l'électronique à travers l'image de la machine. Mais qu'en est-il de la dimension sonore de la techno ? Comment les journalistes tentent-ils de convoquer cette musique à un lectorat novice ? Quels sont les points d'accroche pour l'écriture et quels sont les repères pour la critique ?

#### (a) *Le chant*

Dans ces articles au sujet de la compilation *Techno!*, la focale est plutôt large : les critiques évoquent les parcours des musiciens, les différents genres de musique qui les ont inspirés et surtout, nous le verrons, le cadre de la ville. Néanmoins, le chant est parfois une accroche pour parler de la musique.

En 1985, le morceau « No UFO's » de Model 500, qui fut rétrospectivement qualifié de techno répétait quelques lignes au vocoder : « They say there is no hope / They say, "No UFOs" / Why is no head held high? / Maybe you'll see them fly. » : « Ils disent qu'il n'y a pas d'espoir / Ils disent, "pas d'UFO" / Pourquoi ne regardent-ils pas vers le ciel ? / Peut-être qu'ils les verront voler » Ces paroles feront l'objet d'interprétations et de discussions, notamment dans

un contexte afrofuturiste<sup>1</sup>. Pourtant, elles se démarquent du format « chanson », au sein duquel les paroles construisent une narration cohérente. À mesure que le genre techno évoluera, la présence de voix se fera de plus en plus rare pour disparaître totalement, comme par exemple sur *Minimal Nation* de Robert Hood en 1994.

La grande majorité des morceaux qui composent la compilation *Techno !* sont encore ornés de voix<sup>2</sup> mais rarement sous la forme de paroles soutenant le format refrain/couplet ou toute autre narration pop. Les journalistes ne manquent alors pas de souligner à quel point le chant est une exception sur cette compilation, une exception qui couperait à travers la monotonie générale. Dans *Echoes*, JS O’Connell souligne par exemple le caractère singulier de « Inner City » un morceau « pas-trop-techno<sup>3</sup> » produit par Big Fun. Le critique entreprend alors de juger spécifiquement la partie chantée :

C’est le meilleur morceau de la collection *Techno!* par ailleurs décevante [...]. Faisant figurer mon chanteur préféré de tous les temps – Paris Rightledge de Chicago, Illinois – , ce qui aide, et qui est plutôt en bonne forme à l’exception d’un passage vraiment bancal après le premier couplet, ce qui me fait penser qu’on ne lui a pas accordé assez de temps. Les paroles sont épouvantables, ce qui me fait penser qu’on ne leur a pas non plus accordé assez de temps<sup>4</sup>.

JS O’Connell applique ici à la techno des attentes caractéristiques à d’autres genres tels que la pop ou plus particulièrement la soul. Inévitablement, cette grille de lecture colore son jugement de cette compilation qu’il trouve « décevante<sup>5</sup> ».

Le critique allemand Ralf Niemczyk dans *Spex* s’attarde sur le même morceau :

La seule chanson « conventionnelle » et en apparence ouverte (car plus facilement accessible) de l’album est « Big Fun » d’Inner City avec le maître Kevin Saunderson. Il

---

<sup>1</sup> On retrouve la référence aux UFOs chez les musiciens jazz de Sun Ra and his Arkestra (« U-U-Ufo, take me where I want to go! »), l’artiste dub Lee Scratch Perry (« UFO Attack »). (HARRIES John, « Africa on the Moon: The Complexities of an Afrofuturist Reading of Dub », *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 7, n° 2, 3 juillet 2015. <https://pdfs.semanticscholar.org/3e59/91c24657c2dca7fbb480baf2e0f910e1f94d.pdf>, dernière consultation le 18 novembre 2022.)

<sup>2</sup> Notamment « Forever and a day » de Blake Baxter, « Time To Express » d’Eddie « Flashin » Fowlkes, « Share This House » de Members of the House, « Spark » de Mia Hesterley, « Techno Music » de Juan Atkins, « Ride Em Boy » de Blake Baxter et « Inner City » de Big Fun.

<sup>3</sup> « ... a very pleasant, none-too-techno but plenty soulful dancer. » (O’CONNELL JS, « Inner City (featuring Kevin Saunderson): ‘Big Fun’/Juan’s remix (10) », *art. cit.*, p. 6.)

<sup>4</sup> « This is the best track from the otherwise disappointing “Techno” collection, which I was actually foolish enough to go out and pay for. Featuring my favourite singer of all time, which helps, Paris Rightledge from Chicago, Illinois, generally in top form except for one particularly wobbly bit after the first verse, which suggests to me that not enough time was spent on it. The lyrics are appalling, which suggests to me that not enough time was spent on them either. » (*Ibid.*, p. 6.)

<sup>5</sup> « ... the otherwise disappointing “Techno!” Collection, which I was actually foolish enough to go out and pay for. » (*Ibid.*, p. 6.)

y a une voix, un refrain, et le rôle des signifiants house, comme les pianos « humains » de Frankie Knuckles ou Sterling Void garantissent un effet glissant. Néanmoins, comme nous l'avons déjà dit, « Big Fun » est l'exception.

Et c'est à cette exception que les critiques se raccrochent alors. Car s'il n'y a pas de réflexion méta-critique explicite au sein de ces articles sur la difficulté d'écrire la monotonie ou la disparition progressive de la voix, le désarroi des journalistes se lit en creux, dans la recherche du particulier qui contrairement au général peut faire l'objet d'une comparaison. En outre, l'analyse du chant ou des éléments chanson laissent paraître les connaissances de JS O'Connel et de Ralf Niemczyk – le premier apporte quelques éléments biographiques sur le chanteur, tandis que le second compare avec la tradition house. Tous deux semblent néanmoins démunis face aux éléments qui feraient de ces morceaux, des morceaux techno.

Dans *Libération*, Didier Lestrade se penche également sur ce morceau en particulier, saluant les « très beaux vocaux de Paris<sup>1</sup> ». Mais sa chronique s'élabore à partir de préconceptions différentes et son attention se porte sur d'autres détails. Publié en octobre 1988, la chronique se réfère en réalité à une sortie annexe, un EP de remixes qui est paru quelques mois après la compilation :

Tiré de la très sous-estimée compilation *Techno! The House Sound of Detroit* (10 Records), le **Big Fun d'Inner City** [en gras dans le texte] vient d'atteindre cette semaine la 8<sup>e</sup> place des charts anglais. 10 Records devait s'atteindre à un tel succès puisque trois remixes sont disponibles, trois maxis poussant chacun sa petite surenchère à la production. Vaguement pompé sur le *Big Fun* de Cap Band, le *Club Remix* par Magic Juan décide délibérément de retenir l'overdose électronique alors que le *L.A. Big Big Fun Remix* de Les Adam, beaucoup plus Acid, paraît à la longue brouillon et populiste. Très beaux vocaux de Paris (pas Mica, une autre!) et *Techno Frisbee Megamix* figurant en face B, totalement déjanté, idéal pour ces communions orgasmiques de clubs que certains parmi vous semblent particulièrement apprécier ces temps-ci<sup>2</sup>.

Avec des expressions telles que « surenchère à la production », « overdose électronique » ou encore « beaucoup plus Acid », Didier Lestrade s'emploie quant à lui à déployer ses connaissances et son discernement en matière de musiques électroniques, se démarquant donc du scepticisme novice de JS O'Connel et Ralf Niemczyk. En outre, la phrase de conclusion qui fait référence à la danse et à la sensualité est insolite dans ce rassemblement d'articles. Le critique français se distingue alors en ce qu'il écrit à partir de la danse et pour les danseurs.

---

<sup>1</sup> LESTRADE Didier, *Libération*, 13 octobre 1988, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Il est intéressant de remarquer que « Big Fun » n'était initialement pas prévu sur la compilation. Or le label manquait de matériel et le morceau fut ajouté à la dernière minute, sans correspondre peut-être au fantasme théorique d'un son techno<sup>1</sup>. « Big Fun » contribuera en quelque sorte à la transition d'un genre à l'autre et à la conversion progressive des auditeurs, des DJs anglais « conservateurs<sup>2</sup> » et de certains journalistes. Si le chant dans « Big Fun » facilite l'appréciation du morceau et la discussion critique, l'usage de la voix est également, ailleurs, une accroche permettant de décrire les morceaux. Même lorsqu'elles sont rares et discrètes, les voix permettent une entrée pour esquisser ces morceaux autrement monotones. Au sujet des productions de Juan Atkins, Matthew Collin écrit:

Des voix haletantes vont et viennent dans le mix, mais il s'agit essentiellement d'un spectacle disco sur puce de silicium, dont on dit qu'il est le son le plus excitant à conquérir la piste de danse depuis que Soft Cell et Human League mordent la poussière<sup>3</sup>.

Cette description se fait l'écho d'une disparition. Tout est vague à travers et autour de cette voix et ce flou est recherché, voire même revendiqué par les producteurs. Dans le même article, Matthew Collin écrit au sujet de Blake Baxter:

Son hit techno « Ride 'Em Boys » est un disque de dance léger utilisant des voix de femmes échantillonnées et un chanteur à peine audible. « Je ne chante pas vraiment », dit Blake, « je parle avec une voix douce qui se cache sous le beat. J'adore les disques avec des voix qui murmurent – ça n'a rien à voir avec le son gospel. » Contrairement à la house de Chicago, qui est marquée par une obsession persistante pour le son de Philadelphia des années 1970, et contrairement au hip-hop de New York avec ses attaques déconstruisant le catalogue de James Brown, la techno de Détroit réfute le passé<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « Ironically, the song that carried the compilation to its initial prominence was another late add-on—Inner City's "Big Fun". Nobody had planned on this experiment becoming the monster hit it did—not even Rushton, who picked it up for the album only after returning to Detroit to finalize the project. [...] As it turned out, "Big Fun" would be a fortunate choice—it went on to become a Top 10 hit on the UK Gallup Top 40 in fall 1988, throwing Saunderson and partner Paris Grey into the wild world of pop stardom. » (SICKO Dan, *Techno Rebels*, *op. cit.*, p. 68.)

<sup>2</sup> « He's (Reese) also responsible for Inner City's melodic "Big Fun", sung by the audio erotic Paris Grey and the only song from 10 Records stunning "Techno!" LP that the conservative UK dance charts DJs have been able to get to grips with. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>3</sup> « Breathily voices drift in and out of the mix, but it's mainly a silicon-chip disco show, and one that people are calling the most exciting noise to hit the dancefloor since Soft Cell and the Human League bit the dust. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 26.)

<sup>4</sup> « His Techno hit "Ride 'em Boys" is a promiscuous dance record featuring a sampled woman's voice and a barely audible vocalist. "I don't really sing," says Blake, "I speak in a soft voice almost hiding beneath the beat. I love records with whispering vocals—it's nothing like the gospel sound." "Unlike Chicago House, which has a lingering obsession with Seventies Philly, and unlike New York hip-hop, with its deconstructive attack on James

Chez John McCready, l'éloignement devient étrange, froid – les voix seraient-elles encore voix<sup>1</sup> ? Alors que, comme nous l'avions remarqué, les instruments électroniques ne cherchent plus à imiter les instruments acoustiques, les voix non plus ne cherchent plus à rappeler une présence humaine. Elles se travestissent en robot et s'opposent donc à d'autres traditions musicales. Il ne s'agit plus d'un mariage entre le chant et les instruments, ces derniers servant d'accompagnement, mais plutôt d'un processus d'anonymisation et d'électronisation de la voix. « Des modes d'aliénation variés entrent dans la musique » cherchant à dépasser « le modèle Fordiste de la Motown en embrassant les machines (la techno) plutôt que l'artisanat<sup>2</sup> (la soul) ».

À travers ces témoignages, on comprend bien, là encore, à quel point le titre « Big Fun » est une exception. Les producteurs chercheraient à s'éloigner de ce modèle pop, le format chanson et les banalités qu'il a pu véhiculer :

« On nous nourrit de chansons d'amour et de fête, » dit Juan Atkins. « La radio nous nourrit de tellement de conneries, c'est pour ça que notre musique est aussi abstraite. C'est notre seule façon de l'exprimer<sup>3</sup>. »

Lorsque Atkins utilisait des voix, comme sur son morceau « No UFO's », c'était en rejetant leur association à la pop. Finalement, le chant se fait de plus en plus rare et les journalistes désespèrent ou tentent de s'adapter. Tandis que certains s'attardent à juger la qualité du chant ou à discuter de son degré de conventionnalité, d'autres constatent l'effacement avec fascination ou l'acceptent comme un élément en arrière-plan du mix et des remixes. Quel est dès lors le regard porté sur les autres éléments de production ?

---

Brown's back-catalogue, Detroit Techno refutes the past". » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 88.)

<sup>1</sup> « Records like Blake Baxter's "When We Used To Play" or Reese and Santono's "Rock To The Beat" only use human voice out of context so it's (sic) strangeness is exaggerated and it's (sic) coldness becomes somehow machine-like. These sounds are as sublime, as ridiculous, as effective and as European as Kraftwerk intoning "Showrom Dummies" or New Order coldly inquiring, "How does it feel?" » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

<sup>2</sup> « Various means of alienation enter the music. Detroit techno's early use of vocals is consciously affected, technologically treated and phonically placeless, a transatlantic transmission: "Import accents means singing like an alien in America, becoming an alien in America [...] feeling at home in estrangement, out of step." (Eshun, *More Brilliant*, p. 100). This dislocation signified a spatiotemporal break with contemporary Detroit as well as its musical traditions—this new form wanted to erase the traces, as Brecht would put it, of Motown's Fordist model by embracing machinery (techno) over craftsmanship (soul) (Noys, 52). » (GOOK Ben, « Berlin and Detroit, An Alien Techno Alliance », *art. cit.*, p. 180.)

<sup>3</sup> « We're being fed love songs and party songs, » says Juan Atkins. « The radio is feeding us so much bullshit; that's why our music is more abstract. It's the only way we can express it. » (*Ibid.*, p. 12-13.)

(b) *Productions abstraites et infinies*

Alors que la voix s’efface ou se fond dans le reste de la production, le critique se retrouve face à une musique dénudée. Lorsqu’il entreprend de décrire ses propriétés formelles, il multiplie les stratégies pour tenter de capturer l’étrange et à la fois infime. L’une des options consiste alors à fonctionner par comparaisons<sup>1</sup> ou figures de style déployant un florilège de références musicales. Il y a eu, nous l’avons vu, l’image mythique qui peint Kraftwerk et George Clinton dans un ascenseur<sup>2</sup>. Matthew Collin s’essaye également à la superposition avec une série d’éléments hétérogènes – un groupe pop, une série télé et un élément de décor :

La musique de Derrick est une rencontre fortuite entre la synthèse allemande de Kraftwerk, le générique de Doctor Who et de brèves interférences radio dans un centre psychiatrique à Détroit<sup>3</sup>.

Cette succession a en outre le mérite d’impressionner en anglais, avec notamment une allitération en « d » : « short-wave radio noise in a derelict Detroit nuthouse. » Et si cette tactique de superposition séduisante ne dit rien des morceaux en particulier, elle est récurrente dans la critique musicale pour tenter de décrire un nouveau genre. On suppose alors que le lecteur connaisse les références culturelles mobilisées ou l’univers électronique que le journaliste cherche à dépeindre.

Toutefois, il semble plus difficile de convoquer la monotonie à coup de comparaisons tapageuses. Les phrases se font alors plus concises, semblant mettre en scène la sobriété de leur sujet. C’est le cas de la déclaration : « La techno est synonyme de simplicité<sup>4</sup>. » Ailleurs, Ralf Niemczyk cherche à étirer l’abstraction : « ... les bulles et étincelles froides et monotones, des tonalités bip ou boup<sup>5</sup> ... » Cette fois, la langue allemande met en scène la répétition « zum kalten, monotonen Geblubbere und Gefunkel, von Biep- und Bup-Tönen », avec des allitérations en « g » et « b ». Le choix des adjectifs « froid » et « monotone » est subjectif. En

---

<sup>1</sup> « Techno’s sudden shifts of tempo and relentless war on familiarity makes it sound like a free form jazz for the computer era. » (COSGROVE Stuart, « Notes », in VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, London, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.)

<sup>2</sup> (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « From “Nude Photo”, his first single under the name Rhythim Is Rhythim, to the “Techno!” album’s “It Is What It Is”, Derrick’s music is a chance meeting of German synthesis Kraftwerk, the “Doctor Who” theme and short-wave radio noise in a derelict Detroit nuthouse. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 26.)

<sup>4</sup> « Techno is all about simplicity. [...] Modern R&B has too many rules: big snare sounds, big bass and even bigger studio bills. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 88.)

<sup>5</sup> « [...] zum kalten, monotonen Geblubbere und Gefunkel, von Biep- und Bup-Tönen. » (NIEMCZYK Ralf, « Verschiedene, Techno – The New Dance Sound of Detroit », *art. cit.*, p. 40.)

allemand, le mot « monotone » peut se traduire à la fois comme « monoton » et « eintönig. » Dans la chronique de Rolf Lenz, l'emploi de ce dernier mot est associé à un jugement négatif pour le moins sceptique : « Ceux qui, après l'écoute de la musique House de Chicago, ne pouvaient s'imaginer quoi que ce soit de plus monocorde, comprendront immédiatement avec cet album qu'ils avaient eu tort<sup>1</sup>. » Phrases courtes, puis descriptions rebondissantes et déploiements subjectifs de synonymes : la simplicité n'en est plus tellement une.

À mesure que les journalistes tentent de s'emparer du minimalisme de cette musique, ils semblent finir par y découvrir son caractère infini et une myriade de nuances intrigantes<sup>2</sup> dont la monotonie ne serait alors que « de surface<sup>3</sup> ». Cette recherche d'une simplicité qui sonne bien se révèle réfléchie, recherchée et revendiquée. Kevin Saunderson confie à Matthew Collin:

« La manière dont j'interprète la musique est très différente d'autres personnes ; je pense que beaucoup de musiques sonnent bien lorsqu'elles sont basiques, alors j'essaie de m'en tenir à des choses simples, mais efficaces. » La musique que Kevin « Reese » Saunderson [...] fait avec son partenaire décontracté Santonio est mortellement basique. La grosse caisse gronde, les aigus sont durs et métalliques. C'est un grand gaillard et il aime les gros beats. « Ils ont beaucoup d'énergie. Surtout lorsqu'ils sont forts<sup>4</sup>. »

Le témoignage de l'écoute attentive de Kevin Saunderson donne une certaine profondeur à son travail: la dimension « basique » n'est pas seulement le résultat d'un robot redondant, mais bel et bien un parti-pris créatif. Cette démarche fait de lui à la fois un compositeur et un producteur. Saunderson s'applique à « faire sonner » le rythme pour un environnement amplifié, ce qui nécessite une virtuosité technique de la part du musicien... et un nouveau vocabulaire de la part du critique. De la même manière que l'acid house n'est plus perçue comme abstraite<sup>5</sup>, la techno semblera bientôt détaillée aux oreilles aiguisées et plumes affûtées.

---

<sup>1</sup> « Wer sich nach der House Music aus Chicago beim besten Willen nichts Eintönigeres mehr vorstellen konnte, wird mit diesem Album sofort eines Besseren » belehrt. » (LENZ Rolf, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit », *art. cit.*, p. 96.)

<sup>2</sup> « At its best, the result is an intriguing abstract and infectious dance-music [...] » (BLACK Graham, « Various Artists "Techno-The New Dance Sound Of Detroit" », *art. cit.*, p. 39.)

<sup>3</sup> « The result of years of forced introspection has bred a music so strange that reactions range from a (sic) instant distaste for its surface monotony [...] » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 13.)

<sup>4</sup> « "The way I interpret music is different from other people; I think a lot of music sounds great basic, so I try to keep it simple but effective." The music Kevin "Reese" Saunderson [...] makes with his laidback partner Santonio is dead basic. The bass drums boom, the treble is harsh and metallic. He's a big lad and he likes big beats. "They've got a lot of energy. Especially when they're loud." » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

<sup>5</sup> « ... And Derrick May's best known records to date—"Nude Photo" and "Strings"—were instrumental in taking Chicago's music into the abstract and lysergic mood now described as "Acid House". » (COSGROVE Stuart, « Notes », *art. cit.*)

Dès lors, certains journalistes se font les avocats du minimum de moyens pour le maximum d'effets :

« The Sound », un hit underground dans le nord de l'Angleterre l'année dernière, était un abysse noir implosant, un morceau ne comportant rien de plus que quelques pointes de basses et une boîte à rythmes discrète<sup>1</sup>.

S'il n'y a pas ici de réflexion méta-critique explicite, cette description met néanmoins en jeu le mystère du groove, la dimension ineffable du morceau simple qui marche. À ce jeu, les journalistes cherchent à distinguer les recettes de chacun, la touche personnelle des producteurs qui viendrait enchanter la simplicité. Dans le *NME*, John Mc Cready écrit:

Mayday a amené la Techno ailleurs et le terme ne suffit plus pour décrire ce qu'il fait avec précision. Son son est pur, dur, sans compromis et son engagement est intense<sup>2</sup>.

Tandis que dans le *Record Mirror*, Matthew Collin ajoute :

L'ambition de Blake Baxter est de mettre au point en direct une performance princière, de s'habiller d'accoutrements excitants et de débiter de la « musique industrielle » dans le style européen<sup>3</sup>.

Pour Derrick May, Blake Baxter ou encore Kevin Saunderson, la simplicité du son est associée à une masculinité caricaturale : « pure » et « dure » chez le premier, sexuelle et « industrielle » chez le second et enfin puissante et « bruyante » chez le dernier. Ces adjectifs seront répétés dans l'article de Louise Gray<sup>4</sup>. Collin ajoute que Saunderson « est un grand mec qui aime les gros rythmes : “Ils ont beaucoup d'énergie. Surtout quand ils sont joués forts<sup>5</sup>.” » Ces associations médiées par des journalistes blancs renforcent, certes, les tropes associés

---

<sup>1</sup> « “The Sound”, an underground hit throughout the North of England last year, was an imploding black hole of a track featuring nothing more than a few blobs of bass and an understated drum computer. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>2</sup> « [...] Mayday has taken Techno somewhere else and the term no longer describes accurately what he does. His is a pure, hard and uncompromising sound and his commitment is intense. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

<sup>3</sup> « Blake Baxter's ambition is to put together a princely live revue, get into some slinky outfits and a big studio and pump out some Euro-style “industrial music”. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

<sup>4</sup> GRAY Louise, « Paradise Revisited », *art. cit.*, p. 21.

<sup>5</sup> « Kevin “Reese” Saunderson (aka Inner City, aka KS experience) [...] is a big lad and he likes big beats. « They've got a lot of energy. Especially when they're loud. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

à la sexualité Noire<sup>1</sup>. Mais on remarquera aussi que les associations les plus explicites ont été faites par Derrick May face à la seule journaliste féminine de cette série d'article. Dans *City Limits*, le producteur déclare : « Si les sons d'acid house endureissent ma bite (sic), ça me va<sup>2</sup>. » Jusqu'à aujourd'hui, l'exercice journalistique au sujet de la scène de Détroit n'implique pas les mêmes risques en fonction du rapport de genre<sup>3</sup>.

La dimension abstraite de la musique ouvre parfois la voie au déploiement des lieux communs journalistiques consistant à faire du musicien mâle, un compositeur intransigeant et un performateur impressionnant. Il y aurait beaucoup à dire, ici, sur le renforcement des inégalités de genre, notamment dans un contexte dans lequel, non seulement la production de la techno, mais aussi sa critique étaient dominées par des hommes cisgenres. La question de la projection est alors intimement liée à celle de l'identité. L'abstraction est tantôt fascinante, tantôt ennuyeuse, parfois intellectuelle et sensuelle, mais elle est toujours, ici, l'affaire des hommes.

### (c) *Portraits et retraits*

En cherchant à décrire la techno, les critiques finissent par se raccrocher aux personnalités des producteurs. Or une partie de la littérature portant sur les musiques

---

<sup>1</sup> À bien des égards, les analyses que Cornel West propose sur la perception des corps Noirs aux États-Unis vaut également en Europe. « Americans are obsessed with sex and fearful of black sexuality. The obsession has to do with a search for stimulation and meaning in a fast-paced, market-driven culture; the fear is rooted in visceral feelings about black bodies fueled by sexual myths of black women and men. The dominant myths draw black women and men either as threatening creatures who have the potential for sexual power over Whites or as harmless, desexed underlings of a white culture. » (WEST Cornel, « On Black Sexuality », *The Cornel West Reader*, *op. cit.*, p. 515.)

<sup>2</sup> « If the sounds of acid house make my dick hard (sic), I'll go with them. » (GRAY Louise, « Paradise Revisited », *art. cit.*, p. 21.)

<sup>3</sup> Après avoir signé plusieurs articles regroupant des allégations d'abus sexuel contre Derrick May, Annabel Ross a témoigné des intimidations dont elle a fait l'objet de la part des musiciens proches de May : « Four days in Detroit was barely enough time to scratch the surface of the city but it was more than enough for me to absorb the resilience and fierce pride of its people, particularly its producers and DJs, whose ingenuity triumphed over oppressive conditions in the '80s to create the futuristic soundscapes that would become known as Detroit techno and influence so many musicians that came afterwards, including countless white artists and industry personnel who have grossly profited from Detroit's innovation. Techno's Black pioneers have long fought for the recognition, respect and financial rewards that they deserve and their legacy is absolutely worth protecting. But so are women, who have been overlooked, underappreciated and/or abused since dance music's inception. Childish, toxic displays of male solidarity like the posts shared by Carl Craig and Omar S over the weekend and Craig banning me from writing about the festival reinforce the idea that a woman's role is to accept a position of subjugation and to stay quiet about anything that might threaten male dominance, at whatever cost. » (ROSS Annabel, « On Derrick May, Detroit techno and toxic male solidarity », 18 novembre 2022. <https://annabelross.medium.com/on-derrick-may-detroit-techno-and-toxic-male-solidarity-785b5e9d4417>, dernière consultation le 18 novembre 2022.

électroniques fantasme l’effacement du musicien. C’est tout particulièrement le cas dans le discours abordant les musiques électroniques par le biais de la rave, mais aussi, dans une certaine mesure, dans les textes portant sur la techno de Détroit, et plus spécifiquement ceux parus *a posteriori*.

Dans un article de 2016, Ben Gook déclare :

En tant que partie de leurs productions afrofuturistes, [...] les artistes de Détroit embrassaient soniquement et discursivement, l’aliénation, la technologie et l’anonymat. Ils alternaient entre incarnation et désincarnation. Le but était la symbiose entre l’homme et la machine (Williams, 155). Kraftwerk avait fini par présenter des concerts sans musiciens sur scène – ils étaient remplacés par des robots<sup>1</sup>.

Les producteurs de Détroit revendiquaient-ils un même parti-pris théorique ? N’est-il pas paradoxal, alors, que les journalistes se raccrochent aux personnalités pour transcrire le minimalisme ?

Notons d’abord que ces portraits ne sont pas univoques et qu’ils trahissent parfois les contradictions qu’ils initient. On retrouve, par exemple, plusieurs allusions à l’humilité des musiciens. C’est d’abord Matthew Collin qui remarque le retrait de Juan Atkins: « Juan Atkins, initiateur de la dance music futuriste appelée Techno, essaye de dépasser sa timidité naturelle et d’expliquer pourquoi lui et ses amis produisent des sons aussi fous<sup>2</sup>. » Tandis que John McCready, toujours au sujet de Juan Atkins, poursuit dans le *NME*:

Eddie Fowlkes le décrit comme le « Parrain de la Techno » bien que Juan, une figure de proue réfléchie, semble profondément embarrassé par ce titre. [...] Juan décrit Clinton, le claviériste génial de Bernie Worrell comme, « le vrai parrain de la techno<sup>3</sup> ».

Juan Atkins ne semblerait pas prêt à endosser le rôle de figure de proue ou du parrain, pas plus que Kevin Saunderson ne serait prêt à embrasser un succès international :

---

<sup>1</sup> « As part of their Afrofuturist production, [...] the Detroit artists sonically and discursively embraced alienation, technology and anonymity. They switched between embodiment and disembodiment. The goal was symbiosis between human and machine (Williams, 155). Kraftwerk eventually presented concerts with no musicians onstage—they were replaced by robots. » (GOOK Ben, « Berlin and Detroit, An Alien Techno Alliance », *art. cit.*, p. 87.)

<sup>2</sup> « Juan Atkins, originator of the futuristic dance music called Techno, is trying to overcome his natural shyness and explain why he and his friends make such far-out sounds. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 26.)

<sup>3</sup> « Eddie Fowlkes refers to him as “Godfather Techno” though Juan, a thoughtful figurehead, seems thoroughly embarrassed by the title. [...] Juan describes Clinton’s keyboard genius Bernie Worrell as, “the real Godfather of Techno.” » (MCCREADY John, « Don’t fear the Robot », p. 20.)

Le morceau qui a porté la compilation vers sa prééminence initiale était un ajout tardif – « Big Fun » d'Inner City. Personne n'avait prévu que cette expérimentation ne devienne le hit qu'il devint ensuite [...]. Mais le destin prouva que « Big Fun » était le bon choix – il devint ensuite un top hit sur le U.K Gallup Top 40 en octobre 1988, propulsant Saunderson et son partenaire Paris Grey dans l'univers sauvage de la célébrité pop. Saunderson qui incarne le producteur techno réservé et jusqu'à un certain point introspectif, semblait initialement inconfortable avec ce succès récent. Mais après tout, Atkins, May et Saunderson avaient chacun leur façon de s'identifier à la hype autour de la compilation<sup>1</sup>.

Ce passage issu du livre de Dan Sicko paru en 2010, *Techno Rebels*, rejoint le discours de la presse qui, dans sa manière de souligner la timidité, trahit sa tentation du portrait. Comme si l'écriture d'une musique ne pouvait échapper à la recherche de son auteur·rice, de la personnalité qui l'aurait façonnée. Souligner ce trait de caractère s'apparentant à la modestie renforce en outre la position éthique de ces producteurs dont les aspirations artistiques ne seraient pas motivées par le succès. Les descriptions de Juan Atkins et de Kevin Saunderson rejoindraient dès lors les lieux communs romantiques de l'authenticité et de l'artiste isolé, absorbé par son geste créatif plutôt que l'attention qu'il suscite.

Or Sicko le souligne bien : chaque producteur avait une façon différente de gérer cette attention. Cette fois, les plumes sauront se réjouir de pouvoir distinguer une myriade de caractères divers. C'est notamment le cas chez Matthew Collin, dont les deux articles pour le *Record Mirror* et *Echoes* sont organisés autour de ces différentes personnalités. Dans son premier article, il écrit :

Si Derrick May est le penseur, Blake Baxter est le beau gosse et si un des trois mousquetaires technos est sur le point de se déshabiller et de devenir romantique, c'est bien Blake [...]. Comme l'anglais qu'il respecte, Morrissey, Blake vit éternellement dans un monde qui lui appartient. Il [...] admire l'ère victorienne et n'adhère pas à tous ces trucs de « jack<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> « The song that carried the compilation to its initial prominence was a [...] late add-on—Inner City's "Big Fun". Nobody had planned on this experiment becoming the monster hit it did [...]. As it turned out « Big fun » would be a fortunate choice—it went on to become a top hit on the U.K. Gallup Top 40 in fall 1988, throwing Saunderson and partner Paris Grey into the wild world of pop stardom. Saunderson who typifies the reserved and introspective techno producer to a degree, initially seemed uncomfortable with his newfound success. But then, Atkins, May and Saunderson each had his own way of relating to the hype surrounding the compilation. » (SICKO Dan, *Techno Rebels*, *op. cit.*, p. 68.)

<sup>2</sup> « If Derrick May is the thinker, Blake Baxter is the looker and if any of the three techno-musketeers is about to strip down and get lovesexy, it's Blake [...]. Like the Englishman he respects, Morrissey, Blake is eternally in a world of his own. He considers himself a pot, admires the Victorian era and doesn't like "all this jack stuff". » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

La projection romantique est encore plus forte ici et révèle à quel point les lieux communs qui traversent la musique pop imprègnent l'écriture de toute nouvelle musique s'inscrivant au premier abord dans cette tradition.

Il est intéressant de remarquer que dans ces premiers articles, la techno fait l'objet de reportages transversaux qui regroupent plusieurs artistes. Il n'y a pas de portrait en profondeur, ni de description qui permettraient la nuance. Matthew Collin condense les différents portraits dans un même paragraphe :

Le projet Model 500 de Juan Atkins est ce que la techno a fait de plus proche à de musique de contestation. Blake Baxter est plus intéressé par l'expression de sa libido que la voix d'une génération ; l'obsession de Derrick est plutôt de mettre en musique ses visions cinématographiques de la vie urbaine, quant à Kevin Saunderson, il est plus intéressé par le fait de nous frapper avec le plus gros *bass beat* depuis le Big Bang<sup>1</sup>.

Les distinctions sont ici si caricaturales qu'elles s'apparenteraient presque aux portraits de personnages de fiction. Mais plus qu'une accroche, ces traits différents permettent aussi d'aborder les éléments principaux de cette musique. La techno serait tantôt un engagement social, tantôt une manifestation sulfureuse, mais aussi une culture qui possède un imaginaire extra-musical et s'offre comme le lieu d'une expérimentation formelle. Si ces caractéristiques se côtoient au sein des morceaux, les attribuer à chacun des producteurs permet d'ordonner et classer les arguments de l'auteur.

Peut-être pourrait-on attribuer ces habitudes d'écriture aux journalistes mais ceux-ci écrivent aussi sous une forme de pression exercée directement ou indirectement par leurs médias. Rétrospectivement, Matthew Collin explique le contexte particulier dans lequel ces articles sont parus:

*Le Record Mirror* était un magazine pop, principalement adressé à un lectorat maintstream pop, donc il n'y avait aucune curiosité pour tout ce qui était technique. La langue à utiliser devait être une langue pop. D'ailleurs, je suis encore surpris qu'ils aient commissionné un article sur la techno de Détroit. [...] Le style requis pour le *Record Mirror* [...] ne laissait pas de place pour explorer les idées comme celles de Stuart Cosgrove dans l'article pour *The Face* qui a véritablement défini le genre, par exemple. [...] J'adorais la techno de Détroit, donc j'écrivais à son sujet dès que cela m'était possible. Le problème était de trouver des magazines que cela intéressait. [...] Au début, il n'y avait que quelques médias et publications qui acceptaient de commander des

---

<sup>1</sup> « Juan Atkins' Model 500 is the closest that techno gets to protest music. Blake Baxter is more interested in the voice of his libido than the voice of a generation; Derrick May's obsession is with soundtracking his own cine-vision of city life, while Kevin Saunderson just wants to hit you with the biggest bass beat since the Big Bang. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12-13.)

articles sur la techno ou la house. Le fait que la musique électronique dansante n'avait pas de visage, et était produite par des producteurs plutôt que des groupes ou des artistes solos, peu susceptibles de devenir des stars que le lectorat pouvait aduler, était perçu comme un problème<sup>1</sup>.

Ce témoignage de Matthew Collin confirme les tensions entre ses aspirations et le paysage médiatique au moment de la rédaction de ces articles. C'est plus spécifiquement le *Record Mirror* qui est mis en cause ici, ce qui trahit le manque de publications qui, non seulement, apprécieraient vraiment cette musique, mais aussi la comprendraient. Le numéro de juin 1988 du *Record Mirror* dans lequel Matthew Collin a pu pour la première fois écrire sur cette musique fait figurer les artistes en couverture. Trois images figurent parmi les grands titres: un portrait d'Annie Lennox, chanteuse d'Eurythmics, un profil de Steven Dante sous-titre « From Jellybean to solo stardom? » et une photo de taille moyenne réunissant les producteurs techno: si Blake Baxter et Juan Atkins s'y montrent timides, Derrick May surplombe le groupe en brandissant le poing.

L'effacement des producteurs est ambigu et évolue à mesure que la presse tente de les saisir. Il semblerait y avoir une sorte d'aller-retour entre effacement et starification. Le corpus d'articles saisit le mouvement techno lors de sa naissance alors que certaines de ses caractéristiques n'étaient pas encore fixées. Ben Gook remarque que le choix de l'anonymat comme de l'abstraction seront approfondis dans les années qui suivront la sortie de cette compilation :

La dystopie commence probablement avec la reconnaissance de l'échec d'un projet utopiste : la techno des débuts a commencé sur le constat de la chute d'une ville pour beaucoup (notamment la population Africaine Américaine) et l'idée qu'un futur de progrès permette son dépassement au sein d'une société post-raciale et post-identitaire. Pendant un certain temps, ces idées furent exprimées dans des passages parlés ou des brèves sections de chant. Au début, les artistes étaient attirés vers une dystopie sci-fi et des litanies futuristes (reflétant l'influence de *Future Shock* (sic) d'Alvin Toffler et son discours sur les « techno rebelles » utilisant la technologie pour atteindre la liberté) mais après cela, les tracks devinrent plus instrumentaux, poussant plus loin l'abstraction.

---

<sup>1</sup> « *Record Mirror* was a pop magazine, mainly aimed at a mainstream pop readership, so there was no interest in anything technical. The language used had to be pop language. In fact, I am still quite amazed that they commissioned an article about Detroit techno at all. [...] But the writing style preferred by *Record Mirror*, as it was a pop magazine, didn't allow the scope for exploring ideas that Stuart Cosgrove used in his genre-defining Detroit article for *The Face*, for example. [...] I was a freelancer and I loved Detroit techno, so I wrote about it wherever I could. The problem was finding any magazine that was interested. [...] Initially, there were only a few media outlets that were willing to commission stories about techno or house. It was thought to be a problem that electronic dance music was "faceless", made by producers rather than bands or solo performing artists, and it was seen as unlikely to produce "stars" that magazine readerships would embrace. » (COLLIN Matthew, « Entretien en annexe », mars 2019.)

Véhiculant une « esthétique de l’anonymat », la techno se détourna de la voix comme marqueur d’identité et d’authenticité, même sous sa forme traitée. « La grande innovation de Détroit », écrivit Reynolds, « fut d’abstraire les voix et les éléments traditionnels de la chanson. » Comme le remarqua Pope, c’est de la musique techno, pas de la musique technologie, *tekhne* sans le *logos*. Les productions synthétisées ne parlaient pas à haute voix. Mais le discours perdura à échelle minimale à travers des titres de morceaux, des noms de sorties, des courts textes sur des pochettes, des communiqués promotionnels, ainsi que les inévitables interviews d’artistes<sup>1</sup>.

Ainsi, s’il y a des formes d’abstraction et d’évasion freinant l’écriture, elle se serait que progressive, graduelle, jamais complète. L’anonymat est comme un fantasme théorique, difficile à identifier et qui, paradoxalement pourrait influencer l’écriture. En outre, la citation de Ben Gook porte plus spécifiquement sur la techno de Détroit, mais le mot techno deviendra bientôt un genre regroupant des productions et modes opératoires entretenant un rapport flexible avec la techno des origines – anonymat et abstraction sont tantôt radicalisés, tantôt évités. Et même au moment précis de la sortie de la compilation, il semble difficile d’isoler ces caractéristiques.

Dans sa façon de se raccrocher au chant, de se projeter à partir de ou en marge de l’abstraction et dans sa tentative de capturer le producteur, voire de fantasmer son effacement, on sent bien l’avidité de la presse à écrire la techno à partir d’un format pop. Parce qu’elle est une musique populaire, la techno suscite une critique musicale qui est intrinsèquement liée à une logique de marché. La dynamique est calquée sur un modèle dont il serait intéressant d’observer son influence sur l’écriture de cette musique et la nature même de sa culture. On pourrait même se demander jusqu’à quel point les producteurs seraient en mesure de résister<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « Dystopia may begin from recognising a utopian plan’s failure (Gordin et al., 2): early techno started from recognising the here-and-now wreck of the city for many (particularly its African American population) and the idea that the progressive future would allow this to be overcome in some post-racial, post-identity society. These ideas were for a time given voice in spoken word passages over tracks or short lyrical sections. Artists were at first drawn to sci-fi dystopian and futurist litanies (reflecting the influence of Alvin Toffler’s *Future Shock*, with its talk of “techno rebels” using technology to achieve freedom) but after this the tracks became more instrumental, moving further into abstraction. Carrying an “aesthetic of anonymity” (Butler, 43), techno pulled away from the voice as the side of identity and authenticity, even its processed form. “Detroit’s big innovation”, Reynolds (639) says, “was stripping out the voices and the song element”. As Pope (25) points out, this is techno music not technology music, *tekhne* without *logos*. The synthesised productions would now speak loudest. However, discourse carried on minimally through track titles, release names, short texts on record sleeves, distributed communiqués, plus the inevitable artist interviews. » (GOOK Ben, « Berlin and Detroit, An Alien Techno Alliance », *art. cit.*, p. 181.)

<sup>2</sup> « Interview avec Mike Banks », *Dreaming Live*, 2021. <https://soundcloud.com/dreaming-live/mikebanks> , dernière consultation le 1er décembre 2022.

#### 4. La critique comme reterritorialisation : le mythe de Détroit ou la construction d'une « scène »

##### (a) *Un décor, des références*

Si nous nous sommes majoritairement penchés, jusqu'à présent, sur la description de la musique (des instruments ; du chant ; de la composition), ce groupe d'articles accorde en réalité une place encore plus grande au contexte qui l'a engendrée. Alors que l'objet échappe par sa production mécanique et ses formes post-pops, la plume semble se raccrocher au décor.

Face à l'ultra formalisme des musiques électroniques, Joanna Demers avait identifié deux stratégies permettant de « discuter des qualités du son électronique, en particulier lorsqu'il est synthétisé ». La première serait « la description du matériel et des méthodes sollicitées dans la production musicale ». Or elle poserait « le problème d'une réduction du matériau (musical) au matériel (technologique) ». On a remarqué, en outre, combien les mots pour rendre compte de ce matériel manquent aux critiques. La seconde stratégie qu'identifie alors Demers est le recours aux « associations avec des sujets extra-musicaux<sup>1</sup> ». Plutôt qu'évoquer les instruments à l'origine des musiques électroniques, on parle par exemple du contexte qui les a vu naître et des références culturelles qui lui sont associées<sup>2</sup>.

La ville de Détroit fait l'objet de longues descriptions sous des angles multiples. Il y a, par exemple, l'accroche spatio-temporelle qui permet d'ancrer la narration. Dans le *NME*, John McCready commence ainsi son article:

Échappée nocturne (à travers Babylon<sup>3</sup>)

Il est 3 heures du matin et les rues de la septième ville des États-Unis sont désertes alors que Derrick May conduit sa voiture à travers un monument en ruine de la Deuxième

---

<sup>1</sup> GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit "électroniques" », *art. cit.*, p. 218.

<sup>2</sup> « Das fiktive Szenario wurde vielfach zur Charakterisierung von Techno aufgegriffen und entwickelter sich zum « opaque mantra », wobei die Einflüsse von Clinton und Kraftwerk – als Ikonen von afrofuturistisch überbordendem Elektro-Funk und deutschem durchorganisierten Roboter-Pop – unterschiedlich gedeutet werden. [...] So geht es im populären "Techno-Mantra" weniger um den konkreten musikalischen Umgang mit Sequenzern, als vielmehr um das grundsätzliche Verhältnis zur Technik. » (FESER Kim, « Ein Sequenzer kommt selten allein », *Techno studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, op. cit., p. 222.)

<sup>3</sup> « Night drive (Thru Babylon) » est le titre d'un morceau de Model 500.

Vague – l'ère industrielle et de la production de masse – l'ère de Ford et de Gordy qui dirigèrent tous deux leurs empires d'ici<sup>1</sup>.

L'accroche semble par ailleurs faire écho à l'article de Stuart Cosgrove dans *The Face*:

C'est la nuit dans une obscure allée latérale de la septième ville. Au loin, une sirène de police gémit comme un loup. Un corps en chute crie et pendant ce temps les innocents souffrent. Ignorés. Voilà le Cabaret Sept<sup>2</sup>.

Et si cette introduction semble emprunter un style littéraire ou cinématographique, il se trouve justement que les premières lignes de Stuart Cosgrove citent l'introduction d'une bande dessinée:

La bande dessinée underground *Gambit and Associates* raconte l'histoire d'une étrange technocratie. Elle se déroule à Détroit, la septième ville, la capitale du crime des États-Unis, et le berceau de la musique la plus underground de l'Amérique. La bande dessinée est esquissée par un DJ de Détroit et suit les exploits d'un détective punk nommé Johnny Gambit, fan du groupe belge Front 242, et un homme qui peut dégainer un flingue à 122 battements par minute. Les rues sont jonchées de corps, les innocents sont ignorés et les bâtiments s'entrechoquent dans le désordre<sup>3</sup>.

La situation économique et sociale de Détroit est un thème récurrent dans le discours qui entoure la techno. Remarquons ici, qu'elle traverse l'imaginaire entourant le genre musical à plusieurs niveaux. Contrairement à la musique, qui se caractérise par sa perméabilité au langage et à l'image, la bande dessinée retranscrit directement cette situation. Derrick May confie à Stuart Cosgrove que *Gambit And Associates* devrait accompagner l'un de ses prochains disques. De fait, si la musique se veut abstraite, les producteurs l'accompagnent de références diverses qui donnent lieu à des interprétations multiples.

---

<sup>1</sup> « Night drive (through Babylon)

It's 3am and the streets of America's seventh city are deserted as Derrick May pilots his car through a crumbling monument of the Second Wave—the age of industry and mass production—the age of Ford and Gordy who both ran their second waves empire from here. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

<sup>2</sup> COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.

<sup>3</sup> « The underground comic *Gambit and Associates* tells the story of a weird technocracy. It is set in Detroit, the seventh city, the murder capital of the USA, and the home of America's most progressive musical underground. The comic is drawn by a Detroit DJ and follows the exploits of a punk detective called Johnny Gambit, a fan of the Belgian group Front 242, and a dude who can draw a gun at 122 beats-per-minute. The streets are littered with bodies, the innocents go unheard, and the buildings crash against each other in disordered shapes. » (*Ibid.*, p. 86.)

Outre la bande dessinée, les producteurs et journalistes se raccrochent au cinéma avec des références à *Blade Runner*<sup>1</sup>, *RoboCop*<sup>2</sup> ou encore *Apocalypse Now*<sup>3</sup>. Ce dernier, un film autour la guerre au Vietnam, partage avec le mythe de Détroit tel qu'il apparaît dans notre corpus, les thèmes du désordre, de la désolation et une critique de l'impérialisme états-unien. Les analogies avec *Blade Runner* et *RoboCop* sont plus nombreuses encore, ces deux films de science-fiction interrogeant l'avenir de l'humanité et son rapport aux machines. En outre, *Robocop* se déroule à Détroit<sup>4</sup>. Quant à *Blade Runner*, Matthew Collin le cite comme une référence évidente qui résout la difficulté – l'indicibilité ? – de décrire l'atmosphère d'une ville étrangère :

Regardez le thriller de science-fiction *Bladerunner* dix fois non-stop, puis imaginez une armée d'appareils électroménagers en délire, et vous commencerez à vous faire une idée de ce qu'est la techno<sup>5</sup>.

Le journaliste suggère ici la perméabilité de cette musique avec les multiples artefacts qui l'entourent. Le recours au cinéma permet par ailleurs d'élever la techno au rang d'expression artistique, lui donner un supplément de crédibilité, tout en rendant compte des nuances de son univers : « La musique qu'ils font [...] n'a pas peur du futur et la vision qu'ils projettent est aussi complexe, contradictoire et plausible que le futur du *Blade Runner* de Ridley Scott<sup>6</sup>. »

Toutefois, aucun de ces films ne semble traduire aussi précisément la complexité de l'imaginaire techno que *La troisième vague*<sup>7</sup>, ouvrage que nous avons évoqué en explorant l'idéologie futuriste du discours des producteurs. Celui-ci concorde avec les valeurs éthiques des producteurs tandis que les films rendent plutôt compte de leurs ambitions esthétiques. Outre leur façon de couper court à l'indicible ou de légitimer des productions nouvelles, ces références

---

<sup>1</sup> SCOTT Ridley, *Blade Runner*, op. cit.

<sup>2</sup> VERHOEVEN Paul, *RoboCop*, Orion Pictures, 1987.

<sup>3</sup> « To soundtrack films is his goal; mention Ridley Scott's "Bladerunner" and he'll go crazy. "Robocop" and "Apocalypse Now" might also have benefitted from his attention. » (COLLIN Matthew Collin, « New Technology », art. cit., p. 13.)

<sup>4</sup> « Detroit rolls like a discarded set from Robocop, a film set in the city's fictional future. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », art. cit., p. 20.)

<sup>5</sup> « Watch the sci-fi thriller "Bladerunner" ten times non-stop, then imagine an army of household appliances going wild to a house beat and you'll start to get an idea of what Techno's about. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », art. cit., p. 26.)

<sup>6</sup> « The music they both make is not afraid of the future and the view they project is as complex, as contradictory and as plausible as the future world of Ridley Scott's "Blade Runner". » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », art. cit., p. 20.)

<sup>7</sup> TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, op. cit.

permettent d'organiser ou de synthétiser le propos. Chez John McCready, l'œuvre de Toffler et Farrell donne son titre à l'article et organise son propos, tandis que l'article de Cosgrove dans *The Face*, « Seventh City Techno » fait référence à la ville fictive imaginée par Alan Oldham.

Émergerait ici un paradoxe. D'une part, les journalistes paraissent chercher à placer les producteurs sur une carte, à décortiquer le décor qui expliquerait ces mutations musicales. De l'autre, les artistes entretiendraient un rapport bien plus ambigu à ce territoire : certes, cette musique est à l'image de Détroit et en même temps, le geste afrofuturiste s'efforce d'échapper aux conditions spatio-temporelles dans lesquelles ses protagonistes auraient été enfermés. Dans *The Mental Machine*<sup>1</sup>, The Electrifying Mojo fait le portrait d'un paysage social dévasté, un décor bien trop rude pour être romanticisé. À la manière des œuvres de George Clinton ou Lee Perry, cette musique est bien plus qu'une reterritorialisation, elle est une tentative d'extra-territorialisation, une fuite face à un destin imposé.

#### (b) *L'environnement sociologique : un autre topos*

Les journalistes ne font pas l'impasse sur les conditions économiques et sociales des producteurs. Dans l'article de Stuart Cosgrove, une première description cinématographique est suivie d'une réflexion sur la situation de la ville américaine :

Le départ de Motown au début des années 1970 marqua un moment symbolique pour les fortunes industrielles de Détroit. Depuis, les fabriques ferment, les usines automobiles se retirent, et le centre de la ville est virtuellement dépourvu de tout sens de communauté. Plus que n'importe où ailleurs, Détroit s'est chargé d'une identité post-industrielle<sup>2</sup>.

Ce premier article paru dans *The Face* introduit un lieu commun qui sera bientôt indissociable de la « techno de Détroit », le thème récurrent d'une musique en réponse à une désolation post-industrielle, alors que les fortunes (industrielles) se sont retirées, abandonnant

---

<sup>1</sup> ELECTRIFYING MOJO, *The Mental Machine*, *op. cit.*

<sup>2</sup> « Motown's departure in the early Seventies was a symbolic moment in Detroit's industrial fortunes. In the years since, factories have closed, car plants have contracted, and the city centre has virtually bereft of any sense of community. More than any other place, Detroit has taken on a post-industrial identity. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 89.)

la population locale. Dans un tel contexte, l'abstraction<sup>1</sup> de la techno est présentée comme une réaction :

Derrick a désormais baissé d'un ton. Après une nuit passée à sauter dans tous les sens et à s'embrouiller avec les videurs du Tabo Club, il est d'humeur réfléchi, presque aliéné. « Cette ville est en dévastation totale. Elle traverse le plus grand changement de son histoire. Détroit est en train de passer à travers sa troisième vague, une dynamique sociale que personne en dehors de cette ville ne peut comprendre. Les usines ferment, les gens s'en vont, et les enfants s'entre-tuent pour s'amuser. Toutes les lois se sont effondrées. Si notre musique est une bande-son pour tout cela, j'espère qu'elle aide les gens à comprendre le genre de désintégration à laquelle nous faisons face<sup>2</sup>. »

On comprend que la fascination pour *La Troisième Vague* d'Alvin Toffler s'appuie sur un désir de reprendre le contrôle d'un devenir social<sup>3</sup>. C'est Derrick May qui répand le plus largement ce discours, avec une tournure relativement dramatique que l'on retrouve à la fois dans *The Face* et le *NME*.

« Cet endroit est foutu, mec. C'est fini. » dit-il en secouant la tête. Nous passons à côté d'un bâtiment vide parsemé de trous qui furent autrefois des fenêtres. Détroit est en train de liquider le passé et ne sait pas encore si elle veut faire partie de l'avenir<sup>4</sup>.

La mention du bâtiment vide associée à la réflexion sur le crime évoque un plan de série B américaine, trahissant un regard anglais fasciné. La narrativisation dans les reportages parus

---

<sup>1</sup> « Juan Atkins [...] believes that it's the native urban environment that makes their music so abstract and surreal. "In order to build a new Detroit, we have to destroy the old Detroit", says Juan. "It's so easy to go wrong in this city. It's so easy for a young black guy to be tempted to do drugs, to be seduced into crime. There's nothing to do here. There's nowhere to go; the scene is dead. That's why our stuff sounds like it does." » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

<sup>2</sup> « Derrick has quietened down now. After a night of running up hotel walls and arguing with bouncers at The Tabo Club, he is in a reflective, almost alienated mood. "This city is in total devastation. It is going through the biggest change in its history. Detroit is passing through its third wave, a social dynamic which nobody outside this city can understand. Factories are closing, people are drifting away, and kids are killing each other for fun. The whole order has broken down. If our music is a soundtrack to all that, I hope it makes people understand what kind of disintegration we're dealing with." » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 89.)

<sup>3</sup> Dans un passage au sujet des rebelles techno de *La Troisième Vague*, Alvin Toffler écrit que ceux-ci ne souhaitent pas laisser la technologie dicter leurs objectifs mais souhaitent plutôt « affirmer un contrôle social sur les grandes orientations de la poussée technologique. » (« Rather than letting technology shape our goals, they wish to assert social control over the larger directions of the technological thrust. » TOFFLER Alvin ET FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, *op. cit.*, p. 153) Si l'importance des théories de l'universitaire a été largement amplifiée par les journalistes, ce passage illustre toutefois combien l'optimisme futuriste des musiciens est indissociable de préoccupations sociologiques et économiques.

<sup>4</sup> « "This place is f—ed, man. It's finished", he says shaking his head incredulously. We pass a gutted building filled with holes that were once windows. Detroit is winding down the past and isn't sure if it wants to be part of the future. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

au Royaume-Uni est aussi due à leur longueur, en contraste avec les brèves chroniques allemandes et françaises.

Chez Stuart Cosgrove, le fantasme de Détroit n'est pas nouveau, puisque le journaliste était passionné de Northern Soul, mouvement musical britannique qui vouait un culte aux productions provenant de la ville du Michigan. Cosgrove remarque d'ailleurs :

De manière significative, l'accueil le plus chaleureux qui a été fait au son de Détroit en Grande-Bretagne a été dans le Nord. Il n'y a pas d'explication évidente à cela. La sociologie soul y voit un remaniement musical de l'opposition entre le Nord et le Sud, et la théorie de la culture l'interprète comme un retour inconscient des valeurs de l'ancienne scène soul, où la musique rapide et dansante, les disques rares et la ville de Détroit occupaient une estime sans égale<sup>1</sup>.

Alors que la situation de Détroit était réellement dramatique, les descriptions des journalistes anglais sont alimentées par leurs projections, presque des constructions. On doit certes cette orientation aux journalistes, mais peut-être aussi aux producteurs. Les témoignages et reportages semblent s'alimenter, s'encourager. Les musiciens ont sans doute été les témoins du délabrement de la ville. Pourtant, Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May étaient originaires de Belleville, une banlieue cossue à la lisière de Détroit<sup>2</sup>.

Les journalistes le savent puisqu'ils forgent même l'expression « Belleville Three », mais ils n'insistent pas sur le potentiel paradoxe. Les producteurs ont peut-être grandi en marge de la situation sociale qu'ils décrivent, mais leurs origines raciales légitiment leur identification :

Détroit est une ville sacrément étrange. Connue comme la Motor City, Motown ou la ville où la soul a fait sauter la banque, le Détroit d'aujourd'hui est en réalité un chaos post-moderne, le cousin américain bombardé de Birmingham, mais sans le Bull Ring<sup>3</sup>. L'argent s'est enfui, les usines sont fermées, la ville s'est endormie. Les émeutes raciales de 1967 ont conduit au sordide retrait du centre vers la banlieue donc la ville de

---

<sup>1</sup> « Significantly, the greatest response to the new Detroit sound in Britain has been in the North. There is no obvious reason why. Soul sociology sees it as a musical re-working of the North-South divide, and cult theory sees it as an unconscious return to the values of the old Northern soul scene, where up tempo dance music, obscure records and the city of Detroit held an unrivalled esteem. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 89.)

<sup>2</sup> « Techno began in West Detroit, or to be more precise in the corridors of Belleville High School, where its three most ardent devotees, Juan Atkins, Derrick May and Kevin Saunderson, were at school together. » (*Ibid.*, p. 86.)

<sup>3</sup> Quartier commercial de Birmingham.

Détroit est aujourd'hui noire à 73%. Elle a également une réputation d'abus de drogue, de crime et d'être « la capitale du monde du crime<sup>1</sup>.

La comparaison entre Détroit et Birmingham permet de comprendre, un peu plus encore, la fascination britannique pour la techno. Les histoires des populations Noires en Grande-Bretagne et aux États-Unis divergent, mais la présence de minorités raciales dans les deux pays les démarque de la France et l'Allemagne.

Le contexte est particulièrement tendu aux États-Unis avec les émeutes raciales, ce dont témoigne Derrick May :

Parfois, je pense à mon grand-père, ma mère, mon enfance ou mes idoles. Le morceau Strings était à propos de Martin Luther King. Quand ils l'ont tué, ils ont détruit les rêves et espoirs de toute une génération. C'était au sujet de l'espoir dans son message<sup>2</sup>.

Si ce genre d'engagement est omniprésent et explicite au sein d'une musique lyrique et politisée, comme chez The Last Poets, Marvin Gaye ou Nina Simone, elle est forcément implicite au sein de productions aux paroles abstraites, voire absentes. La presse se donne alors parfois pour mission d'explicitier ce message.

À certains endroits, les journalistes reportent aussi les préjugés raciaux qui traversent la réception de la techno, et notamment dans sa ville d'origine. Derrick May, bien qu'il se désole du peu de cas qui est fait de la communauté Noire de Détroit dans un contexte postfordiste, est tout aussi suspect de l'attention que pourrait susciter son travail :

Beaucoup de personnes sont vraiment choquées d'apprendre qu'un mec noir puisse penser autant que moi. Les gens croient simplement que les artistes noirs de dance music ne seront pas là pour très longtemps, parce qu'on est des papa-disco, des gamins de 25 ans qui débarquent avec quelques hits et c'est tout. La première chose que j'ai pensée quand je me suis rendu compte que les majors étaient intéressées était « pour combien de temps? »

---

<sup>1</sup> « Detroit is one strange town. Known as Motor City, Motown or the place where soul hit paydirt, modern Detroit is actually a post-industrial mess, a bombed-out American cousin of Birmingham without the Bull Ring. The money's gone, the factories are closed, the city is sleeping. Race riots in 1967 led to the white population's seedy retreat from the metropolitan area to the suburbs so the city of Detroit is now approximately 73 per cent black. It also has a reputation for drug abuse, for crime and for being "the murder capital of the world". » (Collin Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12-13.)

<sup>2</sup> « Sometimes I think about my grandfather, my mother, my childhood or my idols. "Strings" was about Martin Luther King. When they killed him, they destroyed the hopes and dreams of a generation. It was about the hope in his message. » (MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *art. cit.*, p. 20.)

Derrick se met en colère. Il pense que les stratégies marketing de l'industrie musicale réduisent les musiciens noirs à des articles de nouveauté, et il ne se fait aucune illusion sur l'intérêt actuel des maisons de disques et des médias pour son travail<sup>1</sup>.

Plusieurs positions et niveaux d'argumentation se superposent dans ce passage. Le dispositif d'écriture présuppose que Matthew Collin s'intéresse à cette musique : l'approche de son article montre sa volonté de dépeindre la complexité du contexte qui l'a engendré et le fait même qu'il retranscrive ces propos illustre sa tentative de fidélité. D'après Collin, Juan Atkins serait surpris que des blancs aiment sa musique<sup>2</sup>, notamment les Européens qui l'ont tant influencé, lui et Blake Baxter<sup>3</sup>. Toutefois, ces manifestations de bonne volonté semblent aux prises avec des préjugés solides et le contexte plus large de la presse. C'est le même journaliste qui écrira que « cette musique est un exercice en aliénation qui a davantage en commun avec Depeche Mode ou l'électro-rock allemand que ce qu'on appelle généralement la “musique noire”<sup>4</sup> ».

Dans *The Face*, Derrick May confessait aussi la résistance de l'audience blanche au Liedernacht, un club de Détroit dans lequel il jouait et dont il fut ensuite banni à vie<sup>5</sup>. Dans le même article, Stuart Cosgrove écrivait que « la techno est probablement la première forme de musique noire contemporaine qui rompt catégoriquement avec l'ancien héritage de la musique

---

<sup>1</sup> « “A lot of people are really shocked to know that a black boy can think as much as I do. People just assume that black dance artists won't be around that long, because we're disco daddies, 25-year-old kids that come along with a couple of hit records and that's it. The first thing I thought when I realised that major companies were interested in me was *how long?*” Derrick's getting angry. He thinks that music business marketing strategies reduce black musicians to novelty items, and holds no illusions about the current record company and media interest in his work. » (COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *art. cit.*, p. 27.)

<sup>2</sup> « Juan Atkins was amazed when he first realised that white European were listening to his music. The transatlantic colour clash had never affected him before. However, in his days as a member of seminal electro group Cybotron, European music was what turned him on. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>3</sup> « Alienation, again is an important factor. Blake struggled through childhood strife to find himself feeling different from his fellow-humans. In a city with a 73 per cent black population, he was listening to white indie music—Bauhaus, Depeche Mode and Killing Joke—and playing in a sub-Bowie rock band. » (*Ibid.*, p. 12.)

<sup>4</sup> « [...] their music is an exercise in alienation which has more in common with Depeche Mode or Germanic electro-rock than what is generally called “black music”. But techno is hardly yuppie house or disco for wannabees; the fact that it's so different is a result of the musicians' black urban environment rather than a way of denying that environment. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12-13.)

<sup>5</sup> « Derrick May, now generally recognized as one of the club scene's most in-demand mixers, began his career on the wrong end of his boss's wrath. “I used to DJ at a local club called The Liedernacht. The crowd were completely against dance music. They only wanted to hear The Smiths or Severed Heads. I was playing black underground sounds and they couldn't take it. The (sic) used to say, *Get this nigger shit off!* They even went as far as having a sit-down strike on the dancefloor. All these dickheads in black shirts trying to be so English and so progressive and refusing to listen underground music that was happening under their noses. We built up a crowd until it was racially mixed. The manager told me he didn't want a black club and I was fired. They play my record now, but I can't get in. I'm banned for life.” » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.)

soul<sup>1</sup> » en ajoutant que le seul soutien local semble avoir été manifesté par une soirée itinérante et l'animateur Electrifying Mojo<sup>2</sup>. Les musiciens n'échappent ni à leur identification raciale, ni à une comparaison avec la tradition dans laquelle cette appartenance les inscrirait automatiquement.

De telles déclarations apportent un éclairage nouveau sur l'étiquette « de Détroit ». Le rapport au territoire révèle plusieurs couches de complexité – les producteurs se disent inspirés, mais aussi rejetés. Cette ambiguïté autour de la notion de scène révèle une tension entre le dehors et le dedans, l'obsession de la presse à localiser un son géographiquement quand le sentiment d'appartenance ne peut pas être entièrement spatialisé. Peut-être que le véritable lieu de cohésion serait dès lors celui de l'écriture critique ?

### (c) *La distinction avec Chicago*

Comment décrire la techno d'un point de vue stylistique ? Comment la retranscrire auprès d'auditeurs pour qui l'accès à la compilation se fera d'abord par la lecture ? Comment la placer dans le continuum de genres pop qui la précèdent ? Producteurs et critiques convergent pour distinguer la techno de l'héritage soul de Détroit<sup>3</sup>. Stuart Cosgrove dans *The Face* invente même l'expression « post-soul » : « La techno est un son post-soul. Il ne dit rien au Seigneur, mais il en dit long sur le dancefloor<sup>4</sup>. » La formule est séduisante et fait allusion à l'ineffabilité de cette musique qui ne s'adresse à personne d'autre qu'aux danseur·se·s et ne le fait donc pas par les mots.

En rejetant la soul, cette série d'articles cherche surtout à distinguer la techno de la house :

---

<sup>1</sup> « Techno is probably the first form of contemporary black music which categorically breaks with the old heritage of soul music. » (*Ibid.*, p. 86.)

<sup>2</sup> « Although it can now be heard in most of Detroit's leading clubs, the local area has shown a marked reluctance to get behind the music. It has been in clubs like The Powerplant (Chicago), The Word (New York), The Hacienda (Manchester), Rock City (Nottingham) and Down Beat (Leeds) where the Techno sound has found more support. Ironically, the only Detroit club which really championed the sound was a peripatetic party night called Visage, which unromantically shared its name with one of Britain's oldest New Romantic groups. And strange as it may seem, the Techno scene looked to Europe, to Heaven 17, Depeche Mode and the Human League, for its inspiration. Eventually, support arrived in the form of a hip local DJ called the Electrifyin' Mojo, who plugged in on his nightly sessions on Radio Station WHYT. » (*Ibid.*, p. 86.)

<sup>3</sup> « Even vocalist Blake Baxter sees his style as a distant voice at odds with the emotional power of soul. » (*Ibid.*, p. 88.)

<sup>4</sup> « Techno is a post-soul sound. It says nothing to the Lord, but speaks volumes on the dancefloor. » (*Ibid.*, p. 86.)

L'influent Hot Mix house DJ's de Chicago, mené par Farley Jackmaster Funk; ont tenté de bannir le son de Détroit de leurs ondes. « Les gens deviennent dégénérés » commente succinctement Kevin 'Reese' Saunderson. Le concept américain traditionnel de « soul » a été rejeté en même temps que l'instrumentation traditionnelle<sup>1</sup>.

Il n'en faut pas plus pour que les journalistes y voient une rivalité. Un morceau comme « Share This House » de Members of The House semble s'inscrire dans la continuité du mouvement house avec son sample typique en boucle, « Jack » d'Eddie Flashin' Fowlkes semble pourtant faire écho au son de Chicago. Mais les producteurs insisteraient et seraient formels : la techno est différente, elle est tournée vers le futur<sup>2</sup>. Derrick May comme Blake Baxter continuent à se démarquer de Chicago<sup>3</sup>. Ce dernier affirme même que « n'importe qui peut produire de l'acid », alors que la techno va plus loin, elle est « super-sulfurique ». Cosgrove précise :

Bien que la dance music de Détroit ait parfois été rattachée à l'infectieux jack de la Chicago House, les jeunes producteurs techno de la septième ville affirment avoir leur propre son, « une musique qui dépasserait le rythme », créant un hybride post-punk, funkadelia et électro-disco<sup>4</sup>.

Une décennie plus tard, Dan Slick exprimera des doutes face à la séparation entre la techno de Détroit d'un côté et la soul ou la house de Chicago de l'autre :

Dans son article pour *The Face*, Cosgrove affirmait que le son de Détroit « réfutait le passé » et le décrivait comme de la « post-soul » – démarcation qui séparait un peu plus la techno de la house de Chicago. Bien que partiellement exact – la techno a des liens

---

<sup>1</sup> « Chicago's influential Hot Mix house DJs, led by Farley Jackmaster Funk, have tried to ban the Detroit sound from their airwaves. « People get fucked up in the head, » commented Kevin 'Reese' Saunderson succinctly. The traditional American concept of "soul" has been dismissed along with traditional instrumentation. » (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>2</sup> « Unlike Chicago House, which has a lingering obsession with Seventies hilly, and unlike New York hip-hop, with its deconstructive attack on Jams Brown's back-catalogue, Detroit Techno refutes the past. It may have a special place for Parliament and Pete Shelley, but it prefers tomorrow's technology to yesterday's heroes. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 88.)

<sup>3</sup> « "I was into that, but I wanted stuff to really rip" he says. Derrick May introduced him to house music, and a marriage was made in heaven. "The house had a really heavy sound. It freaked me out." A year of misery with Chicago's DJ International followed before Blake returned to the open arms of his Detroit buddies and harnessed the dreamy voice of Mia Hesterley ("a poet over dance music") to his psycho-sexual flashback-track. "When we used to play", Blake's techno trip had begun. But techno music, Blake will hasten to tell you, is not acid house. It's beyond that; super-sulphuric. "Anyone can do acid", explains Blake. "It's too easy. You push a button and if it hits, it hits. It's all luck and now it's got out of hand. Our music is a new form of dance." (COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *art. cit.*, p. 12.)

<sup>4</sup> « Although the Detroit dance music has been casually lumped in with the jack-virus of Chicago House, the young Techno producers (sic) of the seventh city claim to have their own sound, "music that goes beyond the beat", creating a hybrid of post-punk, funkadelia and electro-disco. » (COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *art. cit.*, p. 86.)

évidents avec la soul et même la Motown – il a aidé à donner à la musique un nouveau code et une nouvelle mystique qui l’aidèrent à constituer une audience britannique<sup>1</sup>.

D’après l’auteur américain, cette démarcation contribuerait au façonnement d’un genre identifiable pour l’audience britannique, d’un produit qui se démarquerait sur le marché de sa musique pop. En retour, cette construction perdurera aux États-Unis, le reportage de Cosgrove étant un des rares articles à avoir également été diffusé outre-Atlantique<sup>2</sup>. L’idée de distinction avec Chicago et plus largement de l’espace géographique comme composante inhérente au son serait donc une coconstruction entre la presse et les producteurs, même si dans les faits, elle est difficile à prouver musicologiquement<sup>3</sup>. De ce point de vue, il se pourrait que l’ensemble du réseau de références explorées jusqu’ici — la figure du rebelle, le mythe de la machine, la fascination pour le futur, l’abstraction grandissante du chant, etc. — se soit formé contre le genre house et qu’il ait réussi ce pari. Des dizaines d’années plus tard, on fantasme encore sur les distinctions entre les deux genres<sup>4</sup>.

Dans sa thèse comparant le journalisme jazz et rock, Matt Pires soutient que la distinction historique entre ces deux genres musicaux serait une construction médiatique qui aurait été établie en dépit de nombreuses similitudes culturelles et musicales. Pires démontre en outre que « la formation du jazz et du rock comme genres a été influencée par des facteurs

---

<sup>1</sup> « In his article for *The Face*, Cosgrove asserted that Detroit’s sound “refutes the past” and described it as “post soul”—interesting demarcation that further separated techno from Chicago house. Though only partially accurate—techno has an obvious relationship to soul and even to Motown—he helped give the music a new code and mystique that helped grow its U.K. fan base. » (SICKO Dan, *Techno Rebels*, art. cit., p. 70.)

<sup>2</sup> « Among them were writers like Stuart Cosgrove, whose article “Seventh City Techno” was one of the few bits of English press from that era to leak back into the United States. » (*Ibid.*, p. 70.)

<sup>3</sup> La compilation devait initialement être appelée « The New House Sound of Detroit », jusqu’à ce que les journalistes anglais en décident autrement. « Bill Brewster: “Is it true that the working title for it was *The New House Sound of Detroit*?” Neil Rushton: “Yeah.” Bill Brewster: “When did the word *techno* actually enter into the lexicon?” Neil Rushton: “Well, when I went over to license the album, which was the first time I’d met either Kevin or Juan [Atkins], whereas before Derrick had said *techno* in passing, they were all saying it. But they weren’t using it as a description for the records they were making. It was just a phrase that they used.” » (BREWSTER BILL, « Interview: Neil Rushton », art. cit.)

<sup>4</sup> « Finn Johannsen: “Back then I had the feeling that Detroit techno could outlast acid house in Europe, because it was drawing more from European influences, whereas the Chicago originators seemed to be more rooted in US club culture traditions, like the disco heritage. But then DJs like Ron Hardy played a lot of European electronic music, and there were DJs like Ken Collier in Detroit, who started out in the disco era. Are such generalisations pointless, or is there something that led to one city championing techno, and the other house, even though both sounded similar? Was it just a need for distinction?” Dave Mothersole: “I don’t think it was Detroit had its own vibe right from the start. I’ve never understood why exactly, it’s just the way it is. I don’t think it’s outlasted house though—in England house has always been more popular than techno. And house has always been big in Europe too, as far as I can tell. Maybe not as big as techno, but still big. I think the two cities ended up with different sounds because they are different places”. » (JOHANNSEN Finn, « Rewind: Dave Mothersole on “Techno! The New Dance Sound Of Detroit” », *finn-johannsen.de*, 30 août 2010. <http://finn-johannsen.de/2010/08/30/1738/>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

non-musicologiques, notamment les magazines musicaux en tant qu'institutions commerciales tentant de survivre et de rivaliser dans l'industrie de la presse américaine<sup>1</sup> ». La dynamique consistant à construire des genres identifiables et distincts ne servirait alors pas seulement la diffusion de la musique, mais aussi la survie de la presse elle-même.

La ville de Détroit devient un objet littéraire à part entière. Elle est fantasmée par les acteurs – critiques comme producteurs – et refaçonnée à travers l'écriture. Fictif, mythique, symbolique, le lieu structure la critique, lui permet de spatialiser ses protagonistes, mais aussi de les inscrire dans le temps. Détroit attribue un passé et un futur aux musiciens et fournit une généalogie aux journalistes. Espace et temps deviennent alors les vecteurs d'une narration, alors que les sons se soustraient. En effet, la construction d'une « scène » ne serait-elle pas aussi, selon l'expression de Rebecca Solnit, une manière de « métaphoriser l'intangible<sup>2</sup> » ? L'écrivaine américaine remarque que la « mémoire, comme l'esprit et le temps, est inimaginable sans dimension physique<sup>3</sup> ». Tel est aussi le cas de la musique, et *a fortiori*, de la musique techno.

## 5. « A flash in the media pan » ?

Quelques semaines après la sortie de la compilation, le journaliste Graham Black se demandait déjà si elle était « *a flash in the media pan* », « un feu de paille » orchestré par la presse<sup>4</sup>. Dès le départ, un sentiment prévalait que l'album était destiné à introduire le son électronique de Détroit et qu'il était lourdement formaté par le label et la presse britanniques.

---

<sup>1</sup> « I also demonstrate how the formation of jazz and rock as genres has been influenced by non-musicological factors, not least of all by music magazines as commercial institutions trying to survive and compete in the American press industry. » (Brennan Matthew, *Down Beats and Rolling Stones: An Historical Comparison of American Jazz and Rock Journalism*, op. cit.)

<sup>2</sup> « The workings of the mind and the spirit are hard to imagine, as is the nature of time- so we tend to metaphorize all these intangibles as physical objects located in space. Thus, our relationship to them becomes physical and spatial: we move away or toward from them. » (SOLNIT Rebecca, *Wanderlust: a History of Walking*, 1. paperback ed., London, Verso, 2002, p. 72.)

<sup>3</sup> « Memory, like the mind and time, is unimaginable without physical dimensions; to imagine it as a physical is to make it into a landscape in which its contents are located, and what has location can be approached. » (*Ibid.*, p. 77.)

<sup>4</sup> « Whether “Techno” proves to be anything other than a flash in the media pan we shall have to wait and see but meantime get right down on it and wait for the acid remix of “Love Action.” » (BLACK Graham, « Various Artists “Techno-The New Dance Sound Of Detroit” (10 Records DIX G 75) », *art. cit.*)

Plus de deux décennies plus tard, Dave Mothersole identifiait cette tendance a étiqueté un son comme proprement anglaise. Interrogé par Finn Johannsen, le DJ précise :

Il y avait une certaine quantité de marketing impliquée, en effet, mais c'est aussi qu'en Angleterre, on aime bien mettre les choses dans des boîtes. Je ne sais pas pourquoi, c'est juste dans notre nature, donc on n'aurait pas pu s'empêcher de lui attribuer un nom. Et je crois qu'on a eu raison. La techno de Détroit était véritablement une nouvelle forme de musique. Un style de musique existait déjà en Allemagne avec des gens tels que Talla 2XLC au Technoclub et Sven Väth au Dorian Gray. Certains des groupes belges faisaient du proto-techno et les gens appelaient souvent la musique de Goa 'techno-pop' (à cause de la chanson de Kraftwerk 'Musique Non Stop' je crois, qui était gros hit là-bas). Détroit était un truc complètement différent en revanche. Ils avaient leur propre son. J'ai souvent dit que la house ne m'a pas pris par surprise, mais que la techno de Détroit était une véritable révélation. Je n'avais jamais entendu de la musique comme ça avant et n'aurais jamais pu la prédire<sup>1</sup>.

Dave Mothersole fut-il « plus » surpris par la techno parce qu'elle était promue comme plus surprenante par la presse ? Est-il possible d'isoler entièrement les productions des mythes qui l'accompagnèrent et en influencèrent l'appréciation esthétique ? Le DJ semble conscient de la tendance anglaise à créer des légendes, tout en étant lui-même séduit par celles-ci.

Dans son article de 2020, Matt Aniss s'était demandé « jusqu'à quel point l'histoire de la *dance music* » était réelle<sup>2</sup> ? Le journaliste avait alors notamment pointé du doigt l'histoire des origines d'Ibiza et l'anecdote sans cesse recyclée des quatre anglais qui auraient ramené l'acid house après un été sur l'île et leur découverte de l'ecstasy<sup>3</sup>. Un parallèle pourrait être suggéré avec l'histoire des « Belleville Three » (Atkins, May et Saunderson) ou les Six (avec Eddie Fowlkes, Blake Baxter and Santonio Echols).

---

<sup>1</sup> « Finn Johannsen: "How much marketing was in Detroit techno?"

Dave Mothersole: "There was a certain amount of marketing involved for sure, but it's also that in England we love to put things in boxes. I don't know why, it's just in our nature, so we were always going to give it a name. I think we were right to do so though. Detroit techno was a genuinely new form of music. A style of music called techno already existed in Germany with people like Talla 2XLC at Technoclub and Sven Väth at Dorian Gray. Some of the Belgium bands were doing proto-techno and people often called the music in Goa *techno-pop* (I think because of the Kraftwerk song *Musique Non Stop* which was a big hit there). Detroit was something completely different though. It had its own sound. I've often said that house music came as no surprise to me, but Detroit techno was another absolute revelation. I'd never heard music like it before and could never have predicted it. » (JOHANNSEN Finn, « Rewind: Dave Mothersole on "Techno! The New Dance Sound Of Detroit" », *art. cit.*)

<sup>2</sup> ANNISS Matt, « How much of UK dance music history is real? », *art. cit.*

<sup>3</sup> « What remains compelling, to documentary makers at least, is the infamous "Ibiza origin" story—that much-repeated tale of four friends (DJs Paul Oakenfold, Danny Rampling, Johnny Walker, and Nicky Holloway) who had a life-changing Ecstasy experience at Amnesia in the summer of 1987. According to this story, it was the clubs they promoted on their return—Shoom (Rampling), Spectrum and Future (Oakenfold, Walker), and the Trip (Holloway)—that brought acid house to the masses. » (*Ibid.*)

Par la suite, d'innombrables histoires et généalogies des musiques électroniques ont élevé les contributeurs à la compilation au rang de pionniers<sup>1</sup>. Ce monolithe musical aura parfois fait de l'ombre à d'autres protagonistes, y compris d'autres musicien·ne·s Noires de Détroit. Aujourd'hui, cette obsession est de plus en plus critiquée<sup>2</sup>. La visibilité d'un petit groupe de musiciens Noirs n'annule pas l'ambiguïté des identités poliques.

David Toop avait suggéré que pour comprendre une production artistique, il faudrait combiner les sensibilités et approches critiques. Toutefois, parmi les douze journalistes auteur·e·s de ces articles au sujet de la compilation *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*, aucun·e critique n'était d'origine afro-américaine. Cornel West ne manque pas de remarquer que cette situation traverse l'histoire récente de l'art aux États-Unis<sup>3</sup> et si les dynamiques raciales sont singulières en Grande-Bretagne, le déséquilibre n'en reste pas moins problématique. Les rapports raciaux sont certes spécifiques aux contextes nationaux et historiques, mais cela n'enlève rien à leur dimension inégalitaire dans l'ensemble. Aucun journaliste évoqué dans ce chapitre n'aura, par exemple, fait le lien entre le rapport à la technologie et l'identité Noire américaine, ce que le philosophe a notamment suggéré en évoquant la musique de George Clinton<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans le chapitre « A Tale of Three Cities », Simon Reynolds présente les producteurs comme des « rebelles techno », réutilisant une expression forgée par les médias en 1988. (REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, op. cit.)

<sup>2</sup> Dans une chronique d'un documentaire consacré à Détroit, Nyshka Chandran écrit : « *God Said Give 'Em Drum Machines* isn't a masterclass on Motor City techno. There's little mention of established players such as UR, newer vanguards or how the Six influenced contemporary electro, ghettech and house, as championed by the likes of DJ Godfather, DJ Assault and Theo Parrish. Moreover, the lack of critical engagement with the allegations engulfing May feels like an inaccurate depiction of his legacy, writing the multiple accusers that have come forward throughout his career out of the story completely. Still, the film's focus on race, hardware and techno's relationship with house makes it a valuable slice of music history from which both young and old heads can benefit from. » (CHANDRAN Nyshka, « This New Documentary Unearths Valuable Techno History—With Some Glaring Omissions », 28 février 2022. <https://ra.co/features/4045>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

<sup>3</sup> « To be a black artist in America is to be caught in what I have called elsewhere “the modern black diaspora problematic of invisibility and namelessness.” This problematic requires that black people search for validation and recognition in a culture in which white-supremacist assaults on black intelligence, ability, beauty and character circumscribe such a search. » (WEST Cornel, « Horace Pippin's Challenge to Art Criticism », *The Cornel West Reader*, op. cit. p. 450.)

“Part of the problem here is simply the rather racially segregated and discriminatory practices of the art world—much more so than the literary world—which make it much riskier for critics to take seriously art outside the white mainstream. Yet the aesthetic historicism of the new wave of art criticism—which refuses to examine the operations of power et the present historical juncture—tends to reduce this kind of demand to mere moral finger-pointing and pleas for inclusion [...]. » (WEST Cornel, « Critical reflections on Art », *The Cornel West reader*, op. cit., p. 445.)

<sup>4</sup> « Technofunk is a distinctive expression of postmodern black popular music; it constitutes a potent form of the Afro-American spiritual-blues impulse in the pervasive computer phase and hedonistic stage of late capitalist U.S. society. Ironically, the appeal of black technofunk was not a class-specific phenomenon. Technofunk invigorated the “new” politicized black middle class undergoing a deep identity crisis, the stable black working class fresh out of the blues-ridden ghettos, the poor black working class hungry for escapist modes of transcendence and the

Dans un texte publié pour la première fois en 1992, et intitulé *On Afro-American Music : From Bebop to Rap*, Cornel West s'interrogeait sur les raisons qui conduisent à la réappropriation des musiques afro-américaines :

La particularité de la musique populaire, dans les sociétés capitalistes du Premier Monde et les sociétés néocolonialistes du Tiers-Monde, est l'appropriation et l'intimation des formes et des styles musicaux afro-américains. L'impulsion du blues spirituel afro-américain – avec ses effets polyphoniques et rythmiques et ses techniques vocales antiphoniques, son oralité cinétique et sa physicalité affective – est une inspiration majeure de la musique populaire en Occident. Ce phénomène complexe, l'afro-américanisation de la musique populaire, prévaut pour trois raisons fondamentales. Premièrement, l'ascension des États-Unis en tant que puissance mondiale a attiré l'attention internationale plus précisément sur les formes et les styles culturels natifs des États-Unis. Deuxièmement, de vastes innovations technologiques dans les médias et les communications de masse ont facilité l'influence immédiate et massive de certaines formes et styles sur d'autres. Troisièmement, et c'est le plus important, la musique afro-américaine est avant tout, mais pas exclusivement ou universellement, une pratique contre-culturelle profondément enracinée dans les modes de transcendance religieuse et d'opposition politique. Par conséquent, elle séduit les jeunes, sans racines et aliénés, désenchantés par un non-sens existentiel, dégoûtés par des corps flasques et insatisfaits du statu quo<sup>1</sup>.

Le troisième point n'est pas sans rapport avec notre question de recherche. Se pourrait-il que la techno ait séduit les journalistes européens, précisément grâce à sa capacité à pointer vers une profondeur ineffable ?

Il est difficile de dissocier la compilation des différents niveaux de discours qu'elle a suscité : ces articles, une enthousiaste entreprise d'historiographie de la techno qui perdure jusqu'à aujourd'hui mais aussi le commentaire de ces articles et de cette historiographie. En

---

hustling black underclass permeated by the drug culture. Black technofunk articulated black middle-class anxieties toward, yet fascination with, U.S. "hi-tech" capitalist society; black working-class frustration of marginal inclusion within and ineffective protest against this society; and black underclass self-destructive disposition owing to outright exclusion from this society. » (WEST Cornel, « On Afro-American Music: From Bebop to Rap », *The Cornel West reader, op. cit.*, p. 479.)

<sup>1</sup> « The salient feature of popular music in First World capitalist and Third World neocolonialist societies is the appropriation and intimation of Afro-American musical forms and styles. The Afro-American spiritual-blues impulse—with its polyphonic, rhythmic effects and antiphonal vocal techniques, kinetic orality and affective physicality—serves as a major source for popular music in the West. This complex phenomenon, the Afro-Americanization of popular music, prevails owing to three basic reasons. First, the rise of the United States as a world power focused international attention more pointedly on native U.S. cultural forms and styles. Second, vast technological innovations in mass media and communications facilitated immediate and massive influence of certain forms and styles upon others. Third, and most important, Afro-American music is first and foremost, though not exclusively or universally, a countercultural practice with deep roots in modes of religious transcendence and political opposition. Therefore, it is seductive to rootless and alienated young people disenchanted with existential meaninglessness, disgusted with flaccid bodies and dissatisfied with the status quo. » (*Ibid.*, p. 474.)

s'intéressant à la terminologie électronique, en comparant les références à *La Troisième Vague*<sup>1</sup> avec de véritables passages de son livre, en s'intéressant au chant et aux paroles ou encore en nuanciant le traitement de Chicago, nous espérons avoir donné une entrée singulière dans ces textes. Alors que le discours contemporain aime à présenter cette compilation comme l'année zéro de la techno, une révolution musicale, ces articles trahissent bien plus de continuité qu'ils n'aimeraient le présenter.

### C. 1989-1999: Fast Forward

The Summer of 89 had arrived, and what a long, fine summer it was, the hottest for over a decade. [...] The terminology had changed; the only people who talked about « acid house parties » now were the press. This year, people were calling the bigger, spectacular parties « raves »—a term which was inherited, like so many other aspects of the culture, from the black soul scene [...].

Matthew Collin, *Altered State*, p. 98

Ce moment de notre recherche mérite un nouvel avertissement quant à la généalogie qui se dessine à travers notre exploration. L'émergence du mouvement house et techno est bien plus complexe, volatile et multiple que ne tend à le présenter ce chapitre, les frises qui figurent en annexe. Des disques de techno et de house ont été produits ailleurs qu'à Chicago et Détroit et ont circulé vers l'Europe par d'autres biais que la presse britannique. Cet équilibre est d'autant plus délicat que, malgré une volontaire distance face aux récits officiels et à une conception linéaire des mouvements culturels, les partis-pris méthodologiques de notre recherche nous ramènent sans cesse vers les textes fondateurs ou le rôle historiographique des

---

<sup>1</sup> TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, op. cit.

médias. Certes, les généalogies officielles ont régulièrement été révisées par des histoires inédites ou alternatives. Et lorsque ces réécritures sont le fait des actrices et acteurs marginalisé·e·s qui avaient été passé·e·s sous silence, ce rebattement des cartes est ô combien bienvenu. Mais en définitive, ces réécritures se présentent, elles aussi, comme des généalogies qui organisent des événements selon de nouvelles règles de causes à effet, de nouvelles valeurs d'ajustement, un nouveau principe d'édification.

Puisque le temps est vide d'existence inhérente, interpréter le déroulement des événements selon un axe temporel linéaire mettant en relation cause et effet est une construction. Cette construction ne pose problème dans la recherche qu'à partir du moment où celle-ci se contente de présenter ses conclusions comme définitives. Alors qu'une décennie sépare la sortie de la compilation *Techno!* de la fin de notre période de recherche, la tentation est grande d'esquisser des mouvements larges marqués par des événements symboliques qui résumeraient alors la suite de l'histoire.

1989 serait par exemple l'année du « second summer of love », tandis que durant l'été, les raves fleurirent en Grande-Bretagne et que certain·e·s interprétèrent volontiers ce moment comme un an zéro de l'histoire de la techno. Deux décennies après l'émergence de la contre-culture hippie aux États-Unis, l'acid house, l'ecstasy et les smileys auraient soufflé un vent d'amour sur la jeunesse britannique. Ayant bénéficié d'une médiatisation abondante par une solide presse nationale, cet épisode connut un rayonnement éblouissant, interprété ensuite par certains comme disproportionné.

Quelques mois plus tard, le mur tombe à Berlin et l'évènement politique suscite un nouveau *topos* médiatique : la techno serait devenue la bande-son de réconciliation pour les jeunes ouest et est-allemandes.

La France connaîtra son moment de gloire quelques années plus tard, notamment avec le succès international de Daft Punk, la fierté French Touch et l'exportation de la blog house.

Genres, sous-genres, scènes et styles : ce sont bien là des particularités de notre corpus musical dans les années 1990. Celui-ci ne cesse de se démultiplier en des ramifications infinies. Les arbres généalogiques en annexe permettent d'illustrer quelques-unes des multiples façons possibles de cartographier les développements stylistiques de ces musiques – différents angles,

différentes échelles, différents types d'arborescence. Ces cartographies représentent un genre à part entière, avec des résultats allant de l'affiche en vente sur Internet<sup>1</sup> à l'œuvre d'art<sup>2</sup>.

On parle alors de Detroit techno, bleep techno, Euro techno, minimal techno, dub techno, la hard techno ou la tech house. Il y a aussi l'acid house, la hard house, la hip house, l'ambient house, la progressive house ou encore la global house. Et ces développements réguliers ne manquent pas d'inciter un retour aux sources, ce qui vaudra aux premiers moments d'être rebaptisés « classic Chicago house » ou « early New York house ». Le palimpseste s'épaissit, ce qui nous rappelle qu'encore une fois, notre regard est imprégné des nombreuses couches complexes qui ont permis au mouvement de conserver sa vitalité.

À certains endroits, la possibilité de se réclamer d'une scène précise est particulièrement importante, mais à d'autres moments ou dans d'autres situations, les genres se superposent ou se mêlent dans une esthétique typique des cultures du mix. Les amateur·rice·s de musique « breakées », telles que la jungle, la drum and bass, le uk garage, le grime ou le dubstep, repoussent parfois les courants dominants house et techno quand ils et elles perçoivent ces genres comme des musiques gentrifiées, blanchies, normalisées et commercialisées<sup>3</sup>. Les tendances à voir dans ces musiques des manifestations artistiques radicalement nouvelles – et donc potentiellement difficiles à critiquer – co-existent avec un mouvement régulier et rapide de mythification des scènes passés, et donc de la solidification de leurs repères esthétiques. Les critères de valeur sont sans cesse renégociés, « reterritorialisés » en fonction des scènes.

La question de l'ineffable est, elle aussi, sans cesse réactivée. En 2012, la revue *Audimat* publiait un essai de Tim Finney intitulé « Say What ? La UK Funky et l'ineffabilité du groove. » En référence à un genre datant du milieu des années 2000, le journaliste reformule nombre des paradigmes formulés autour de l'écriture de la techno en général :

La critique de la dance music ne diffère pas foncièrement des autres formes de critique musicale, puisqu'elle est confrontée à l'éternelle difficulté de décrire la manière dont les sons nous affectent en tant que sons. Mais comme la dance music se trouve en outre

---

<sup>1</sup> « Acid House Love Blueprint—A History of Dance Music and Rave Culture » <https://www.wearedorothy.com/products/acid-house-love-blueprint-a-history-of-dance-music-and-rave-culture>, dernière consultation le 4 décembre 2022.

<sup>2</sup> SEYMEN Ilgin, « On a Mood Swing », Berlin, 2012. <http://www.ilginseymen.com/on-a-mood-swing>, dernière consultation le 19 novembre 2022.

<sup>3</sup> Au sujet de la gentrification des musiques de club voir notamment: « Is dance music too middle class ? » de Matt Aniss. « If you look at the new blood in the scene in this city, it's either people who were born in London making grime, or rich kids who've come in from elsewhere. House music is not getting any new blood from the poor kids—it's just rich kids, because they're the only fuckers who can afford to move to London. » (ANNISS Matt, « Is dance music too middle class? », *DJmag*, 30 janvier 2019. <https://djmag.com/content/dance-music-too-middle-class>, dernière consultation le 30 janvier 2019.)

souvent privée des remparts sécurisants d'une critique centrée sur la personnalité des artistes, elle révèle ce problème avec une acuité toute particulière. On sait que le son et la sensation acoustique sont des phénomènes qui ne peuvent exister l'un sans l'autre. Mais dès que l'on tente de préciser cette relation ou de lui donner une quelconque fixité, on se heurte à la fois à une difficulté incommensurable et à une inévitable déception, pour ne parvenir qu'à établir une relation de causalité dénaturante et démystifiante qui vide l'expérience musicale de sa magie et de son mystère. Quant à l'approche mystique, elle ne dispose pas davantage d'un langage apte à décrire le chaos productif de la musique, et se contente de plaquer ses fictions familières et apaisantes sur une matière sonore qui n'excite au contraire que par son étrangeté et par la fièvre que suscite le départ vers l'inconnu auquel elle invite<sup>1</sup>.

Et face à la UK funky, on retrouve les constats que Simon Reynolds faisait au sujet de la techno, puisque Tim Finney ajoute : « Les critiques les plus talentueux eux-mêmes ont peiné à traduire en mots l'attrait particulier de la scène UK funky de la fin des années 2000 – et d'ailleurs peu d'entre eux s'y sont même risqués<sup>2</sup>. » Notamment, car elle « n'a jamais codifié une quelconque formule », la UK funky présenterait un type de défi critique singulier<sup>3</sup>. L'ineffable semblerait se métamorphoser à travers des nouveaux genres musicaux présentant des défis renouvelés ou sans cesse reconfigurés.

Une lecture rigoureuse de plusieurs groupes d'articles consacrés à la techno suggère que l'indicible ou l'ineffable ne peuvent être quantifiés. Leur intensité ne pourrait être comparée à d'autres genres musicaux. Il n'en reste pas moins légitime d'identifier face à l'expérience de ces musiques, une combinaison de tensions singulières. Ces tensions peuvent être comprises selon des caractéristiques esthétiques (notamment dans le premier chapitre), le cadre, le genre ou la discipline de l'écriture (notamment dans le second chapitre), des conditions matérielles (notamment le troisième chapitre) ou un axe historique (notamment dans ce quatrième chapitre). La house de Chicago, la techno de Détroit puis de nombreux autres genres, dont la UK funky, introduiraient une combinaison d'enjeux propres et d'autres qui les transcenderaient.

Par exemple, à mesure que la techno se propage, certains aspects liés à la production électronique deviennent moins difficiles à capturer. Alors que les machines sont plus largement accessibles, leur fonctionnement est mieux compris par les journalistes. Est-ce là un des facteurs

---

<sup>1</sup> FINNEY Tom, « Say What ? La UK Funky et l'ineffabilité du groove », *art. cit.* p. 16-17.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>3</sup> « La UK Funky a ainsi exprimé avec davantage d'acuité que les autres genres musicaux la tension et la difficulté auxquelles se heurte la critique musicale lorsqu'elle tente de se saisir de l'idée de différence. D'une part parce que cette musique refuse de grandir, et par là même de devenir identique à elle-même en se donnant un concept distinct qui lui soit propre, et d'autre part parce que sa structure stylistique a essentiellement fonctionné par analogie [...]. » (*Ibid.* p. 17.)

inspirant l'innovation dans la démarche artistique : la possibilité de susciter ou d'éprouver une expérience esthétique refaçonnée en fonction des mystères de l'époque ? Création et critique semblent alors engagées dans une sorte de jeu sur le terrain de l'ineffable, un terrain qui sans cesse se métamorphose, infiniment indéfinissable.

Considérer le défi d'écriture selon un axe historique revient à envisager la critique non plus comme un acte individuel mais bien comme un processus collectif. D'un certain point de vue, les expériences d'écoute et d'écriture ne sont jamais isolées, toujours en relation. D'un autre point de vue, même si la critique prétend en général avoir trouvé les moyens de circonscrire une production artistique ou avoir développé des outils pour aborder le genre dans lequel elle s'inscrit, ceux-ci ne seront jamais totalement épuisés, l'exploration de ces moyens et outils restera toujours à faire. L'expérimentation musicale est toujours plus que la tentation d'un progrès historique. La techno est à la fois l'incarnation d'un indicible de son temps et la possibilité d'un ineffable éternellement renouvelé.



## *Midi*

Instruments et séquenceurs, logiciels et contrôleurs communiquent. Leurs informations convergent. Les sons sont synchronisés. Mains, myriades, multiplicités : unifiés.



## Outros: Ouvertures, angles-morts et transitions

The key to pragmatism, the distinctive feature that sets it apart from other philosophical traditions [...] is its emphasis on the ethical significance of the future.

Cornel West, *The Cornel West Reader*, p. 177.

Qu'il soit impossible d'écrire au sujet de la techno est une interprétation extrême, que cette hypothèse soit elle-même complètement irrecevable en est une autre. Quelles seraient dès lors les implications et conséquences de ces deux extrêmes ? Mais surtout, que déduire de notre réflexion ? Comment lire ou pratiquer l'acte critique à l'aune de ses spectres ? Et est-il possible, au regard de toutes ces suspicions, de renouer avec un degré premier de l'ineffable, où il ne serait pas seulement le symptôme d'un malentendu, mais aussi le signe d'une expérience précieuse ?

L'*outro* désigne la partie musicale à la fin d'une chanson. À l'image d'un morceau techno, ouvert pour en rencontrer d'autres ou du dispositif midi prêt à faire communiquer plusieurs sources, cette section est moins un nouveau chapitre qu'une série d'ouvertures possibles. Il existe de nombreux angles que cette recherche aurait pu adopter plus pleinement et de nombreuses directions dans lesquelles elle aurait pu se poursuivre.

Si l'on en croit les mots de Dewey, repris par Cornel West :

Le pragmatisme [...] a une implication métaphysique. La doctrine de la valeur des conséquences nous conduit à prendre en considération l'avenir. Et cette prise en considération de l'avenir nous amène à la conception d'un univers dont l'évolution n'est

pas achevée, d'un univers qui est encore, selon le terme de James, « en fabrication », « en train de devenir », « d'un univers jusqu'à un certain point encore plastique<sup>1</sup> ».

Dans ce passage, ces *outrors* à mi-chemin entre le dernier chapitre et un moment de conclusion, nous embrasserons cette plasticité pour réfléchir aux zones d'ombre de l'histoire de la critique techno et aux possibilités d'une communauté plus juste. Chez West, « l'éclairage du Blues, et de toutes les musiques afro-américaines en général [...] nous donne un cadre d'analyse pour comprendre de l'intérieur les contradictions de l'Amérique<sup>2</sup>. » En parcourant la techno à la lumière de l'ineffable, nous espérons favoriser l'ouverture de certaines apories de l'histoire récente de l'Europe<sup>3</sup>. Ce dernier moment de réflexion compte aussi, car la critique n'est jamais seulement une production écrite, elle est la trace – visible, écrite et invisible, indicible – d'une relation esthétique et donc d'une relation tout court. Nous proposons, de ce fait, une écoute des espaces annexes et résonnants.

---

<sup>1</sup> « The key to pragmatism, the distinctive feature that sets it apart from other philosophical traditions—...—is its emphasis on the ethical significance of the future. In a rare moment of reflection on the beginnings and traits of pragmatism in “The Development of American Pragmatism” (1922), Dewey states: [...] “Pragmatism thus has a metaphysical implication. The doctrine of the value of consequences leads us to take the future into consideration. And this taking into consideration of the future takes us to the conception of a universe whose evolution is not finished, of universe which is still, in James’ term “in the making”, “in the process of becoming”, of a universe up to a certain point still plastic.” (John Dewey, *Philosophy and Civilization* (New York: Peter Smith Edition, 1968), pp. 24-25.) For pragmatists, the future has ethical significance because human will—human thought and action—can make a difference in relation to human aims and purposes. There is moral substance in the fact that human will can make the future different and, possibly, better relative to human ends and aims. » (WEST Cornel, « Pragmatism and the Sense of the Tragic », *The Cornel West Reader*, *op. cit.*, p. 177.)

<sup>2</sup> (SAGNA Mahamadou Lamine, *Violences, racisme et religions en Amérique*, *op. cit.*)

<sup>3</sup> « En se déplaçant avec l'éclairage du Blues, et de toutes les musiques afro-américaines en général, Cornel West nous donne un cadre d'analyse pour comprendre de l'intérieur les contradictions de l'Amérique d'une part, et, d'autre part, fournir des éléments pour réfléchir sur l'universel. En nous entraînant dans des espaces marginalisés, les artistes afro-américains, notamment les bluesmen nous permettent de saisir les différences de temporalités: le temps des exclus/le temps des élites. Les pratiques artistiques de ces populations constituent un objet de recherche pour le philosophe. Mais cette analyse Westienne du Blues concernerait-elle le reste du monde? Le Blues exprime la douleur et apporte de la joie. Il ouvre sur une utopie universelle (un monde meilleur pour tous). Il suggère un idéal d'un monde sans exclus. Cet idéal qui motive la lutte des exclus contre le désespoir, la désespérance, peut ouvrir des possibilités énormes pour tous les damnés de la terre qui ne manquent pas d'explorer toutes les solutions pacifiques. L'éthique du blues se fonde sur le sentiment d'une compassion universelle qui correspond à l'humanisme. Le Blues est chez Cornel West, un concept, une idée normative, un sentiment. » (SAGNA Mahamadou Lamine, *Violences, racisme et religions en Amérique*, *op. cit.*, p. 104.)

## A. Identités raciales : à l'écoute des perspectives mixtes et expériences d'artistes

Qu'une production artistique suscite une expérience indicible peut être considéré d'un point de vue esthétique. Que cette production artistique soit le fait d'artiste·s Noir·e·s et qu'elle défie des percepteur·trice·s blanc·he·s confère à cette situation une dimension indéniablement éthique. La supposée difficulté de dire se traduirait alors en silence, ce que certains musicien·e·s afro-américain·e·s interprètent comme une forme de négligence<sup>1</sup>.

Au-delà de la question de l'indicible, dont les ramifications esthétiques et historiques sont extrêmement complexes, il est impossible de nier les enjeux d'identité qui traversent notre objet d'étude. Une des suspicions les plus épineuses qui plane sur notre corpus est la complicité de ses revues avec une entreprise de blanchissement de la techno. Des voix, toujours plus nombreuses, s'élèvent, pour lever le voile sur ces ambiguïtés. Dans un article publié en 2020, Alia Benabdellah remarque :

Parce qu'elle n'utilise que peu des codes classiquement à l'œuvre dans les musiques noires américaines et que la maîtrise des technologies est généralement perçue comme l'affaire de la communauté blanche occidentale, la techno semble être dans l'imaginaire collectif une musique plus blanche que noire<sup>2</sup>.

L'universitaire ajoute plus loin : « Se pose ainsi la question de savoir comment les artistes noirs américains, créateurs de la techno de Détroit, sont partiellement ou complètement effacés du récit médiatique concernant ce genre musical<sup>3</sup>. »

Ces suspicions ne portent pas que sur les médias américains, mais aussi sur les médias européens et les revues de notre corpus. Dans un entretien publié en 2014, Alexander Ghedi Weheliye a affirmé que :

Les Berlinoises ont emprunté des chemins sinueux et ont investi beaucoup d'énergie dans la fabrication de ce qu'ils percevaient comme des versions plus allemandes ou européennes (c'est-à-dire moins noires) de la musique électronique dansantes, comme

---

<sup>1</sup> « Any new idea coming from someone who wasn't a white German was something that people were going to be really reluctant to pay attention to. [...] Another example is when I scored a German science-fiction film *Metropolis* in 2000. I was living in Berlin at the time, and the feeling I got was that I was not supposed to do that. [...] Because I'm not German; I'm a black American, and I really had no business working on that film. [...] Music media said nothing. [...] In the US, a magazine that did a big article with me refused to put me on the cover. » (BEREZOVSKA Mariana, « "Leap Forward" Interview with Jeff Mills », *Borshch*, 2018, p. 51.)

<sup>2</sup> BENABDELLAH Alia, « Black to Detroit – Aux origines médiatiques de la techno », *Réseaux*, 2020, p. 131.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 133.

le montre ce débat dans le magazine *Spex* de 1991, qui, rétrospectivement, semble naturel<sup>1</sup>.

L'auteur souligne la tendance à simplifier les narratifs de l'histoire de la techno<sup>2</sup> à Berlin pour écarter son héritage Noir<sup>3</sup>.

Le musicien et écrivain DeForrest Brown Jr. retrace ce même mouvement dès la sortie de la compilation *Techno!* et sa couverture médiatique :

La tendance à taire les racines noires de la techno remonte à l'introduction du genre sur le marché européen en 1988 avec la compilation *Techno! The New Dance Sound of Detroit*. Les notes de pochette de l'album attribuent au groupe électronique allemand Kraftwerk l'inspiration des fondateurs de la techno, trois jeunes hommes Noirs de Belleville, dans le Michigan : Juan Atkins, Derrick May et Kevin Saunderson. « Pour moi, ils n'étaient pas plus une influence que, disons, le funk-P-Funk, surtout », a déclaré Atkins dans une interview de 2012. Rick Davis, le compagnon de groupe Cybotron d'Atkins, a exprimé un sentiment similaire en réponse à l'influence exagérée de la production électronique européenne : « Nous n'étions pas Kraftwerk. Kraftwerk avait les poches profondes<sup>4</sup>. »

---

<sup>1</sup> GOH Annie et WEHELIYE Alexander G., « “White Brothers With No Soul” – Un Tuning the Historiography of Berlin Techno », *CTM magazine*, 2015. <https://archive2013-2020.ctm-festival.de/news-mobile/white-brothers-with-no-soul-un-tuning-the-historiography-of-berlin-techno/>, dernière consultation le 10 novembre 2022.

<sup>2</sup> « In these narratives, there is definitely a move to disassociate Berlin Techno from Black musical influences. I'm not simply saying “this is the appropriation of Black music” but instead asking “what different histories of Berlin Techno and of Germany would we get if we actually opened this up a little bit and looked at other dance music cultures and other forms of clubbing”. For me, it isn't an either-or question, but a matter of highlighting that there existed other forms of clubbing and musical cultures, which are once again being written out of history. This ensures that Berlin Techno, Germany and German-ness are continually being imagined as white. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « [...] it also encapsulates a lot of the problems I see in the historiography and celebration of Berlin Techno. Tanith says, that there was house music—which was much more clearly Black because it was funky and had more soulful vocals—but that he and other white Berlin DJs wanted to go a harder route—one that didn't have anything to do with Blackness and Black music. It is clear that is what happened in the course of a few years, despite the fact that what would later become techno was initially brought to West Berlin within the context of clubs and radio shows that played Black music. » (*Ibid.*)

<sup>4</sup> « The tendency to silence techno's Black roots goes back to the introduction of the genre to the European market in 1988 with the compilation “Techno! The New Dance Sound of Detroit”. The album's liner notes credit the German electronic group Kraftwerk as the inspiration for techno's founders, three young Black men from Belleville, Michigan: Juan Atkins, Derrick May, and Kevin Saunderson. “For me, they weren't any more of an influence than, say, funk—P-Funk, especially,” Atkins said in a 2012 interview. Rick Davis, Atkins's Cybotron bandmate, offered a similar sentiment in response to the overstated influence of European electronic production: “We were not Kraftwerk. Kraftwerk had deep pockets.” » (BROWN DeForrest, *Assembling a black counter culture*, *op. cit.* <https://primaryinformation.org/product/assembling-a-black-counter-culture/>, dernière consultation le 18 novembre 2022.)

Il se montre aussi critique de certain·e·s auteur·e·s mentionné·e·s dans notre corpus, tels que Rainald Goetz<sup>1</sup> ou Fraser Clark<sup>2</sup>.

Il n'est peut-être pas anodin que ces trois universitaires ne soient pas blanc·he·s. Lors des entretiens avec les auteurs du corpus, les travaux des critiques Noir·e·s, Greg Tate, Carol Cooper<sup>3</sup> et Kodwo Eshun<sup>4</sup> ont été salués et David Toop a précisé que le blanchissement de la techno l'avait mis mal à l'aise<sup>5</sup>. Dans l'introduction de son recueil de chroniques, Didier Lestrade s'insurgea lui aussi :

Durant toutes ces années, mon espoir serait que ce qui était accordé à un gay pourrait être accordé à un Noir pour parler vraiment du sens caché derrière la house. Parler de la musique en expliquant à un public blanc le mystère de la musique noire, comme je l'ai fait avec la house en expliquant le mystère gay<sup>6</sup>.

Si ces angles ont été évoqués à certains rares endroits de la thèse, nombre des thèmes que nous avons évoqués pourraient être ré-abordés plus pleinement à la lumière des enjeux raciaux. Par exemple, le livre d'Alexander G. Weheliye, *Phonographies. Grooves in Sonic*

---

<sup>1</sup> « "Stereomodernism" addresses the life, struggle, triumphs, and deaths of African Americans from 1619 to the present. The mix reinstates the original framing of techno as embodied aural history—and does so from a Black theoretical perspective, as a direct foil to Rainald Goetz's 1998 novel *Rave*. Chronicling the 1990s German club scene, Goetz writes of the ecstasy-aided psychedelic delirium of the rave and the pounding four-on-the-floor beat associated with techno. He summarizes the experience with the motto: "Meet girls. Take drugs. Listen to music." And he appears to celebrate Germany's newfound liberation while eliding the Black musicians who created techno, thereby abetting their systemic oppression. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> « To the Detroiters, the emphasis on psychedelic experiences also seemed foreign: in 1993, May rebuked Fraser Clark, the Scottish "technogaian" rave advocate, by expressing his distaste for the term "rave" and dismissing drugs. "I never took ecstasy, smoked a joint—never," he said. "I don't need drugs to take me there." » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « "Bill Brewster: "Greg Tate! Greg Tate is probably the most important one, he was writing for the Village Voice. I can't think of any others, but I'm sure there are." Noémie Vermoesen: "But did Greg Tate write a lot about dance music?" Bill Brewster: "Okay. So, he wrote about a lot of different things. Actually, I'll tell you someone that I can recommend, she's a rarity. She was not only Black, but she was a woman: Carol Cooper. She wrote for the Village Voice and various other magazines like that. She definitely wrote about dance music. She interviewed people like Walter Gibbons and stuff like that." » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>4</sup> « David Toop: "Well, Kodwo was writing and filling out the mythology of Drexciya. [...] He was definitely a pioneer and the fact that he was a Black writer meant that he focused more precisely, I guess, on where that music was coming from, why it existed and why it expressed something particular. It wasn't just abstract dance music. It was this kind of futurist Black experience that somehow connected in with other things that were going on at the time. Sun Ra was one, dub music is another and writers like Octavia Butler. Kodwo teaches a course around Octavia Butler and I'm a huge fan of her writing. So, all of those things were going on at the same time and they were all interconnected, but you had to be able to do some detective work to see how they interconnected." » (TOOP David, « Entretien en annexe », mars 2022.)

<sup>5</sup> « And I think techno got kind of caught up in a certain kind of hedonism and a certain kind of drug culture which became, for me, offputtingly white. I'm a white person saying this, but it seemed to me that there was a scene where the music was just not important and all of these aspects of the music, this kind of Black futurism became less important. » (*Ibid.*)

<sup>6</sup> LESTRADE Didier, *Chroniques du dance floor: Libération 1988-1999*, op. cit., p. 17.

*Afro-Modernity*, offre des pistes particulièrement intéressantes au sujet de la technologie<sup>1</sup>, tels que les enjeux autour de la condition acousmatique<sup>2</sup>, l'intersection entre l'oralité, la musique et l'écriture<sup>3</sup>, le concept de musique absolue<sup>4</sup>, etc. Ces suggestions propulsent certaines hypothèses de notre premier chapitre dans une nouvelle dimension et esquissent les directions différentes qu'aurait pu emprunter notre travail.

Un parti-pris méthodologique aurait pu être, par exemple, d'entendre les musiciens eux-mêmes, qu'ils aient participé à la compilation ou ait observé un parcours similaire<sup>5</sup>. Dans un entretien avec le magazine *Borshch*, dont il était l'éditeur invité, Jeff Mills formula plusieurs critiques à l'égard des journalistes, « incapables de décomposer et décrire en profondeur les constructions musicales en termes théoriques et analytiques<sup>6</sup> ». Le producteur de Détroit précise :

---

<sup>1</sup> « If we are to analyze a sounding black modernity, we should strive to understand how technologies have affected the production, consumption, and dissemination of black popular music and vice versa; an endeavor that is even more pertinent today with the increasing conditions for the im/possibility of modern black sounds: black sounds are made perceptible in the modern era by technologies, and these technologies have been shaped significantly by music. » (WEHELIYE Alexander G., *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2005, p. 19-20.)

<sup>2</sup> « The advent of technological sound recording embodied in the phonograph made it possible to split sounds from the sources that (re)produced them, creating differently pitched technological oralities and musicalities in twentieth-century black culture. In other words, oralities and musicalities were no longer tied to the immediate presence of human subjects, a situation that occasions not so much a complete disappearance of the human as much as a resounding through new styles of technological folding. » (*Ibid.*, p. 7.)

<sup>3</sup> « By drastically re/constructing the flow between sounds and an identifiable source, the technology of the phonograph worried the complex intersection of orality, music, and writing. This joint proves particularly pertinent to black culture since music and orality carried a different weight in nineteenth-century African American culture. Because alphabetic script did not represent the primary mode of cultural transmission, the phonograph did not cause the same sorts of anxieties about the legibility of music as it did in mainstream American culture. » (*Ibid.*, p. 7.)

<sup>4</sup> « “Since sound by itself could only generate affect and not linguistic meaning, Plato and many after him feared the abandon and sensory pleasure derived from sonorousness. During the “Ensoniment”, however, music came to be heard as the most rarefied of the arts, but only insofar as it interfaced with mathematicism of certain types of classical music that eschewed sensory pleasure and the body in favor of the “higher” regions of the mind; thus the idea of “absolute music” was born. Yet, as many recent writers pointed out “absolute music” remains an impossibility due to the necessary material manifestation of any sound whether in human bodies, written scores, on phonograph records, compact discs, or MP3 files. But the phantoms of these post-Ent discourses concerning music’s asocial purity still indefatigably haunt both popular music and academic arguments. » (*Ibid.*, p. 10.)

<sup>5</sup> D'ailleurs, il se peut que les musiciens n'aient pas vraiment eu accès aux articles au moment de leur publication: « When they first licensed all those tracks for the Virgin compilation, and that blew up, what was the feeling in Detroit? The city really had no idea what was going on, but the DJs, we knew that it was something special. We never got magazines or anything like that. We did not know what the world was saying but we knew it was a collection of new music coming from Detroit. It was forward-thinking. » (MILLS Jeff in Bill BREWSTER et Frank BROUGHTON, *The record players*, *op. cit.*, p. 327-328.)

<sup>6</sup> « For as long as I can remember, there have always been artists that look beyond the norm or what was expected from them, but there are always in the minority. They're the ones that get little media review or acknowledgement. The ones that actually break ground in terms of innovation and make pathways possible for others. It's always been like this and I assume for the following reasons: the journalists aren't able to thoroughly break down and describe their construction of music in theoretical and analytical terms because they are not musicians themselves.

La musique traduit des sentiments, donc pour lui donner un sens et l'expliquer, il faut d'abord comprendre l'esprit de la personne [qui l'a composée]. Si je me prends pour exemple, je ne peux me souvenir que de quelques interviews où l'on m'a posé des questions sur qui j'étais et pas directement sur la musique. Ces entretiens étaient menés par des personnes extérieures à l'industrie musicale. [...] Il y a un manque de communication sur la musique électronique d'un point de vue artistique. Dans les années 90, les journalistes qui écrivaient sur la musique électronique n'étaient pas formés et ne pouvaient pas comprendre les albums conceptuels. Il s'agissait principalement de personnes issues de la scène rave et non de journalistes formés. Personne ne voulait parler de mes albums comme *The Rings of Saturn* (sous l'alias X-102, en 1992) – ils étaient sûrs que la musique conceptuelle ne fonctionnerait pas dans la musique électronique. À cette époque, j'ai cessé de donner des interviews. Le problème de l'interprétation et de la traduction est donc une chose, mais savoir comment parler de la musique de manière créative en est une autre. Le genre a souffert d'un manque de personnes capables de faire les deux. J'ai connu très peu d'occasions où un journaliste s'adresse à un musicien en se plaçant du point de vue de l'artiste, en lui posant des questions comme « Qu'est-ce qui vous a inspiré pour écrire une séquence de cette façon ? », et ainsi de suite<sup>1</sup>.

Jeff Mills relie également cette situation à la condition raciale et édite désormais son propre magazine, *The Escape Velocity*.

Il y aurait d'innombrables recherches à engager sur la critique des musiques électroniques qui aborderaient les enjeux d'un contexte post-colonial de manière plus frontale, mais aucune recherche ne pourrait être engagée qui ignorerait totalement cet enjeu.

---

They don't know or take enough time to learn the artist's background in order to make a logical assumption of the purpose of the music or they simply don't understand it, therefore they don't like it. » (BEREZOVSKA Mariana, « “Leap Forward” Interview with Jeff Mills », *art.cit.*, p. 39.)

<sup>1</sup> « Music is about feelings being translated, so in order to make sense of it and to explain it, we have to understand the mind of the person first. Using myself as an example, I can only recall a few interviews where I was asked questions about who I was and not directly about the music. These were interviews conducted by people outside the music industry. [...] There is a lack of communication about electronic music from the artistic standpoint. In the 90s, the journalists writing about electronic music were not trained and could not understand conceptual albums. These were mostly people coming from the rave scene and not trained journalists. Nobody wanted to talk about my albums such as *The Rings of Saturn* (as X-102, 1992)—they were sure that conceptual music would not work in electronic music. During this time, I stopped doing interviews. So, the problem with interpretation and translation is one thing, but knowing how to speak about music in a creative way is another. The genre has been suffering from a lack of people who can do both. I have seen very few occasions in which a journalist is speaking to a musician from the artists' standpoint, asking questions like “What inspired you to write a sequence in this way?”, and so on. » (*Ibid.*, p. 40.)

## B. (Dé)centralisation : identités de genres, classes sociales et gentrification

Outre les les identités raciales, les enjeux de représentation au sens large traversent notre objet d'étude. Les questions d'identités de genre et d'orientation sexuelle, par exemple, ont fait l'objet de nombreuses discussions dans le cadre de notre objet d'étude. Mais il reste une histoire de ces minorités à écrire à travers le rôle joué par les médias.

Le discours conventionnel, récent<sup>1</sup> ou plus ancien<sup>2</sup>, à ces sujets a pour habitude de considérer que certaines inégalités existaient dès le début de la scène, mais il est moins courant d'examiner la manière dont la presse a participé à ces déséquilibres. En 1989, John McCready, un auteur de notre corpus, publiait dans *The Face*, « Techno : A Bluffer's Guide » dans lequel il interpelle les lecteurs (probablement pas les lectrices) avec la question suivante : « Vous avez l'impression d'être une fille quand les mecs parlent de techno<sup>3</sup> ? », renforçant le trope selon lequel les femmes n'y connaîtraient rien. Lors de notre entretien, Stuart Cosgrove réduisait Helen Mead à une fêtarde (« a party girl »), impliquant qu'elle avait peu de compétences journalistiques. Des conditions structurelles rendaient une carrière journalistique au sein de cette culture particulièrement compliquée. Sheryl Garratt, éditrice de *The Face*, quitta cette activité en devenant maman, tandis que la plupart des journalistes masculin de notre corpus ont continué à écrire après avoir fondé une famille. D'un autre côté, la presse amateur, et en particulier les fanzines, ont souvent été utilisés comme un moyen d'émancipation<sup>4</sup>. Et même au

---

<sup>1</sup> Voir la contribution à *Traxmag* en fin d'annexe.

<sup>2</sup> « Traditionally, d.j.'ing has been a no woman's land. With the possible exceptions of Anita Sarko, who used to spin at the Palladium back when it opened, in 1985, and Sharee, who has developed a following in women's bars hosted by the glamorous impresario Wanda, Belinda is the only woman I have followed as a d.j. in New York. Like Emjay, Belinda does not use a last name. (Most d.j.s don't, preferring the familiarity and partial anonymity that come from using first names only.) Belinda's following comprises hip whites and hip blacks who have watched her since she began d.j.'ing, at Area, in 1987. Nostalgic for their Area moment—Area may have been the last true adult disco to be created in New York—many of Belinda's older fans follow her from club to club, in the hope that her music can rekindle the collective tribal energy that made New York night life the phenomenon it once was. » (ALS Hilton, « When the music is you », *art. cit.*)

<sup>3</sup> Dans un article publié en 1989 dans *The Face*, John McCready associe le manque d'expertise musicale au genre féminin : « Vous vous sentez comme une fille quand les mecs causent techno ? » : « Can't keep up with the counterbores at your local specialist record store? Find yourself wondering just what knobs the Chemical Brothers are twisting so furiously during those apocalyptic drum roles? Feel like a girl when the lads are talking technotwaddle? Then read on for an instant guide to the machines they all want for Christmas. » (McCready John, « Techno: A Bluffer's Guide », *The Face*, 1989.)

<sup>4</sup> « In *Beyond the Dance Floor*, Rebekah Farrugia writes that electronic music zines are used by artists “for opportunities to network and increase their visibility, as well as to discursively intervene in EDM and DJ culture ... These publications challenge the mass-mediated discourse that focuses on the images of female DJs more so than their musical pursuits. What's more, these mass-mediated representations tend to be either of female DJs who conform to narrow beauty standards, or else of models—most of whom are white—posing as DJs to sell consumer goods.” As an example, she writes about *Shejay* online zine, which “focuses on the significant contributions that

sein de notre corpus, des voix masculines critiques (mais hélas, minoritaires) se sont également élevées<sup>1</sup>.

Le mouvement de mise à l'écart est plus complexe encore à partir du moment où l'on s'écarte de la binarité cis-homme, cis-femme et qu'on observe la place des personnes queers au sein de cette culture. Dès les débuts de la disco, nombre de DJs étaient gays et jouaient pour des publics aux orientations sexuelles variées. Quelques critiques étaient queers<sup>2</sup> mais de plus en plus minoritaires sur notre période d'étude et les journalistes transsexuel·le·s probablement absent·e·s<sup>3</sup>. Globalement la presse et la scène techno ont eu tendance à s'homogénéiser. À moins qu'il ne s'agisse d'une stratégie pour les acteurs et actrices marginalisé·e·s :

Les scènes de musique de danse queer continuent de prospérer aujourd'hui, même si elles sont pour la plupart hors du radar des médias de dance music traditionnels. Pourquoi et comment cela s'est-il produit ? Cela tient peut-être en partie à l'échelle de la culture club contemporaine : il est plus facile pour les minorités de rester au cœur d'une scène musicale lorsqu'elle est petite, locale et personnelle. Une fois que cela devient un phénomène mondial massif, il est beaucoup plus difficile pour les personnes marginalisées de rester dans le cadre de l'attention<sup>4</sup>.

Cette citation issue d'un article de Luis-Manuel Garcia interroge la notion de visibilité pour les personnes marginalisées : est-elle possible dans un contexte globalisé ... et est-elle-

---

a diverse range of women are making to EDM cultural production. Such DIY media productions can thus have a far-reaching, positive impact on women and girls." » (HILGERS Catherine, « Zines in Electronic Dance Music : Then and Now (and Next) [brouillon] ».)

<sup>1</sup> « Vorwiegend geht es dabei um dasjenige der Person, des Autors, des Künstlers, der Homogenität einer Gruppe als Ordnungsprinzip mit all seinen typischen Belangen wie Gefühl, Ausdruck, Authentizität usw. Es muss dafür herhal, den sich widersprechenden Aussagen eine Art sinnvoller Gleichförmigkeit des Natürlichen zu verleihen. Oder es wird zu diesem Zweck die Idee eines Mainstreams gegen einen Underground gesetzt, eine Vorstellung von gut und böse also, die bei elektronischer Musik meist im Ton der Entlarvung vorgetragen wird, und dann, über dem Umweg einer natürlich als homogen identifizierten Gruppe, den Menschen in seiner schlimmstmöglichen Form – männlich, weiss, westlich, meist auch heterosexuell – als ewig gleichen Täter zu demaskieren und vorzuführen. » (KÖSCH Sasha, « Ein Review kommt selten allein », *art. cit.*, p. 175-6.)

<sup>2</sup> « Bill Brewster: "There's a writer called Brian Chin. He was very good. He wrote for either *Record World* or *Billboard* from 1988 to about 92 or 93. He was excellent. And then after him was a guy called Larry Flick whom, I think, took over from Brian Chin. When I lived in New York, Larry Flick was doing that job at *Billboard*. And again, all of these writers were gay as well. I'm trying to think of a straight writer who was writing about dance music ... Apart from maybe some black writers ... But I can't think of a white, straight writer in the US who was covering any of this stuff during that period." » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>3</sup> Aucun·e journaliste trans ou non-binaire n'a été rencontré·e au cours de cette recherche.

<sup>4</sup> « Queer dance music scenes continue to thrive today, even if they're mostly off the radar of mainstream dance music media. Why and how did that happen? Part of this might have to do with the scale of today's club culture: it's easier for minorities to remain central to a music scene when it's small, local and personal. Once it becomes a massive global phenomenon, it's much harder for marginalized people to stay inside the frame of attention, it's much harder for marginalized people to stay inside the frame of attention. » (GARCIA Luis-Manuel, « An alternate history of sexuality in club culture », *Resident Advisor*, 28 janvier 2014. <https://ra.co/features/1927>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

même souhaitable<sup>1</sup> ? Il n'empêche que la question de la documentation, quelque soit sa diffusion ou sa forme, demeure cruciale car les possibilités d'archiver et d'ancrer des traditions en dépendent<sup>2</sup>.

Les critiques de notre corpus ont semblé plus intéressé·e·s par les questions de classe. Bill Brewster<sup>3</sup>, Stuart Cosgrove ou John McCreedy se décrivaient comme des auteurs de classe populaire, ce qui contrastait à cette époque avec la presse rock, représentée par des journalistes de classes moyennes, voire aisées. En France et dans une moindre mesure en Allemagne, la grande majorité des critiques étaient des fil·le·s de bonnes familles. Ces questions d'appartenance sociale soulèvent des réactions mitigées et dans les premières pages de son ouvrage *State of Bass*, le journaliste Martin James regrette la difficulté d'accès à la scène jungle et drum and bass, car il aurait été « trop blanc, trop classe moyenne, trop résidentiel<sup>4</sup>. » Pas facile de se sentir exclu lorsqu'on bénéficie d'autant de privilèges.

---

<sup>1</sup> Sur les questions de visibilité, pouvoir et marginalités, voir notamment le travail de Terre Thaemlitz / DJ Sprinkles. « We all have very complicit and complex relationships to dominations, and a perverse desire to celebrate our visibility within the dominant mainstream, no matter how unfamiliar or distorted that reflection may be... often because we are conditioned to feel so unhappy with what we see in the mirror to begin with. Mainstream visibility is like getting approval of the Father. It's a mental and abusive process. It is also totally standard. [...] So I think for people to appreciate house music's queer roots, and to actively invest in those themes today, requires people becoming deliberate and explicit about those interests. But whether that deliberate action would focus on "queer visibility" or not is another issue. It doesn't have to focus on "visibility" —especially since visibility has become such an oppressive aspect of dominant LGBT movements. » (MARKE B., « Nite Trax: DJ Sprinkles Lays It Out », *San Francisco Bay Guardian (US)*, 21 février 2013. <http://www.comatonse.com/reviews/sfbg130221.html>, dernière consultation le 5 décembre 2022.)

<sup>2</sup> « These days, it's clear that there is not one history but many histories. Everyone has an idea of how things happened and, as more people have access to writing, publishing, the internet, etc., more and more alternative histories crop up to contest the "official" version of events. Those who want to uncover the history of marginalized peoples have to search through the archives of historical documents—mostly written by the powerful about the powerful for the powerful—to find traces of what the less powerful were doing. The idea behind this feature is not to set the record "straight", but rather to re-examine club culture's queer roots, and then dig up the stories of the scene's queer undergrounds. » (*Ibid.*)

<sup>3</sup> « Bill Brewster: "To me, it felt natural because as a kid, the two things I'd been obsessed with were football and music. So, it felt completely natural to write about music. The kind of culture that I came from was very working class and dance music in those days was really quite a working class thing. It hadn't widened out into becoming part of the whole of youth culture. It was quite a subcultural thing. I mean, Stuart's a bit of an exception because he's from a working-class background, but also, he's quite educated. He was one of the people that really inspired me. There were a few people like him that were writing about dance music early on. John McCreedy who wrote for *The Face* and the *NME*, Stuart Cosgrove, people like that ... Danny Baker was another early anime writer from a working-class family. » (BREWSTER Bill, « Entretien en annexe », février 2022.)

<sup>4</sup> « Sadly, who I was didn't support stereotypical ideas of authentic breakbeat science or scientists. Not that I ever claimed to be a part of the scene. Indeed, in the introduction to the original book I admitted that I was never a junglist, instead I was someone who was drawn to the music and the scene by its unadulterated power. This admission alone was enough for at least one UK national music magazine to slate both me and the book in an unprecedented full-page review. I wasn't authentic enough to be writing about this music. I was too white, too middle-class, too suburban—the antithesis of the jungle/drum & bass movement that was being defined by the media along the lines of race, class and location.

Les manières dont ces différentes formes d'identités et identifications se superposent sont complexes et une poursuite de l'investigation de la critique techno sous cet angle devrait, il nous semble, se faire sous le signe de l'intersectionnalité<sup>1</sup>. Ce que l'on peut remarquer déjà, c'est qu'à l'échelle même de notre corpus, ces aspects ont été davantage interrogés à mesure que l'histoire critique a évolué<sup>2</sup>. John McCready a par exemple avoué que sa carrière lui aura appris à porter davantage attention au contexte social de la musique au sujet de laquelle il écrit<sup>3</sup>.

Au-delà des responsabilités individuelles de chacun·e des protagonistes de la scène, on pourrait se demander si la tendance gentrificatrice de la presse ne serait pas intimement liée à sa nature et sa structure. Notre premier chapitre n'a fait qu'effleurer ces questions en les abordant prioritairement sous des angles esthétiques. Il reste tant à écrire sur l'indépendance des médias techno (ou plutôt son absence) : leur modèle économique mais aussi leur pouvoir en tant qu'institutions.

Ces enjeux sont forcément liés à celui de la centralisation et, dans le cas de la critique techno, cela se traduit aussi spatialement. Alors que la presse pop britannique était déjà bien ancrée, inévitablement, l'influence économique et culturel du mouvement techno a basculé des États-Unis au Royaume-Uni. Et au Royaume-Uni, l'attention s'est largement concentrée sur les

---

This idea that journalists who were writing about so-called urban scenes like jungle and drum & bass were expected to be “from the scene” in order to retain an authentic voice was out of step with an egalitarian post-rave culture that celebrated the experience over the star. Magazines like *NME*, *Q*, *Mojo*, etc. Remained obsessed with long rejected ideas about subculture and authenticity. They clung to the approaches of ‘golden age’ journalists who celebrated stars. They produced lists of essential albums made by people who were mainly representations of themselves—middle-class white men. They pretended to be free from commercial constraints, untouched by the industry, yet they colluded with the industry to create cover stars in order to increase advertising revenue and sell more copies of their magazines in a deal with the music industry that ignored the fact that they were complicit in the process of selling product to consumer. My face simply wouldn't do that for them. » (JAMES Martin, *State of bass*, *op. cit.*, p. 6.)

<sup>1</sup> Terme proposé par l'universitaire afroféministe Kimberlé Williams Crenshaw, l'intersectionnalité désigne une situation dans laquelle une personne rencontre plusieurs formes de dominations, oppressions et discriminations. Parmi les différenciations sociales qui peuvent être à l'origine de ces discriminations figurent la couleur, la classe, le genre, l'orientation sexuelle, la religion, la génération, le handicap et la santé mentale.

<sup>2</sup> « I was written out of the history of raving in Manchester, and I've spent the last four years writing myself back in. When your name's on every flyer and every poster, but in every single book [about it], you don't exist? That's bullshit. » (MARTIN Lauren, « In conversation: Anz & DJ Paulette. Two generations of Black women speak about their experiences in dance music », *DJmag*, 20 juillet 2020. <https://djmag.com/longreads/conversation-anz-dj-paulette>, dernière consultation le 5 décembre 2022.)

« While many of the men who pioneered the genre like Frankie Knuckles, Ron Hardy, and Larry Levan have had their tales anthologized, the stories of Black women who helped usher in the new music as DJs, producers, and vocalists have often been sidelined, their credit left off of records and out of histories. » (JARREAU Renee, « Black Women Helped Build House Music. Their Credit Is Often Left off Records », *Zora Medium*, 10 juillet 2020. <https://zora.medium.com/black-women-helped-build-house-music-their-credit-is-often-left-off-records-8fc505300bd1>, dernière consultation le 5 décembre 2020.)

<sup>3</sup> (MORGAN Damian, « John McCready NME/The Face/Mixmag », *Bimm There, Done That*, *art. cit.*)

grandes villes, telle que Manchester ou plus fortement encore Londres<sup>1</sup>. L'explosion de la vie nocturne londonienne a émergé de concert avec la centralisation des médias. La journaliste Louise Gray se souvient: « House music tout au long de la nuit. Le lundi, il y avait les soirées Spectrum au Heaven ; le mardi, c'était Daisy Chain au Fridge ; le mercredi, Pyramid au Heaven et Shoom au YMCA<sup>2</sup> ... »

En un sens, étudier le journalisme techno revient toujours à essayer de lire entre les lignes, ce qui est d'autant plus compliqué que de nombreuses recherches académiques sur les musiques populaires s'appuient sur la presse. Ces ressources sont donc à prendre avec précaution et en connaissance des hiérarchies implicites qu'elles véhiculent.

---

<sup>1</sup> « “Why are we hearing so much about Manchester now?” questioned local ideologue, Hacienda DJ, journalist and record promoter Dave Haslam. “Why is it so surprising that a city like Manchester could be so innovative? The London-based media industry is comatose. It was only once the groups involved could afford London-based press officers and pluggers that they were taken seriously. There is a definite, identifiable surge in the amount of coverage given to the city’s music once professionals like Philip Hall (the Stone Roses’ PR man) and Jeff Barrett became involved. This is a sad but revealing truth.” The homogeneity of the “Madchester” image also irritated some of its key figures. The rock press version of events excluded the role that black subcultures had played and understated the importance of house music and techno in its desire to elevate the rock bands to star status; a scene which it could celebrate and sell to its readers simultaneously. It looked at the city and saw white boys playing guitars to throngs of ecstatic white youth; the more complex reality didn’t fit into its worldview. This rankled with dance partisans like Graham Massey and Martin Price of 808 State, who were friends and collaborators with some of the indie bands, but considered themselves in totally different terms; as Third Wave techno rebels rather than sixties psychedelic revivalists assembling homages to their record collections. » (COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, *op. cit.*, p. 168-169.)

<sup>2</sup> « House music all night long. On Mondays, it was Spectrum at Heaven; on Tuesdays, Daisy Chain at the Fridge; on Wednesdays, Pyramid at Heaven and Shoom at YMCA ... » (GRAY Louise, « We Lived By The Night », *art. cit.*, p. 27.)

## C. Responsabilité écologique : méta-narration, hypermobilité et extractivisme

La question climatique est extrêmement complexe et les tentatives de l'expliquer à travers un ou deux facteurs seulement sont forcément illusoire. Toutefois, certains aspects de notre recherche pourraient enrichir une réflexion sur l'évolution peu durable de la techno ou de l'art et sa dépendance contemporaine aux énergies fossiles.

En ayant élevé le mythe de l'hypermobilité comme la marque du succès ou l'unique moyen d'émancipation, la presse techno a partagé une responsabilité dans l'évolution extractiviste<sup>1</sup> de cette culture. En 1973, Vince Aletti décrivait les DJs New Yorkais·e·s comme des travailleur·se·s de la nuit et exerçant plusieurs soirs par semaine au sein de celle-ci<sup>2</sup>, ce qui dément le mythe récent selon lequel les clauses d'exclusivité auraient traversé la scène depuis ses débuts<sup>3</sup>. Dès les années 1990, la presse faisait plus volontiers le portrait de musicien·ne·s itinérant·e·s et aujourd'hui un·e DJ professionnel·le est amené·e à se produire dans différentes villes, parfois même différents pays ou continents en un weekend. Ces déplacements sont souvent impossibles sans avoir recours au système de transport aérien, alors que prendre l'avion est « le moyen le plus rapide de réchauffer la planète<sup>4</sup> », réservé en outre à une part minime de

---

<sup>1</sup> L'extractivisme consiste à extraire des ressources naturelles qui ne se renouvellent pas, dans le but d'accumuler des richesses. Si le concept est souvent attaché à l'extraction de matériaux ou sources d'énergies, il peut aussi être appliqué au domaine culturel.

<sup>2</sup> « Broadly speaking the typical New York discotheque DJ is young (between 18 and 30), Italian and gay. [...] He (there are women DJs but few of them) plays between two and six nights a week, making an average of \$50 a night, sometimes supplemented by a full- or part-time day job. Because discotheques tend to be highly unstable, blowing of the whims of their crowd and subject to sudden shutdown by often-shady managements, most DJs, even the youngest, have played a lengthy string of clubs. » (ALETTI Vince, *The Disco Files*, *op. cit.*, p. 16.)

<sup>3</sup> « For as long as nightclubs have been around, promoters have used exclusivity contracts to limit how often artists can perform in the same region, making it harder to tour locally. » (MULLOVA Katia, « Reflections: are exclusivity contracts holding back local music scenes? », *Stamp The Wax*, 6 avril 2022. <https://www.stampthewax.com/2022/04/06/reflections-are-exclusivity-contracts-holding-back-local-music-scenes/>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

<sup>4</sup> « Prendre l'avion est le moyen le plus rapide de réchauffer la planète (Bigo (2019) : émissions de CO2 par mode. (<http://www.chair-energy-prosperity.org/wp-content/uploads/2019/01/emissions-de-co2-par-mode-de-transport.pdf>). C'est devenu une pratique normale pour une partie relativement faible de la population mondiale, qui profite à un nombre encore plus restreint de personnes. Les excès du secteur de l'aviation se font au détriment de la majorité, dont le littoral s'érode, dont le ciel est encombré par le trafic aérien et dont les terres sont accaparées par l'expansion constante des aéroports, l'extraction de pétrole ou des plantations d'agrocultures [...]. La plupart de ces communautés ne profiteront jamais de cette croissance, qui s'effectue au détriment du reste de la planète vivante. » (« Destination commune », *Stay Grounded*, mai 2022, p. 13. [https://stay-grounded.org/wp-content/uploads/2022/05/Stay-Grounded\\_2022-05\\_Destination\\_commune\\_Simple-page.pdf](https://stay-grounded.org/wp-content/uploads/2022/05/Stay-Grounded_2022-05_Destination_commune_Simple-page.pdf), dernière consultation le 19 novembre 2022.)

la population mondiale<sup>1</sup>. Un mode de vie dépendant de l'aviation contribue largement à la reproduction des injustices climatiques et donc sociales.

En 2022, le réseau Rester Sur Terre – ou Stay Grounded en anglais – qui regroupe plus de 160 associations œuvrant pour une transition juste face à et au sein de l'industrie aéronautique, fit paraître un rapport intitulé « Destination commune<sup>2</sup> ». En y partageant des données chiffrées autour des impacts environnementaux et sociaux des transports, le rapport insiste aussi sur la nécessité de « recadrer » la problématique de l'aviation. Inspiré par le travail de *Narrative Initiative*<sup>3</sup>, le guide différencie les « narratifs<sup>4</sup> » et « méta-narratifs<sup>5</sup> », des « histoires<sup>6</sup> » et des « cadrages<sup>7</sup>. » Selon cette nomenclature, on pourrait remarquer que la presse musicale a, par le biais d'histoires sans cesse renouvelées de musicien·ne·s en transit, contribué au méta-narratif de l'hypermobilité comme le signe du succès. À longueur de magazines, on lit que l'artiste qui a réussi, c'est celui (moins souvent celle) qui a su s'exporter, (très) régulièrement et (très) loin, à l'instar de Laurent Garnier ou Daft Punk pour la France<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> « En 2018, à peine 1% de la population mondiale a causé 50% des émissions mondiales du secteur de l'aviation (Gossling & Humpe (2020) : The global scale, distribution and growth of aviation : Implications for climate change). » (*Ibid.*, p. 16)

<sup>2</sup> « Destination commune. Repenser le système aérien pour lui assurer un atterrissage en douceur et poser les jalons d'une économie équitable. » (« Destination commune », *Stay Grounded, op. cit.*, p. 1.)

<sup>3</sup> <https://narrativeinitiative.org>

<sup>4</sup> « Un narratif désigne une série d'histoires s'articulant autour de certaines idées et croyances centrales. Les narratifs sont créés à partir des histoires et doivent être alimentés activement. Ils sont extrêmement puissants : les narratifs mobilisent l'intuition et ne requièrent pas d'explication. Contrairement aux histoires, les narratifs n'ont ni début ni fin : ils existent en continu, s'étoffent et sont ouverts à l'interprétation. L'un des narratifs récurrents est que la croissance économique pourrait devenir « verte », mais aucune preuve n'étaye cette affirmation. » (« Destination commune », *Stay Grounded, op. cit.*, p. 8.)

<sup>5</sup> « Certains narratifs sont profondément ancrés dans nos cultures et sont essentiels à la façon dont nos sociétés et nos économies sont structurées et organisées. On parle également de méta-narratifs, de grands récits, de visions du monde ou de sens commun. Le « progrès » est un exemple de méta-narratif avec cette croyance que « l'humanité » s'améliore constamment et principalement grâce aux développements technologiques, à l'innovation et à l'esprit d'entreprise. La recherche académique montre que certains de ces narratifs nourrissent des discours qui retardent l'action contre la destruction de notre planète. » (*Ibid.*, p. 9.)

<sup>6</sup> « Une histoire est le récit d'un événement concernant quelqu'un ou quelque chose, réel ou imaginaire. Elle aborde le comment, le quand et le où d'une situation. Contrairement à un narratif, une histoire est un compte rendu clairement structuré avec un début et une fin. Les histoires ont des protagonistes et des antagonistes, elles peuvent décrire des luttes du bien contre le mal et inclure des enseignements et des conseils pour celles et ceux qui les entendent. Elles peuvent convoquer des images et esquisser l'avenir. Les histoires peuvent véhiculer des idées, des valeurs, des croyances et des émotions. » (*Ibid.*, p. 9.)

<sup>7</sup> « Le cadre décrit le processus d'intégration d'informations, d'événements et de thématiques dans les structures interprétatives. Effectué consciemment, le cadrage peut présenter les faits à la lumière de certaines valeurs et de certains narratifs. L'effet des cadres a fait l'objet d'études approfondies, de la neuropsychologie à la linguistique appliquée, et montre que certains termes et expressions activent des schémas d'interprétation et des connexions dans notre cerveau. [...] Des acteurs puissants, pourvus de ressources considérables, parviennent fréquemment à faire valoir leurs idées, presque sans contestation et sans entrave. Les incidences sont profondes, car les cadres des acteurs puissants sont renforcés et reproduits de manière irréflectie. » (*Ibid.*, p. 9.)

<sup>8</sup> La durabilité se pose aussi en terme de santé mentale et on pourrait questionner la manière dont la presse glorifie un mode de vie peu durable pour les artistes eux-mêmes.

Dans un contexte capitaliste, ce narratif d'une hypermobilité désirable recoupe la grande majorité des pratiques artistiques « telles que nous les connaissons » aujourd'hui. Selon les mots de Jay Jordan et d'Isabelle Fremeaux : « Si votre CV d'artiste stipule que vous avez exposé à Cape Town, Dubai, Shanghai, et Prague et que vous vivez à Berlin et New York, vous avez de la valeur<sup>1</sup>. » Dans *We Are Nature Defending Itself*, les deux art-activistes font le récit de leur engagement à Notre-Dame-des-Landes, où ils ont résisté aux côtés des habitants de la ZAD contre l'extension d'un aéroport<sup>2</sup>. En s'appuyant sur le travail de Larry Shiner et son ouvrage *The Invention of Art*<sup>3</sup>, les auteurs mettent en exergue l'histoire relativement récente de « l'art-tel-que-nous-le-connaissons » aujourd'hui :

[Une conception] un peu plus ancienne que la biologie classique mais fondée sur une logique tout aussi dangereuse. Comme les notions de biologie qui nous ont incités à croire que la vie est un champ de bataille compétitif pour la survie, l'idée de l'art-tel-que-nous-le-connaissons a été une arme du capitalisme et du colonialisme. L'art avec un A majuscule, les œuvres singulières d'un génie masculin presque toujours blanc, est présenté comme la définition de la « civilisation avancée », nous différenciant des barbares<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « If your artist CV says you've shown in Cape Town, Dubai, Shanghai, and Prague and live between Berlin and New York, you have value. But if your bio says that you work in the village where you have lived all your life, getting to know the humans and more-than-humans who share your territory, and that your work nourishes local life, your career is fucked. Under capitalism, mobility is always more valuable than getting to know and paying attention to somewhere. We are discouraged from being attached to anything or anywhere, except perhaps to our careers or to our lofty rhetoric and detached radical theories. Words and ideas that rarely have consequences, rarely translate into transforming worlds. To be attached to something material and relational is dangerous because it means you might fight to defend it. » (FRÉMEAUX Isabelle et JORDAN Jay, *We are « nature » defending itself: entangling art, activism and autonomous zones*, London, Pluto Press, coll. « Vagabonds », 2021, p. 18-19.)

<sup>2</sup> « With their bulldozers they thought, that they could destroy the complex relationships between the millions of beings that share these lands. They thought they could erase the ties between the peasants and their meadows, between the oak tree and the fungi that they share their minerals with, between the woodpecker and the wood worms that help it dig its nest. They dreamed of building another temple to hypermobility, another extinction machine whose bad breath spreads droughts and death, famine and flood; another airport. This place could have become yet another non-place like all the others erasing all the human and more than human communities and stories that were unfolding here before, destroying everything particular and special about this land and its inhabitants. [...] These prairies and forest would become no different to the runaways of Heathrow or JFK, Dubai or Frankfurt, bordered by the same duty-free shops smelling of the same sickly perfume, the same chain stores and takeaway coffee stands catering for the detached metropolitan beings, “based” somewhere but inhabiting nowhere. Flying between the same hotel rooms and conference halls, the same offices and museums, the same biennales and bars. Reproducing a globalized homogenized culture uprooted from everything that counts: from land and community, from food and dwelling, from our own bodies and those of all the other living beings we share our life with; what Indian physicist and activist Vandana Shiva calls the “monoculture of the mind” (Vandana Shiva, *Monocultures of the Mind. Perspectives on Biodiversity and Biotechnology* (London and New York: Zed Books, 1993)). » (*Ibid.*, p. 29-30.)

<sup>3</sup> SHINER Larry, *The invention of art: a cultural history*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

<sup>4</sup> « According to art historian Larry Shiner, Art-as-we-know-it is « a European invention barely two hundred years old » (SHINER Larry, *The invention of Art. A cultural history, op. cit.*, p. 3.) – a bit older than classical biology but

Dans un autre essai, Jay Jordan souligne à quel point cette individualisation de l'art était aussi associée à l'émergence des classes moyennes et leur « contemplation silencieuse et révérencieuse<sup>1</sup> », ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec l'émergence du discours critique comme phénomène bourgeois<sup>2</sup>. Aujourd'hui, même quand un groupe de musicien·ne·s cherche à attirer l'attention sur la catastrophe climatique en produisant un album sur les extinctions de masses, il finit par « partir en tournée dans des avions qui réchauffent le climat<sup>3</sup> ». Cette pratique est désignée par Jordan et Fremeaux comme une forme d'art « extractiviste ».

Ce seraient souvent des nécessités économiques qui pousseraient les musicien·ne·s à se déplacer et se produire dans ces conditions<sup>4</sup>. On pourrait alors argumenter que la presse n'est

---

premised on an equally dangerous logic. Like notions of biology that beguiled us into believing that life is a competitive battlefield for survival, the idea of Art-as-we-know-it has been a weapon of capitalism and colonialism. Art with a capital A, the singular works of an almost always white, male genius, is presented as the definition of “advanced civilization”, differentiating us from barbarians. » (*Ibid.*, p. 126.)

<sup>1</sup> « As the capitalocene began to ravage our worlds, traditional ways of thinking and making art were split apart, and the arts as we knew them became the new normal. What was once the process of inventive collaboration became the creation of individual genius, works that once had a specific purpose and place were separated from their functional contexts and enclosed for silent and reverential contemplation by the rising middle classes. » (JORDAN Jay, « Sounds and Fury. Delaying the End of a World », *CTM magazine*, avril 2021. <https://www.ctm-festival.de/magazine/sounds-and-fury#114>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

<sup>2</sup> « As a social institution criticism is a product of what Habermas (1962/1984) calls the “bourgeois public sphere”. Its origins lie in the 18-th century notions of civilize conversation between equals and is connected to the growth of the press—papers specializing in music also originate in this early modern era. Two hundred years later, in an increasingly global world where electronic media are taking over from the press, the critic’s role as an intermediary or guide not only persists (though no one knows for how long) but has even extended into new, popular cultural areas of the consumer society. » (LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the Beginning, op. cit.*, p. 3.)

<sup>3</sup> « The concerts and performances, the interventions and installations of extractivist art all “speak about”, “comment on”, or “explore” their subjects; they “invite us to spur a debate” or a “conversation” they attempt to make things beautiful and/or strange, they want to move us, “make visible” an invisible problem or invite a polemic. An album is released about mass extinctions and the band tour the world in climate burning airplanes, a new song about spreading deserts hits the charts on Spotify whose servers are part of the data centers now producing 2% of greenhouse gas emissions, a DJ plays a set for the launch of an exhibition on activist art in a museum sponsored by a fossil fuel funding bank. Often the artist is deeply “concerned” by the issue, and the communities affected by it routinely become their material. But in the end, the most important thing is not how the work can be part of a strategy against the problem, but that the material is extracted and transformed into good art. Their relationship with life is that of a resource rather than that of reciprocity. The work does not really »give back« despite all its claims, what benefits most is the artist’s career and the further legitimisation of the institutions promoting arts as we knew them. Whether the work nourishes and sustains the social movements or communities invested in these issues is hardly ever on the agenda. Asking whether the work is useful or contributes in any way as some material solution to the issues it »deals with« is virtually a heresy, leading to accusations of instrumentalisation. If the art is used by political movements, it loses its fantasy of autonomy! » (JORDAN Jay, « Sounds and Fury. Delaying the End of a World », *art. cit.*)

<sup>4</sup> Sur *Technomaterialism*, la question est posée de savoir si la précarité est le véritable enjeu qui pousse les musiciens à se surproduire. « The DJ is in essence a freelance worker, who is shielded from the experiences of club workers and patrons. Club workers on the other hand have a vested interest in keeping the club safe. As a club which is unsafe for patrons is unsafe for them. But overall, the issue here is not that the DJ’s material reality is precarious and/or volatile. It is that (touring/full time) DJs are not class conscious and tend to commodify class-based struggles—most recently, the bastardisation of Black radical theory which followed the 2020 Minneapolis protests. » (RENNELA Mathys, « Abolish DJ Idolatry », *Techno Materialism*, [non daté]. <https://technomaterialism.com/abolish-dj-idolatry>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

que le maillon d'un système capitaliste qui la dépasse. Quelle est la véritable marge de manœuvre pour les journalistes, les musicien·ne·s et tous les autres acteurs et actrices de la scène ? Peuvent-ils et elles s'extraire du système économique et politique dans lequel ils et elles opèrent ? D'ailleurs, la survie des médias dépend largement des annonces, publicités qui promeuvent souvent des événements musicaux. Le succès même de ces événements reposerait sur leur attractivité, l'exclusivité de leur programmation et donc, *a priori*, le déplacement de musiciens.

Est-ce là une énième aporie qui nous mènerait à opposer responsabilité individuelle et impasse systémique ? Cet enjeu de l'impact d'une pratique artistique dépasse peut-être ce faux paradoxe récurrent. L'encensement de l'hypermobilité n'est pas sans rapport avec le concept central de notre recherche : l'ineffable. En effet, comment communiquer la qualité d'une expérience esthétique ? Pourrait-on s'appuyer sur les talents des musicien·ne·s ? Mais comment évaluer ceux-ci ? Par la reconnaissance qu'ils et elles rencontrent ? Et comment mesurer cette dernière ? Le calendrier rempli des artistes devient alors un moyen de prouver leur succès et ainsi la supposée qualité de leur travail, ce qui engendre un cercle vertueux (ou vicieux, selon le « cadrage » que l'on souhaite apposer sur cette situation) puisque la promotion de leur renommée donne lieu à davantage de sollicitations et donc de déplacements.

Le statut de la superstar qui se déplace parfois en jet privé occupe une place ambiguë, encensée par une certaine frange de la presse et rejetée par d'autres médias qui se pensent volontiers comme critiques. Mais cette façon de rejeter le sommet de la hiérarchie, ne fait que laisser plus de place aux DJs professionnel·le·s, mais supposément modestes qui, en se déplaçant au moyen de lignes commerciales, n'en érige pas moins une carrière nomade comme un mode de vie désirable. Aujourd'hui, l'hypermobilité est largement exposée comme une norme sociale acceptable et encore peu questionnée. Or, ce n'est qu'une toute petite minorité de la population qui se déplace en avion<sup>1</sup> et participe à la « colonisation atmosphérique<sup>2</sup> ». Cette

---

<sup>1</sup> « Bien que les estimations varient, environ 80 % de la population mondiale n'est jamais montée à bord d'un avion commercial. Ce mode de transport ne s'adresse donc qu'à une petite partie de l'humanité. En 2018, à peine 1 % de la population mondiale a causé 50 % des émissions mondiales du secteur de l'aviation. 10 pays sont responsables d'environ 60 % des émissions totales de CO<sub>2</sub> du secteur de l'aviation, et 30 pays de 86 %. » (« Destination commune », *Stay Grounded, op. cit.*, p. 16.)

<sup>2</sup> « What's happening here should be understood as a process of atmospheric colonisation. A small number of high-income nations have appropriated the vast majority of the safe atmospheric commons, and have contributed the vast majority of emissions in excess of the planetary boundary. This process of atmospheric colonisation is not unrelated to the earlier process of colonisation proper. We know that the North's industrial rise was enabled by the colonial appropriation of land, resources and bodies from the South. The data we now have on historical emissions

minorité est celle qui bénéficie déjà de nombreux privilèges et les musicien·ne·s techno qui voyagent aujourd’hui le plus sont rarement les fondateur·trice·s du mouvement, les représentant·e·s contemporain·e·s de leurs communautés ou les artistes marginalisé·e·s<sup>1</sup>.

En 2021, le collectif Clean Scene<sup>2</sup> a publié un rapport<sup>3</sup> concernant l’empreinte carbone des 1000 DJs ayant le plus tourné, d’après le nombre de performances répertoriées sur le site Resident Advisor<sup>4</sup>. En 2019, ces artistes auraient effectué plus de 51,000 déplacements en avion, ce qui équivaldrait à l’énergie nécessaire pour fournir 20,000 domiciles en électricité. La presse électronique a timidement partagé ce rapport et les initiatives médiatiques pour interroger l’impact de la scène techno au sens large sont restées très limitées. Cette inertie pourrait s’expliquer de multiples façons, mais il est légitime de se demander si la prudence de la presse musicale s’expliquerait en partie par son incapacité à remettre en cause radicalement le système économique sur lequel elle repose et a reposé depuis des décennies ?

Il existe des recherches autour de la techno explorant son lien avec un tourisme massif<sup>5</sup> et la manière dont ce phénomène a été encouragé par les compagnies aériennes à bas prix<sup>6</sup>. L’on assiste également à une multiplication récente de voix qui associent l’impact écologique de la techno au développement d’Internet<sup>7</sup>. Ces pistes de réflexions sont autant d’invitations, cette

---

reveals that the North's industrialisation has also been a process of appropriating the atmosphere—what we might call atmospheric theft. And just as the first phase of colonisation wrought ecological and human destruction across the south, now so too is this. Ironically, despite having contributed virtually nothing to the climate crisis, the South bears the vast majority of the impact of climate breakdown. » (HICKEL Jason, *Less is more: how degrowth will save the world*, London, William Heinemann, 2020, p. 115-116.)

<sup>1</sup> Il est important d’ajouter que démocratiser cette pratique sans stratégie de diminution globale du nombre de déplacements aériens serait encore plus néfaste puisque si chaque individu ne voyageait même qu’une seule fois par an, les conséquences pour les populations les plus vulnérables seraient encore plus dramatiques qu’elles ne l’ont été et il nous serait impossible d’atteindre les réductions d’émissions nécessaires pour pouvoir continuer à survivre sur notre planète. « Si chaque personne dans le monde faisait un vol aller- retour Londres New-York par an, le budget carbone permettant de rester en dessous de 1,5 degré de réchauffement climatique (environ 320 milliards de tonnes à partir de 2022) serait épuisé en 34 années, rien qu’avec cette activité. Un tel vol aller-retour émet 1,2 tonne de CO2 par personne. Avec une population mondiale de près de huit milliards de personnes, cela représenterait près de 10 milliards de tonnes de CO2 par an. Ce calcul simplifié à l’extrême montre que le fait de prendre l’avion ne peut pas être généralisé à l’ensemble de la population si nous voulons protéger notre climat. Et cela ne prend même pas en compte les effets non-CO2, qui triplent l’impact. » (« Destination commune », *Stay Grounded*, op. cit., p. 20.)

<sup>2</sup> <https://cleanscene.club>

<sup>3</sup> <https://cleanscene.club/report.pdf>

<sup>4</sup> <https://ra.co>

<sup>5</sup> SALDANHA Arun, « Music tourism and factions of bodies in Goa » in BUTLER Mark J. (dir.), *Electronica, Dance and Club Music*, op. cit., p. 466-486.

<sup>6</sup> RAPP Tobias, *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*, op. cit.

<sup>7</sup> « It’s not often that electronic music journalism delves into macroeconomics—and that’s probably a good thing—but in recent months, the conversation around inflation has bullied its way into the club, reaching a volume that makes ignoring the issue not just impossible, but financially irresponsible. [...] One such practice is the normalization of the frequent-flyer DJ. Although promoters have spent decades flying DJs in to play their parties,

fois, à examiner l'histoire de la presse en interrogeant les valeurs impériales, libérales, voire libertaires, qu'elle a et continue parfois à diffuser.

On pourrait, par exemple, se demander quel modèle de société, la critique sert, promeut et protège, explicitement ou implicitement. Dans *The Invention of Art*, Larry Shiner montre, non seulement que la critique telle que nous la connaissons aujourd'hui est le résultat d'un changement de paradigme relativement récent, mais aussi que ce bouleversement implique plus profondément notre rapport à l'art :

Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les arts étaient délibérément intégrés à la société et il existait peu d'institutions artistiques distinctes. L'expansion de la classe moyenne et d'un système de marché pour les arts ont conduit à l'émergence de presque toutes les institutions et pratiques modernes des beaux-arts : [...] en musique, il existe désormais des concerts profanes, l'opéra se débarrasse des sièges sur scène, la critique musicale et l'histoire de la musique se développent, de même que le concept d'« œuvre », les pratiques de notation exacte, de partitions complètes et opus numérotés émergent, tandis que les emprunts et le recyclage disparaissent [...]. Ces changements institutionnels et comportementaux s'accompagnent d'une révolution parallèle dans les concepts et les termes relatifs aux arts. La notion plus ancienne et plus large d'art (« un art ») a été divisée en deux catégories : les beaux-arts et l'artisanat ; l'idée plus ancienne de l'artisan/artiste a été divisée en deux catégories : l'idéal de l'artiste en tant que créateur et l'idéal de l'artisan en tant que fabricant de routine ; et l'idée plus ancienne du goût a été divisée en deux catégories : l'expérience raffinée et intellectualisée appelée « esthétique », en opposition aux plaisirs ordinaires des sens et de fonction. Et dans chacune des trois catégories de l'art, de l'artiste et de l'esthétique, émergent de nouvelles idées composantes ou de nouvelles significations pour les anciennes. Dans le cas de l'artiste, par exemple, on a assisté à un renforcement des idéaux de liberté et de génie, ainsi qu'à une profonde transition de l'imitation à l'originalité, de l'invention à la création, de la reproduction à l'imagination créatrice. Pris ensemble, tous ces changements dans les institutions, les pratiques, les idéaux et les concepts ont constitué le système moderne des arts qui est encore largement en place aujourd'hui<sup>1</sup>.

---

the custom went into overdrive during the 2010s. The explosion of cheap airfare (especially in Europe) had a big hand in that, but the internet—and specifically the way it reshaped fandom and globalized music culture—also played a major role. While artists below the star tier once largely toiled in semi-obscurity, the growth of social media, not to mention online platforms like Boiler Room and Resident Advisor, elevated the stature (and increased the number) of what might be described as mid-tier acts, allowing them to more easily build an international fanbase. Promoters—many of them driven by those same online influences (and of course also looking to turn a profit)—also began to look further afield when booking events, filling their lineups with artists from other cities, countries and even continents. » (REYNALDO Shawn, « The Rising Costs of DJ Life », *First Floor*, 14 juin 2022. <https://firstfloor.substack.com/p/the-rising-costs-of-dj-life>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

<sup>1</sup> « From a seventeenth-century world in which the arts were purposefully integrated into society and there were few separate art institutions, the expansion of the middle class and a market system for the arts led to the emergence of nearly all the modern institutions and practices of fine art: in painting, there were now art exhibitions, art auctions, art dealers, art criticism, art history, and a new emphasis on the signature; in music, there were now secular concerts, the elimination of stage seating in the opera, the development of music criticism and music history, the emergence of the “work” concept and its practices of exact notation, complete scores, and opus

Cette mise en perspective historique de l'art selon un axe économique et sociale suggère que les catégories esthétiques sur lesquelles nous nous sommes appuyées dans le premier chapitre sont bien plus relatives et récentes qu'il n'y paraît. Le génie musical a-t-il toujours existé ? Ou la critique musicale l'a-t-elle façonné ? Les caractéristiques techno seraient alors moins un bouleversement, qu'un renouvellement. Et celui-ci ne serait pas intrinsèquement immoral, il se déploie à la croisée de divers processus qui se trouvent à l'intérieur et à l'extérieur de lui. À certains endroits, on pourrait interroger les enjeux éthiques qui se manifestent à travers cette culture – telles que les questions de représentations et d'écologie – tout en supposant que la déconstruction de certains concepts – tel que celui du génie – insuffle un nouveau vent d'égalité ! Et de liberté ?

---

numbers, along with an end to borrowing and recycling; in literature there were circulating libraries, literary criticism, and history, the development of vernacular canons, the establishment of copyright, and a new status for the author as free creator. Accompanying these institutional and behavioral changes was a parallel revolution in the concepts and terms for the arts. The older and broader notion of art (“an art”) was divided into the category of the fine art versus craft, the older idea of the artisan/artist was divided into the ideal of the artist as creator versus the artisan as routine maker, and the older idea of taste was divided into the refined and intellectualized experience called “aesthetic” in contrast to ordinary pleasures of sense and function. And within each of the three categories of art, artist, and aesthetic, there were new component ideas or new meanings for older ones. In the case of the artist, for example, there were heightened ideals of freedom and genius, as well as profound shifts from imitation to originality, invention to creation, the reproductive to the creative imagination. Taken together all these changes in institutions, practices, ideals, and terms constituted the modern system of arts that is still largely in place today. » (SHINER Larry, *The invention of art: a cultural history*, op. cit., p. 153-154.)

## D. Vers la possibilité du sublime ?

Les expériences d'indicible ou d'ineffable reposent sur une infinité de conditions que cette thèse aura cherché à systématiser de différentes façons. Mais chacune de ces conditions et systématisations peuvent elles aussi être approchées et interprétées de multiples façons et le mythe de la difficulté d'écriture, sans être complètement rejeté, semble perdre de sa solidité. Il dépend, par exemple, de la définition que l'on accorde à la techno et à l'indicible ou l'ineffable.

L'image d'un château sur un désert de sable mouvant ne peut être la fin de cette recherche. Au contraire, il doit en être le point de départ. Cette notion d'interdépendance et donc de vacuité s'applique aussi à nos hypothèses et sensibilités éthiques qui font écho à des préoccupations contemporaines et travaux récents. Nous regardons d'ici, 2022, à Berlin.

De ce constat, de nouvelles pistes de recherches pourraient être suggérées qui inviteraient aussi potentiellement à accueillir davantage de beauté, tendant certes vers plus d'intégrité, mais aussi invitant à davantage de beauté. Peut-on, l'espace d'un instant, enrichir cette médiation et élargir l'éventail des perspectives possibles ?

Un aspect finalement peu interrogé dans notre recherche est celui du plaisir. La difficulté de dire peut surgir de ce plaisir, comme il peut émerger d'autres émotions intenses. D'après notre définition de la critique, celle-ci inclurait des mouvements de description, interprétation, explication et évaluation. Cette thèse n'aura pas eu suffisamment d'espace pour se pencher plus profondément sur cette dernière mission. Selon les mots de David Toop, « le processus critique dépend largement d'une rationalisation de la subjectivité<sup>1</sup> ». En d'autres termes, interroger le plaisir, l'évaluation et les critères plus ou moins explicites qu'elle mobilise importe, car le goût serait toujours médié par certains biais. Il y aurait tant à explorer, cette fois, sur les critères qui guident la critique et la manière dont ils sont justifiés.

Mais au-delà des biais sociaux, préconceptions culturelles et autres systèmes de pouvoir implicites, ne peut-on pas dans les allusions à l'ineffable, une volonté d'octroyer à l'expérience techno une possibilité du sublime. Dans *Parole muette, récit burlesque*, Henri Garric remarque

---

<sup>1</sup> « It's almost impossible to say why certain music attracts me, or interests me, and other things leave me cold. The process of criticism is heavily dependent on a rationalisation of subjectivity. As a critic, you can spend your life prioritizing your own tastes with increasingly elaborate intellectual justifications that disallow any alternatives. We can learn a lot from that because the justifications often bring truths with them, but that still doesn't mean one type of music is better than another. I'm very opinionated, but I try to stay open; that's my contradiction! » (GROSS Jason, « Interview with David Toop », *Furious*, août 1997. <https://www.furious.com/perfect/toop.html>, dernière consultation le 19 novembre 2022.)

que « la musique est traditionnellement l'art idéal de l'expression silencieuse, celui qui peut mettre en rapport avec le silence du monde – depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, du moins<sup>1</sup> ». Et à travers la techno, une génération nouvelle aura peut-être trouvé pendant une large décennie, un miroir singulier de son rapport au monde. Car associer une expérience esthétique à une impossibilité de dire, ne revient-il pas à lui convoyer une aura mystique<sup>2</sup> ? À, paradoxalement peut-être, la célébrer, à la protéger parfois, à la légitimer ailleurs ?

Dans *Beneath Interpretation : Against Hermeneutic Holism*, Richard Shusterman écrit :

Certains des choses dont nous faisons l'expérience et comprenons ne sont jamais capturées par le langage, non seulement parce qu'elles défient une expression linguistique adéquate mais parce que nous ne sommes pas même conscients qu'elles soient des « choses » à décrire. « Il y a, en effet, des choses qui ne peuvent être mises en mots. Elles se manifestent. Elles sont mystiques. » Ce sont les mots du plus grand philosophe du langage du XX<sup>e</sup> siècle dans son premier chef d'œuvre de philosophie. Ce que Wittgenstein omet de souligner est que l'ineffable est aussi ordinaire qu'il est mystique, et qu'il n'est que mystifiant pour ces esprits philosophiques désincarnés qui ne reconnaissent aucune compréhension autre que l'interprétation, et aucune forme de sens et d'expérience au-delà ou en dessous du réseau linguistique<sup>3</sup>.

N'y a-t-il pas, en effet, quelque chose d'éminemment merveilleux dans le fait que l'ineffable surgisse grâce à la simplicité d'une série de notes minimales produites par des jeunes producteurs et productrices dans leurs chambres à coucher ? Ni résolument triviale, ni absolument mystique, la techno esquisse tout un univers sonore et extra-sonore qui transcenderait, même brièvement, les catégories et le monde des choses.

Évoquant la critique académique et littéraire, Shusterman défend l'idée que « en lisant, nos intentions et activités vont au-delà – ou en tout du moins, en-dessous – de ce qui est utile d'interpréter ; que, en d'autres termes, lire (et, plus généralement, comprendre) n'est pas

---

<sup>1</sup> GARRIC Henri, *Parole muette, récit burlesque: les expressions silencieuses aux XIXe-XXe siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes, Série Modernités et avant-gardes », 2015, p. 177.

<sup>2</sup> « À partir d'Aristote, Agamben suit une lignée, essentiellement constitué d'ailleurs de philosophes mystiques, qui voient dans la figure du scribe qui n'écrit pas la figure même de la puissance. » (*Ibid.*, p. 112.)

<sup>3</sup> « Some of the things we experience and understand are never captured by language, not only because their particular feel defies adequate linguistic expression but because we are not even aware of them as “things” to describe. They are the felt background we presuppose when we start to articulate or to interpret. “There are, indeed, things that cannot be put into words. They *show* themselves. They are the mystical (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge & Kegan Paul, 1963).” So said the greatest twentieth-century philosopher of language in his first philosophical masterpiece. What Wittgenstein fails to emphasize here is that the ineffable but manifest is as much ordinary as mystical, and it is only mystifying to those disembodied philosophical minds who recognize no understanding other than interpretation, and no form of meaning and experience beyond or beneath the web of language. » (SHUSTERMAN Richard, « Beneath Interpretation: against Hermeneutic Holism », *The Monist*, vol. 73, n° 2, « The Theory of Inerepretation », avril 1990, p. 200-201. [https://www.academia.edu/3048801/Beneath\\_Interpretation\\_Against\\_Hermeneutic\\_Holism](https://www.academia.edu/3048801/Beneath_Interpretation_Against_Hermeneutic_Holism), dernière consultation le 19 novembre 2022.)

toujours interprété<sup>1</sup> ». Cette suggestion doit pouvoir être appliquée, ne serait-ce que l'espace de quelques instants, à la musique mais aussi aux textes de notre corpus, dont la lecture a aussi procuré, parfois, un profond plaisir, un plaisir en-deçà de l'interprétation, un plaisir qui en pointant vers les limites du langage, esquisse une profonde révérence.

Et peut-être le défi ici théorisé suscite-t-il parfois moins pour les critiques, les auditrices et auditeurs ou encore l'auteur de ces lignes, peut-être suscite-t-il parfois moins, donc, une frustration qu'il n'est le lieu exact du plaisir. Cherche-t-on vraiment à capturer et exprimer ou recherche-t-on le désarçonnement sans cesse renouvelé, dans « la nostalgie de l'inatteignable, de l'insaisissable, de l'incompréhensible, cette idéalisation qui accompagne tout amour et qui est toujours insaisissable<sup>2</sup> » ?

---

<sup>1</sup> « We cannot turn back the clock on academic criticism, nor should we want to. There is no doubt that professionalism has increased our knowledge and appreciation of literature, and thus has enhanced the aesthetic experience and lives of many men and women. But however, pleased we are with professional practice, we must, as philosophers, see (and see the value of) what lies outside it. When we theorize how literature is read, we need to remember that the range of our legitimate and fruitful intentions in interpretation includes more than professional ones. I think we should also realize that our intentions and activities in reading go beyond—or at least beneath—what can be usefully called interpretation; that, in other words, reading (and, more generally understanding) is not always interpreting. But to defend this latter claim against the arguments of universal hermeneutics requires a fresh start and a chapter in itself. » (SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 114.)

<sup>2</sup> « There are three portions of persons of Eros that have been classically differentiated: bimeros of physical desire for the immediately present to be grasped in the heat of the moment; anteros or answering love, and pothos, the longing toward the unattainable, the ungraspable, the incomprehensible, that idealization which is attendant upon all love and which is always beyond capture. If bimeros is the material and physical desire of eros, and anteros the relational mutuality and exchange, pothos is love's spiritual portion. Pothos, as the wider factor in eros, derives the sailor-wanderer to quest for what cannot be fulfilled and what must be impossible. It is the source of "impossible love", producing the Tristan complex that refuses bimeros and anteros in order to maintain the transcendence of pothos. This side of eros makes possible living in the world as a scene of impossible mythical action, mythologizing life. This component of eros is the factor, or the divine figure, within all our senseless individuation adventures, the phallic foolishness that sends us chasing, the mind's mad wanderings after impossibilities, our forever being at sea, and the fictive goals we must set ourselves—all so that we may go on loving. » (HILLMAN James, « Love's Torturous Enchantments », *The essential James Hillman: a blue fire*, London, Routledge, 1990, p. 287.)



## Conclusion

Le ravissement rend muet car il excède l'ordinaire des dénominations, l'exclusive logique des définitions et semble débouter de ses prétentions toute explication rationnelle. Il ne dérouté donc pas seulement celui qui l'éprouve, mais aussi celui qui veut penser l'instantanéité sidérante.

Marianne Massin, *Les figures du ravissement*, p. 12.

All phenomena that arise interdependently, I say they are empty. Words come to an end, because their message is false. Words come to an end, because there is a Middle Way.

Nāgārjuna, *Mahaprajñāparamita Sastra*, cité dans Thích Nhất Hạnh, *Beyond The Self*, p. 226.

Le moment de recul que permet cette conclusion mène d'abord vers la réalisation de la nature *a priori* abstraite de cette recherche. Comparer, non seulement les textes consacrés à la techno, mais aussi des points de vue concernant la potentielle difficulté exacerbée d'écrire auxquels ceux-ci font face, caractériserait ce projet comme une entreprise vraisemblablement méta-analytique. L'expérience d'un·e lecteur·trice engagé·e dans l'examen de cette comparaison serait alors éventuellement vertigineuse.

Pourtant, aux racines de cette recherche, se situait l'intuition, d'abord très intime et humble, d'être face à un phénomène ineffable. À la fête, en club comme en festival, se produisait cette expérience répétée, d'un objet – plus tard synthétisé sous le mot techno – un objet donc, au-delà des mots. Il y avait tout à en dire et en même temps, par où commencer ? Les écrits autour de la techno renvoyaient cette perplexité en miroir. Parce que cette musique

m'était vitale, le défi me semblait d'autant plus crucial. Étudiante en littérature comparée, j'avais aussi connaissance des débats sur les limites du langage. Les mots, certes censés désigner, seraient si souvent désarmés. Une distance s'immisçait alors face aux discours d'un ineffable sans précédent face à la techno. J'avais maintes fois déjà rencontré l'idée que le langage, qu'il soit aux prises avec la transcendance et les mystères abyssaux ou la banale expérience du quotidien, était tantôt inspiré, tantôt pétrifié.

Or l'échec face aux musiques électroniques dansantes est-il inéluctable ? Comment celles-ci s'inscrivaient-elles dans les questions immenses de la mise en mots et du jugement esthétique ? Est-il plus difficile d'écrire, décrire et critiquer la techno que d'autres genres musicaux ? À ce stade, il nous intéresse moins de démontrer ou infirmer un défi singulier posé par cette musique, que de chercher à activer les dynamiques à l'œuvre autour d'une telle question. Que se passait-il derrière mon propre désœuvrement, mais aussi et surtout derrière des expériences collectives renforçant le mythe féroce d'une impossibilité ?

S'est déployée alors une vaste entreprise d'exploration et mise en relations des perspectives face à ce défi. J'étais fascinée par la manière dont ces conceptions se contredisaient ou se faisaient écho. Parce que perçues et conçues, ces perspectives étaient nécessairement construites, ce qui ne veut pas dire qu'elles n'aient pas été réelles – réalités étant ici différenciées d'une seule et même vérité ultime – et encore moins qu'elles n'aient pas été importantes ou dénuées de conséquences. En cherchant à faire tenir ensemble toutes ces perspectives, il ne s'agissait pas non plus de gagner une quelconque autorité ou établir une définitive hiérarchie.

Rappelons que les questions au cœur de cette recherche se posent différemment à deux moments superposés, mais distincts : celui de l'apparition du mouvement – le début de notre corpus, les innovations techniques – et celui de notre regard rétrospectif – le moment de l'écriture de cette thèse, un doute renouvelé face aux innovations. Ces deux perspectives sont séparées par le basculement de l'an 2000 et ses airs de fin de l'histoire. Au cours de la rédaction, plusieurs titres de presse de notre corpus ont cessé de paraître – *Groove*, *Spex*, etc. – et les rhétoriques de crise se sont montrées toujours plus prévalentes. Derrière cette série de « crises sans précédent » dans laquelle semblent sempiternellement empêtrés les médias ou la culture techno, mais l'humanité tout entière qui serait propulsée face à de multiples défis urgents et anthropologiques, replaçant l'indicible au centre même de nos expériences quotidiennes. Or l'expérience de la musique ouvre peut-être une autre forme d'ineffable – qui n'aurait plus trait

à l'horreur, mais à l'émerveillement. Une autre façon pour l'auditrice ou l'auditeur et toutes autres formes de consciences collectives surgissant sur la piste de danse de rester ouvert·e·s à l'imprévisible, au mystère, éventuellement au sacré.

De notre premier chapitre, il est ressorti que la zone même de tension entre la musique techno et les mots était difficile à placer, situer, isoler. Ce n'est pas, par exemple, le caractère électronique de la musique qui se refuse à la critique, mais un ensemble de conditions qui l'entourent. L'expérience d'indicible repose sur un système qui est, lui aussi, forcément construit, donc fantasmé et qui, lorsqu'il advient, en dit plus sur l'organe percepteur, par exemple le ou la journaliste, mais aussi le lectorat auquel il ou elle pense ou doit s'adresser, que sur la musique en elle-même. Est-ce l'acte particulier de la critique qui pose problème ou la relation au langage ?

Nous avons alors exploré la littérature entourant la techno pour y constater un riche rapport aux mots qui, certes, démentirait en partie les affirmations de Simon Reynolds d'une absence de productions écrites, mais n'annule pas l'hypothèse d'une difficulté. L'indicible, le rien à en dire, est ici alors remplacé par l'ineffable, l'auditeur·trice croulant sous l'infinité des impressions à exprimer. Comment les critiques disco avaient-ils négocié ces difficultés une décennie avant notre corpus ?

Cette question a fait l'objet d'une observation plus succincte, un interlude, à la façon des *rewinds* ou des transitions que les DJs exécutent en naviguant à travers leurs narrations musicales. En observant les écrits de Vince Aletti, James Hamilton et Alain Pacadis, on en aura conclu, cette fois, que les conditions esthétiques d'écriture sont inséparables de dimensions éthiques. Ainsi, si la « dance music » pose problème au critique, ce n'est jamais simplement parce qu'il est difficile d'interpréter et d'évaluer un phénomène aussi supposément insaisissable que la danse, mais aussi parce que la danse implique le corps et que la perception de celui-ci est imbriquée dans des valeurs morales. Ces valeurs morales peuvent être assimilées par le ou la critique ou faire l'objet de résistances. Quelle fut, de fait, la position de la presse face à l'arrivée de la techno ? Quelle était l'image véhiculée par le mouvement et la réaction des institutions qui auraient pu ou ont bel et bien accueilli une critique à son sujet ?

Le chapitre trois s'est alors engagé dans une approche holistique de la presse au tournant des années 1980, ce qui, aux vues de l'étendue du domaine, est une entreprise pour le moins délicate. Là encore, les publications qui se sont penchées sur la techno semblent en réalité nombreuses, mais en leur sein, des difficultés demeurent. Or nombre d'entre elles incarnent des

formes de résistance qui ne peuvent être réduites uniquement aux caractéristiques de la techno. Qu'en est-il, dès lors, des journalistes qui sont parvenus à outrepasser toutes ces difficultés ? À quoi ressemble une critique de la techno et sur quels critères est-elle bâtie ?

Le quatrième chapitre a analysé et comparé plusieurs articles, chroniques et reportages consacrés à la techno. On y découvre une écriture qui cherche à capturer son objet en le situant. Personnification, généalogie, localisation : l'abstraction sonore est retranscrite sous des formes narratives ancrées dans l'espace et le temps. C'est la fondation des mythes. Après l'arrivée de la house en 1986 et la publication de la compilation *Techno ! The New Dance Sound of Detroit* en 1988, les musiques techno évoluent en une myriade de genres à la taxinomie si complexe que les légendes et critères sont sans cesse reterritorisés. Et malgré toutes ces manifestations critiques, le mythe même de l'ineffable semble être celui qui aura le mieux résisté. Pourquoi ? Quelles sont les raisons et les conséquences d'une telle persistance ?

Le moment final de notre progression est ouvert et volontiers multiple, à l'image des *tracks* prêts à être imbriqués dans les suivantes. À la lumière des débats contemporains qui traversent la culture techno, on reconnaît au sein de sa critique un mouvement de réappropriation et d'impérialisme culturel basé sur un système de justifications auquel participe, en partie, le mythe de l'ineffable. C'est une période excitante pour finir un tel travail et au moment même de le partager, j'en pressens déjà les angles morts et les lacunes – et ceux-ci sont mis à jour par l'admirable travail collectif qui est déployé « *to put the record straight* » et qui m'a aussi aidée à déconstruire certains de mes propres préjugés. Enfin, au-delà, ou plutôt en parallèle, des questions ô combien importantes de responsabilité, ce moment d'ouverture cherche aussi à célébrer l'ineffable ou la possibilité d'une expérience proprement *ravissante* à l'écoute de ces musiques.

Ces quatre chapitres, leur interlude et leurs outros, ont permis plusieurs approches – déconstruction esthétique et théorique, recensement littéraire, investigation historique et holistique, analyse comparative et enfin discussion éthique – et ont donné la voix à plusieurs types de protagonistes – tous ceux qui éprouvaient l'indicible d'abord et ceux qui ont écrit autour de la techno ensuite, puis les journalistes et les critiques en particulier et, dans une moindre mesure, les artistes enfin. Ces axes ont été traversés par deux tétrades d'axes paradigmatiques autour de la critique, d'une part – description, interprétation, expression et évaluation – et autour de la techno de l'autre part – électroniques, dansantes, mixées et anonymes. Enfin, trois lignes de tension récurrentes s'entremêlaient autour de ces différents

angles : celles de la mutité (l'indicible), de la multiplicité (l'ineffable) et de la légitimité (les résistances). Ces axes sont autant de points de départ que des points d'arrivée.

Le parcours de notre recherche, initié sur les propos de Simon Reynolds (« Trop occupés à s'amuser<sup>1</sup> ») qui seront ensuite régulièrement nuancés par les déclarations de Kodwo Eshun (« Tout le journalisme contemporain n'est rien de plus qu'une géante machine d'inertie<sup>2</sup> »), semble dessiner une sorte de mouvement dialectique qui opposerait, d'un côté, l'ineffable fantasmé, de l'autre, la frustration associée à ce fantasme. Pourtant, les travaux des deux critiques et leurs sensibilités sont plus proches qu'il n'y paraît. Derrière ce dos-à-dos parfois simpliste se cache une quête – pour les critiques, pour les danseur·seuse·s et pour l'autrice de ses lignes – dont les différents stades de réalisations sont bien plus subtils et poétiques qu'une série de démonstrations logiques organisées selon une progression historique, esthétique ou éthique.

La difficulté d'apporter une réponse définitive à ces questions, mais aussi un point final à cette recherche, est la manifestation d'un attachement résistant à la conviction sous-jacente, profondément ancrée et pourtant absolument indéfendable, qu'il existe une vérité non seulement objective, mais aussi « totale ». L'ensemble de ce travail oscille entre ces deux perspectives : le désir qui guide une recherche est nécessairement motivé par un horizon d'arrivée, tout en sachant que cet horizon mènera inévitablement au commencement. Car enfin, au-delà des éclairages systémiques, l'expérience de l'ineffable est une impression personnelle qui met en jeu, certes, des dynamiques dépassant l'individu et qui porte des conséquences collectives, mais qui seront pour chaque critique, danseur·se, auditeur·rice ou toute autre conscience perceptrice, éternellement recombinaisons. Les mots prennent fin, face aux mystères infinis. Les mots prennent fin, face à la vacuité.

---

<sup>1</sup> REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>2</sup> « All today's journalism is nothing more than a giant inertia engine. » (ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun*, *op. cit.*, p. 00(-006).)



# Bibliographie

## A. Corpus d'étude

### 1. Articles consacrés à la compilation *Techno! The New Dance Sound of Detroit*

BLACK Graham, « Various Artists “Techno-The New Dance Sound Of Detroit” (10 Records DIX G 75) », *Record Mirror*, 16 juillet 1988, p. 39.

COLLIN Matthew, « New Techno-logy », *Echoes*, 30 juillet 1988, p. 12.

COLLIN Matthew, « The sound of new Detroit », *Record Mirror*, juin 1988, p. 26.

COSGROVE Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 86-89.

COSGROVE Stuart, « Notes », *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*, London, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.

GRAY Louise, « Paradise Revisited », *City Limits*, 30 juillet 1988, p. 21.

LENZ Rolf, « TECHNO—The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », *Musik Express*, septembre 1988, p. 96.

LESTRADE Didier, « Sélection Disco », *Libération*, 13 octobre 1988, p. 32.

LUBICH David, « News—Detroit House », *Soul Underground*, n°9, juin 1988, (*Catch The Beat*, p. 82).

MCCREADY John, « Don't fear the Robot », *NME (New Musical Express)*, 16 juillet 1988, p. 20-21.

NIEMCZYK Ralf, « Verschiedene, Techno – The New Dance Sound of Detroit », *Spex*, août 1988, p. 40.

O'CONNELL JS, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): “Big Fun”/Juan's remix (10) », *Echoes*, 3 septembre 1988, p.6.

TOOP David, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, p. 101.

TRASK Simon, « The Techno Wave », *Music Technology*, Septembre 1988, p. 70-73.

## 2. Autres textes de critique musicale consacrés aux musiques électroniques et/ou dansantes et/ou populaires

- ADRIEN Yves, « Dikö Diskö », *Rock & Folk*, n°140, septembre 1978, p. 104-109.
- ADRIEN Yves, « Afterpunk », *Rock & Folk*, n°133, février 1978, p. 99.
- ADRIEN Yves, « Je Chante Le Rock Electrique », *Rock & Folk*, n°72, janvier 1973, p. 36-39.
- ALS Hilton, « When the music is you », *The New Yorker*, 16 août, 1996. <https://www.newyorker.com/magazine/1996/08/26/spinning-tales>
- COSGROVE Stuart, « “The DJs They Couldn’t Hang!”: Chicago House—The Sound of the Moment », *NME*, 9 août 1986, p. 12-15.
- DYER Richard, « In Defence of Disco », *Gay Left*, vol. 8, été 1979.
- GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *The Face*, septembre 1986, p. 18-23.
- GARRATT Sheryl, « Todd Terry: Can You Feel It? », *The Face*, septembre 1988. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/todd-terry-can-you-feel-it>
- GROSS Jason, « Interview with David Toop », *Furious*, août 1997. <https://www.furious.com/perfect/toop.html>
- LESTRADE Didier, « Nouveauté: le rendez-vous mensuel des “nightclubbers” », *Libération*, 13 octobre 1988.
- OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *Melody Maker*, 16 août 1986. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/chicago-house-last-night-a-dj-saved-my-life-part-1>
- OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *Melody Maker*, 23 août 1986. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/chicago-house-last-night-a-dj-saved-my-life-part-2>
- SAVAGE Jon, « Machine Soul: A History of Techno » *The Village Voice*, 1993. [http://music.hyperreal.org/library/machine\\_soul.html](http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html),
- WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », *i-D*, septembre 1986, p. 76-79.
- SICKO Dan, « Intoduction », *Reverb*, n°8, janvier 1995, p. 4-5. <http://media.hyperreal.org/zines/reverb/issues/reverb08.pdf>

### 3. Anthologies de textes journalistiques au sujet ou autour des musiques électroniques et/ ou dansantes

ALETTI Vince, *The disco files 1973-78: New York's underground, week by week*, London, DJhistory.com, 2009.

BENSON Richard, *Night fever: club writing in The Face, 1980-1997*, London, Boxtree, 1997.

BROUGHTON Frank et BREWSTER Bill, *Boy's Own: the complete fanzines, 1986-92*, Bedford, DJhistory.com, 2009.

COOPER Carol, *Pop culture considered as an uphill bicycle race: selected critical essays (1979-2001)*, New York, Nega Fulo Books, 2006.

GILL Paul et STE PICKFORD, *Freaky Dancing: The Complete Collection*, CreateSpace Independent Publishing Platform., 2019.

KOPKIND Andrew, *The Thirty years' Wars: dispatches and diversions of a radical journalist, 1965-1994*, London, Verso, 1995.

LESTRADE Didier, *Chroniques du dance floor: Libération 1988-1999*, Paris, Singulier, 2010.

LUBICH David, *Catch the beat: the best of Soul Underground 1987-91*, London, DJhistory.com, 2010.

MORRISON Simon, *Discombobulated: dispatches from the wrong side*, Manchester, Headpress, 2010.

PACADIS Alain, *Nightclubbing: articles 1973-1986*, Paris, Denoël, coll. « X-trême », 2005.

### 4. Romans et fictions associés aux musiques électroniques et/ou dansantes

ADRIEN Yves, *NovöVision: les confessions d'un cobaye du siècle [1979]*, Paris, Denoël, coll. « La bibliothèque fantôme », 2002.

AIREN, *Strobo*, Berlin, SubKuLTuR Produkt, 2010.

ATKINS A. D., *Ecstasy: sorted & on one*, London, A.D. Atkins, 1995.

AYLETT Steve, *Toxicology: stories*, New York, Four Walls Eight Windows, 1999.

BEATTY Paul, *Slumberland*, London, Oneworld, 2017.

BLINCOE Nicholas, *Jello salad*, London; New York, Serpent's Tail, 1997.

BLINCOE Nicholas, *Acid casuals*, New York, Serpent's Tail, coll. « Mask noir », 1995.

BOREL Vincent, *Un Ruban Noir*, Arles, Actes Sud, 1995.

BROOK Jonathan, *Big up!*, London, Boxtree, 1994.

BROOK Jonathan, *Slackness.*, London, Boxtree, 1994.

CABINET EDITIONS (FIRM), *O[rphan] d[rift]*, London, Cabinet Editions / Openmute, 1995.

CHAMPION Sarah (dir.), *Disco biscuits: new fiction from the chemical generation*, Londres, Sceptre, 1997.

- CHAMPION Sarah (dir.), *Disco 2000*, London, Hodder and Stoughton, 1998.
- CHAMPION Sarah (dir.), *Disco 2000*, trad. Anna Gibson, Paris, Editions J'ai lu, 2001.
- DAVIDSON Toni (dir.), *Intoxication: an anthology of stimulant-based writing*, London, Serpent's Tail, 1998.
- DYER Geoff, *Paris trance*, London, Abacus, 1998.
- FONTAINE Astrid et FONTANA Caroline, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996.
- GARRETA Anne, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986.
- GERAGHTY Geraldine, *Raise your hands*, London, Boxtree, coll. « Backstreets », 1996.
- GOETZ Rainald, *Rave: Erzählung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Heute Morgen », 1998.
- GOETZ Rainald, *Rave*, trad. Adrian Nathan West, London, Fitzcarraldo Editions, 2020.
- HEADLEY Victor, *Yardie*, New York, Atlantic Monthly Press, 1993.
- HENNIG VON LANGE Alexa, *Relax*, Hamburg, Rogner&Bernhardt., 1997.
- HOLLERAN Andrew, *Dancer from the dance* [1978], 1st Perennial ed., New York, Perennial, 2001.
- HURLEY Andrew Wright, *Into the Groove? Popular Music and Contemporary German Fiction.*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015.
- KRACHT Christian, *Faserland: Roman*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- KUREISHI Hanif et FASTENAU Jan, *The black album*, Baarn, Anthos, 1995.
- LENTIN Eric, *Rave: roman*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1995.
- LOPEZ Stéphanie, *La tectonique des rêves*, Paris, Trouble-fête, 2009.
- MEINECKE Thomas, *Tomboy*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp, 1998.
- MILLER Trevor, *Trip city* [1989], London, Velocity Press, 2021.
- NOON Jeff, *Needle in the Groove*, London, Black Swan, 2000.
- NOON Jeff, *Pixel Juice*, London, Anchor, 2000.
- NOON Jeff, *Pollen*, Manchester, Ringpull, 1995.
- NOON Jeff, *Vurt*, New York, Crown Publishers, 1993.
- PALMER E. (dir.), *Technopagan, a Pulp Faction compilation*, London, Pulp Faction, 1995.
- PÉPIN Charles, *Descente*, Paris, Flammarion, 1999.
- PY Olivier, *Paradis de Tristesse*, Arles, Actes Sud, 2005.
- RAMADIER Mathilde, BONNEAU Laurent et RONE, *Rêves syncopés*, Bruxelles, Dargaud, 2013.
- RUSHKOFF Douglas et AZOULAY Aline, *Ecstasy club*, Paris, Alpha bleue, 1998.
- SIEWERT Markus, *IM « Techno »: Stasi, Sex, und Synthesizer: eine deutsch- deutsche Musikgeschichte*, Berlin, A-Verbalverlagsgesellschaft, 1997.
- TEIPEL Jürgen, *Ich weiss nicht: Roman*, 1. Aufl., Köln, DuMont, 2010.

TWO FINGERS, *Bass instinct*, London, Boxtree, 1996.

TWO FINGERS et KIRK James T., *Junglist*, London, Boxtree, 1997.

VIMAL Thierry, *Le grand huit*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1999.

VON BUNKER Nancy, *Die Tickerlady: mein Leben in der Technoszene*, Orig.-Ausg., Berlin, Ullstein, coll. « Ullstein-Buch », 1998.

WARNER Alan et RICHARD Catherine, *Morvern Callar*, Paris, 10-18, 1999.

WELSH Irvine, *Ecstasy: three tales of chemical romance*, New York ; London, W. Norton & Company, 1996.

WELSH Irvine, *The Acid House*, New York ; London, W. Norton & Company, 1994.

WELSH Irvine, *Trainspotting*, London, Martin Secker&Warburg., 1993.

WELSH Irvine et LINDOR FALL Eric, *Trainspotting*, Paris, Edition de l'Olivier, 1996.

WILLIAMSON Kevin, *Rovers return*, Edinburgh, Rebel Inc., 1998.

WILLIAMSON Kevin, *Children of Albion Rovers*, Edinburgh, Rebel Inc, 1997.

## B. Bibliographie critique

### 1. Documentations liées à l'écriture des musiques électroniques et/ou dansantes :

ANNISS Matt, « How much of UK dance music history is real? », *DJMag.com*, 11 mars 2020. <https://djmag.com/longreads/how-much-uk-dance-music-history-real>

AZOURY Philippe, « Eden : “Nous vivions dans Paris, insomniaques mais jamais fatigués” », *Nouvel Obs*, 17 novembre 2014. <https://o.nouvelobs.com/pop-life/20141117.OBS5268/eden-nous-vivions-dans-paris-insomniaques-mais-jamais-fatigues.html>

BEELER Stanley, *Dance, Drugs, and Escape: The Club Scene in Literature, Film, and Television Since the Late 1980s*, Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2007.

BENABDELLAH Alia, « Black to Detroit – Aux origines médiatiques de la techno », *Réseaux*, 2020, p. 129-155.

BEREZOVSKA Mariana, « “Leap Forward” Interview with Jeff Mills », *Borshch*, 2018, 25-63.

BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, « DJhistory Classic Interview: Vince Aletti », *Juno Daily*, 17 novembre 2009. <https://www.juno.co.uk/junodaily/2009/11/17/dj-history-classic-interview-vince-aletti/>

BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, « Terry Farley on Boy’s Own Fanzine and Acid House », *RBMA Daily*, 21 Mars 2018. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/03/terry-farley-interview>

BRITTON Luke Morgan, « DJMag accused of corruption », *The Line of Best Fit*, 15 août 2012. <https://www.thelineofbestfit.com/news/latest-news/dj-mag-accused-of-corruption-102530>

BURNS Todd L., « Simon Reynolds: Notes on Process [SPECIAL EDITION] », *Music Journalism Insider*, 23 août 2021. <https://www.musicjournalisminsider.com/archive/simon-reynolds-notes-on-process-special-edition/>

BURNS Todd L., « Sheryl Garratt interview », *Music Journalism Insider*, , 6 juillet 2020.

BURNS Todd L., « Playing favourites: Vince Aletti », *Resident Advisor*, 21 juillet, 2009. <https://ra.co/features/1072>

CASCONE Kim, « Reviewed Work: More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction by Kodwo Eshun », *Computer Music Journal*, vol. 24, n°1, printemps 2000, p. 88-89.

CHAUHAN Roshan, « A letter to RA and the rest of the UK music press », 13 juillet 2020. <https://itsrosh.nfshost.com/letter/>

COUTU Julie, « Welsh Attitude », *Chronic ’art*, mars 2008, p. 12.

DAPOIGNY Marie, « Un article historique de 1993 démonisant la scène techno ressurgit des archives de “L’humanité” », *Mixmag*, 20 février 2019. <https://mixmag.fr/feature/un-article-historique-de-1993-demonisant-la-scene-techno-ressurgit-des-archives-de-lhumanite>

DAVIES Sam, « Is music journalism in crisis? », *XLR8R*, 23 août 2019. <https://xlr8r.com/features/is-music-journalism-in-crisis/>

ELECTRIFYING MOJO, *The Mental Machine ; Stop by here, Lord! Stop by here! ; Freedom comes today*, Limited edition., Detroit, Michigan, J-Stone Audio Books, 1995.

ESHUN Kodwo, « Off The Page 2011: Kodwo Eshun discusses selected paragraphs of music criticism », 2012. [https://www.thewire.co.uk/video/off-the-page-2011\\_kodwo-eshun-discusses-selected-paragraphs-of-music-criticism](https://www.thewire.co.uk/video/off-the-page-2011_kodwo-eshun-discusses-selected-paragraphs-of-music-criticism)<sup>1</sup>

FABRE Cédric, « Chroniques du dancefloor », *Tsugi*, n° 63, juin 2013, p. 80-82.

FIELD Kirk, « Acid flashback: Tabloïd coverage of the Summer of Love was the original fake news », *Mixmag*, 4 mai 2018. <https://mixmag.net/feature/acid-flashback-tabloid-coverage-of-the-second-summer-of-love-was-the-original-fake-news>

FINNEY Tim, « Say What ? La UK Funky et l'ineffabilité du groove », *Audimat*, n° 0, 2012, p. 16-22<sup>2</sup>.

LOVINK Geert, « Interview with Kodwo Eshun », *Network Cultures*, 10 juillet 2000. <https://networkcultures.org/geertlovink-archive/interviews/interview-with-kodwo-eshun/>

GHOSN Joseph, « Littérature et techno, Bibliotechno », *Les Inrockuptibles*, 25 avril 2000. <https://www.lesinrocks.com/musique/litterature-et-techno-bibliotechno-97953-25-04-2000/>

GORMAN Paul, *The story of The Face*, New York, NY, Thames & Hudson, 2017.

GRAY Louise, « We Lived By The Night », *The Wire*, septembre 2019, p. 27.

GROBMAN Rolf, « “Sonic Fiction” – Zum begreifen musikalisch-medialer Gestaltung: ein Plädoyer zum (Wieder-)Lesen der Textsammlung “Heller als die Sonne” von Kodwo Eshun », in Bernd ENDERS, Jürgen OBERSCHMIDT et Gerhard SCHMITT (dir.), *Die Metapher als “Medium” des Musikverstehens : Wissenschaftliches Symposium, 17. Juni – 19. Juni 2011, Universität Osnabrück*, Osnabrück, EPOS-Verlag, 2013, p. 161-172.

HADERBACHE Ahmed, « Sexe, drogue, séropositivité : un leitmotiv de la fête chez Guillaume Dustan », in REAL Elena, JIMÉNEZ Dolores, PUJANTE Domingo et CORTIJO Adela (dir.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, p. 565-573.

HARRISON Will, « The novel documenting rave culture in reunified Germany », *i-D / Vice*, 4 août 2020. [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/5dzjnz/rave-rainald-goetz-english-translation-book-review-90s-berlin-techno-scene](https://i-d.vice.com/en_uk/article/5dzjnz/rave-rainald-goetz-english-translation-book-review-90s-berlin-techno-scene)

HASLAM Dave, « What the Twist Did for the Peppermint Lounge », *London Review of Books*, Vol. 22, n° 6, 6 janvier 2000. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v22/n01/dave-haslam/what-the-twist-did-for-the-peppermint-lounge>

HILL Anthony, LEA Tom, MORPURGO Joseph et MUGGS Joe, « The A-Z of Rave », *Fact mag*, septembre 2014. <http://www.factmag.com/2014/09/05/the-a-z-of-rave/27/>

HURLEY Andrew Wright, *Into the Groove? Popular Music and Contemporary German Fiction.*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015.

JOHANNSEN Finn, « Rewind: Dave Mothersole on “Techno! The New Dance Sound Of Detroit” », *finn-johannsen.de*, 30 août 2010. <http://finn-johannsen.de/2010/08/30/1738/>

---

<sup>1</sup> Cette vidéo n'est actuellement pas accessible mais soundandmusic.org cherche à en renouveler l'hébergement.

<sup>2</sup> Les numéros de page proviennent d'un pdf qui nous a été envoyé par *Audimat*. Cet article n'est pas disponible en ligne et *Audimat* 0 est épuisé, introuvable en librairie et bibliothèque.

- JOHNSTONE Nick, *Melody Maker history of 20th century popular music*, London, Bloomsbury, 1999.
- JULLIAND Briac, « 1993 : quand *L'Humanité* assimilait techno et nazisme », *Traxmag*, 22 février 2019. <https://www.traxmag.com/1993-quand-lhumanite-assimilait-techno-et-nazisme/>,
- KUNZRU Hari, « Raving », *London Review of Books*, vol. 19, n°10, 22 mai 1997. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v19/n10/hari-kunzru/raving>
- LELOUP Jean-Yves, « Existe-t-il une littérature techno ? », 8 février 2010. <https://globaltechno.wordpress.com/2010/02/08/existe-t-il-une-litterature-techno/>
- MARTIN Lauren, « Interview: DJ History's Frank Broughton and Bill Brewster », *RBMA Daily*, 14 janvier 2016. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/01/dj-history-interview>
- MEAD Helen, « Everybody in the place (ep 2) », *Hyponik*, 7 octobre 2015. <https://hyponik.com/features/everybody-in-the-place-helen-mead-ep-2/>
- MORRISON Simon Alexander, *Dancefloor-driven literature: the rave scene in fiction*, New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- RADHAKRISHNAN Shivani, « Rainald Goetz's Rave », *Bomb Magazine*, Editor's Choice, 28 août 2020. <https://bombmagazine.org/articles/rainald-goetz-rave/>
- RAPP Tobias, « Schweigen und Tanzen », *taz (Die Tageszeitung)*, 20 mars 1998. <https://taz.de/Schweigen-und-Tanzen/!1353249/>
- REDHEAD Steve, *Repetitive Beat Generation*, Canongate, Edinburgh, 2000.
- RESIDENT ADVISOR, « DJmag poll rigged », *Resident Advisor*, 11 octobre 2007. <https://ra.co/news/8926>
- REYNALDO Shawn, « The Overwhelmingly British Press », *First Floor*, 27 novembre 2021. <https://firstfloor.substack.com/p/the-overwhelmingly-british-press?s=r>
- SANDHU Sukhdev, « The Strange Case of Rave-Culture Pulp-Fiction », *Frieze*, 20 juin 2013. <https://www.frieze.com/article/music-26>
- SANTURENNE Thierry, « Beaucoup de bruit pour rire », *Littératures*, n° 66, 2012. <https://journals.openedition.org/litteratures/193>
- TITMUS Stephen, « Boy's Own: a History », *Resident Advisor*, 12 janvier 2010. <https://ra.co/features/1139>
- TRANSPOTINE Neil, « "These days are not to be missed" – 1990s Rave and Club Culture in Fiction », *Datacide*, 2017. <https://datacide-magazine.com/these-days-are-not-to-be-missed-1990s-rave-and-club-culture-in-fiction/>
- VERMOESEN Noémie, « Digital vs. Print - Past & Future of Dance Music Journalism », 8 novembre 2018. [https://www.mixcloud.com/Archiv\\_der\\_Jugendkulturen/digital-vs-print-past-future-of-dance-music-journalism/](https://www.mixcloud.com/Archiv_der_Jugendkulturen/digital-vs-print-past-future-of-dance-music-journalism/)
- VERMOESEN Noémie (dir.), *Murmurations Zine*, 2020. <https://murmurationszine.bigcartel.com/product/murmurations-zine>
- WARREN Emma, « CTM 2020: Critical Solidarity. How to Foster Dialogue between Musicians and Journalists? », table ronde animée le 29 janvier 2020. <https://soundcloud.com/ctm-festival/20200129-critical-solidarity-mod-by-emma-warren>

WILSON Greg, « Greg Wilson's Discotheques Archives 6 », *DJmag*, « A guide to dance music's pre-rave past... », 4 octobre 2016. <https://djmag.com/features/greg-wilsons-discotheque-archives-6>

WINDRICH Johannes, *Techno theater: Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München, W. Fink, 2007.

WOODS Scott, « Writing About Dancing – Disco Critics Survey (2001) », *rockcritics.com*, mars 2001. <https://rockcritics.com/2013/06/18/from-the-archives-writing-about-dancing-2001/>

YOUNG Rob (dir.), *Undercurrents: the hidden wiring of modern music*, London, Continuum, 2002.

ZLATOPOLSKY ASHLEY, « Theater of the Mind: The Legacy of the Electrifying Mojo », *RBMA Daily*, 12 mai 2015. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/05/electrifying-mojo-feature>

## 2. Études critiques et documentations sur les musiques électroniques et/ou dansantes

ADRIEN Yves, *NovoVision: les confessions d'un cobaye du siècle* [1979], Paris, Denoël, coll. « La bibliothèque fantôme », 2002.

AIREN, « Der Geruch von Trockennebel », *Die Welt*, 11 décembre 2014. [https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article135241870/Der-Geruch-von-Trockennebel.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article135241870/Der-Geruch-von-Trockennebel.html)

AMERI Many et SCHMIDT Torsten, *For the record: conversations with people who have shaped the way we listen to music*, Berlin, Die Gestalten Verlag GmbH & Co., 2013.

ANDERSON Tammy L., *Rave culture: the alteration and decline of a philadelphia music scene*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.

AN-JU, *Techno: techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat*, Paris, Hors collection, 1998.

ANNISS Matt, « Is dance music too middle class? », *DJmag*, 30 janvier 2019. <https://djmag.com/content/dance-music-too-middle-class>

ANZ Philipp et WALDER Patrick. (dir.), *Techno*, 1. Aufl., Zürich, Bilger, 1995.

ARMSTRONG Victoria (dir.), *Techno des corps et des machines: dossier*, Paris, La Découverte, coll. « Mouvements: sociétés, politique, culture », 2005.

ATTIAS Bernardo, GAVANAS Anna et RIETVELD Hillegonda (dir.), *DJ culture in the mix: power, technology, and social change in electronic dance music*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.

AUGRAND Alexandre, *Le DJ, médiateur de transferts culturels dans la Dance Culture : comment des cultures locales sont devenues globales*, thèse de doctorat en arts plastiques et musicologie, dir. Damien Ehrhardt, Université Paris-Saclay, 2015.

AUGRAND Alexandre, *Une histoire de la dance culture: de Kingston à Tokyo*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2017.

- BADHAM John, *Saturday Night Fever*, Robert Stigwood Organization, 1977.
- BAHR Xenia et ROSSDEUTSCHER Oliver, *No rites: Techno-House in Hamburg*, Hamburg, Kellner, 1995.
- BARA Guillaume, *La techno*, Paris, EJM, 2000.
- BARR Tim, *Techno: The Rough Guide*, London, Rough Guide Ltd, 2000.
- BAUMGÄRTEL Tilman et NIESWANDT Hans, *Schleifen: zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2015.
- BELLE-FORTUNE Brian, *All crews: journeys through jungle - drum & bass culture*, London, Vision Publishing, 2004.
- BENABDELLAH-PICKEL Alia, *Un portrait géographique de la techno de Détroit : analyse du genre dans son contexte de naissance noir américain, et de sa diffusion mondiale*, thèse en géographie, dir. Yves Raibaud, université Bordeaux 3, 2020.
- BIDDER Sean, *Pump up the volume: A history of house*, London, Channel 4 Books, 2001.
- BIDDER Sean, *The Rough Guide to House*, London, Rough Guide Ltd, 2000.
- BIRGY Philippe, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *Revue française d'études américaines*, vol. 104, n° 2, 2005, p. 50-62.
- BOGDANOV Vladimir (dir.), *All music guide to electronica: the definitive guide to electronic music*, San Francisco, Backbeat Books, 2001.
- BLOT, David et COUSIN Mathias, *Le chant de la machine*, vol.1, Paris, Delcourt, 2000.
- BOLZ Norbert, « Techno – die Religion der Postmoderne », *Kult-Marketin : die neuen Götter des Marktes*, Düsseldorf, ECON, 1995, p.
- BONZ Jochen, *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2008.
- BONZ Jochen, *Sound Signatures : Pop-Splitter*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.
- BÖPPLÉ Friedhelm et KNÜFFER Ralf, *Generation XTC: Techno und Ekstase*, Berlin, Verl. Volk & Welt, 1996.
- BOYT Rose, « Can You Feel It », *London Review of Books*, vol. 11, n°18, septembre 1989.
- BRADLEY Lloyd, *Bass Culture: when Reggae was King*, London, Penguin, 2001.
- BREINL Christiana, *Free Tekno. Geschichte einer postmodernen/anderen Subkultur*, Wien, Lit-Verlag, 2012.
- BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, *Last night a DJ saved my life: the definitive history of the DJ*, London, Headline, 1999.
- BREWSTER BILL, « Interview: Neil Rushton », *RBMA Daily*, 6 juillet 2017. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/07/neil-rushton-interview>
- BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, *The record players: DJ revolutionaries*, London ; New York, DJhistory.com ; Black Cat, 2010.
- BREWSTER Bill et BANKS Rick, *CLUBBED: a visual history of uk club culture.*, S.l., FACE37, 2018.

- BREWSTER Bill, DJ HARVEY, JANSON Gerd, PEARSON Ewan, SMAGGHE Ivan et PARRISH Theo, *Come On In My Kitchen: The Robert Johnson Book*.
- BROUGHTON Frank et BREWSTER Bill, *How to DJ right: the art and science of playing records*, New York, Grove Press, 2003.
- BROWN DeForrest, *Assembling a black counter culture*, Brooklyn, NY, Primary Information, 2022.
- BUCKLAND Fiona, *Impossible dance: club culture and queer world-making*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2002.
- BUSSMAN Jane, *Once in a lifetime: The crazy days of acid house and afterwards*, London, Virgin, 1998.
- BUTLER Mark J., « Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music », *MTO A journal of the society for music theory*, 12/2001.
- BUTLER Mark J., *Unlocking the groove: rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Profiles in popular music », 2006.
- BUTLER Mark J. (dir.), *Electronica, dance, and club music*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate, coll. « The library of essays on popular music », 2012.
- BUTLER Mark J., *Playing with Something That Runs: Technology.*, New York, Oxford Scholarship Online, 2014.
- CANONNE C. (dir.), *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Sampzon, France, Editions Delatour France, 2017.
- CARRAS Christos J., *Philosophie de la musique et composition musicale depuis 1945 : réflexions sur les conditions de la critique*, thèse de doctorat en philosophie, dir. Marc Jimenez, Paris I, 1989.
- CAUX Daniel, « Des jeux avec les sons : techno et minimalisme », *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, L'éclat, 2009, p. 360-366.
- CAUX Jacqueline, *Cycles of the Mental Machine*, La Huit, 2008.
- CHAMBERS Paul, « The Studio as Contemporary Autonomous Zone. Crisis and Creativity in Electronic Music », *Dancecult*, vol. 12, n° 1, 2020.
- CHANDRAN Nyshka, « This New Documentary Unearths Valuable Techno History—With Some Glaring Omissions », *Resident Advisor*, 28 février 2022. <https://ra.co/features/4045>
- CHANG Jeff, *Can't stop won't stop: a History of the Hip Hop Generation*, New York, Picador, 2005.
- CHEREN Mel, ROTELLO Gabriel et NICHOLSON EARLE Brent, *My Life and the Paradise Garage: keep on dancin'*, New York, N.Y.: 24 Hours for Life, 2000.
- CHEVALLIER Alexandre, MAYOR Pierre et MOLIÈRE Eric, *La fête techno. Approche sociologique médicale et juridique. D'un mouvement musical à un phénomène de société*, Actes du Colloque (Poitiers) (5 et 6 Mai 1997)., Poitiers, Confort Moderne, 1997.
- COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State: the Story of Ecstasy Culture and Acid House*, London, Serpent's Tail, 1997.

- COLOMBIÉ Thierry, *Technomades: La piste électronique*, Paris, Stock, 2001.
- COLOMBIÉ Thierry, LALAM Nacer et SCHIRAY Michel, *Drogue et techno: les trafiquants de rave*, Paris, Stock, 2000.
- COSGROVE Stuart, *Young soul rebels: a personal history of Northern soul*, Edinburgh, Polygon, an imprint of Birlinn Ltd, 2016.
- COSTE Florent, FOSSIER Arnaud et MONDÉMÉ Thomas, « “This is not just music, it’s techno.” Entretien avec Laurent Garnier », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 16, 20 mai 2009, p. 249-263.
- COUSIN Mathias et BLOT David, *Le chant de la machine. Vol. 2*, Paris, Delcourt, 2002.
- COX Christoph et WARNER Daniel (dir.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004.
- COKES Tony, *Mikrohaus, or the black atlantic ?*, 2006. <https://vimeo.com/60528438>
- DAUNCEY Hugh et CANNON Steve (dir.), *Popular music in France from chanson to techno: culture, identity and society*, Ashgate, Taylor & Francis ltd., 2003.
- DE WILDE Laurent, *Les fous du son*, Paris, Bernard Grasset, 2016.
- DEMERS Joanna Teresa, *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2010.
- DENK Felix et VON THÜLEN Sven, *Der Klang der Familie: Berlin, la techno et la chute du mur*, trad. Guillaume Ollendorf, Paris, Allia, 2013.
- DESMILLE Sylvain, « La vague aléatoire de la musique techno », *Le Monde Diplomatique*, février 1999, p. 28. <https://www.monde-diplomatique.fr/1999/02/DESMILLE/2766>
- DI SCIPIO Agostino, *Qu’est-ce qui est « vivant » dans la performance live electronics ? Une perspective écosystémique des pratiques de création sonore et musicale*, thèse en musicologie, dir. Makis Solomos, université Paris 8 Vincennes, 2018.
- DIEDERICHSEN Diedrich (dir.), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, 1. Aufl., Berlin, ID-Verl, 1998.
- DJ SPOOKY THAT SUBLIMINAL KID, *Rhythm Science*, Cambridge, Mass.: Mediawork/MIT Press, 2004.
- DJ SPOOKY THAT SUBLIMINAL KID, *Sound Unbound: sampling digital music and culture*, Cambridge, Mass.: Mediawork/MIT Press, 2008.
- DREES Stefan, *Körper, Medien, Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Originalausgabe., Hofheim, Wolke Verlag, 2011.
- DROSCHL S., HÖLLER C., et WILTSCHKE H.A. (dir.), *Techno-Visionen: Neue Sounds, neue Bildräume ; [Susanne Binas, Jochen Bonz, Josephine Bosma, Martin Büsser, Sandro Droschl, Robert Henke, Christian Höller, Werner Jauk, Sascha Kösch, Verena Kuni, Hillegonda C. Rietveld, David Toop, Jeremy Turner, Alexis Waltz, Holly Willis, Harald A. Wiltsche, Krystian Woznicki]*, 1. Aufl., Wien, Folio, 2005.
- DURING Elie, « Appropriations. Mort de l’auteur dans les musiques électroniques », *Sonic Process*, Editions du Centre Pompidou., Paris, 2002, p. 93-105.

- DURING Elie, « Flux et opérations: prolégomènes à une métaphysique électronique », *Rue Descartes*, vol. 60, « Philosophie des musiques électriques », mai 2008.
- ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction*, London, Quartet Books, 1998.
- ESHUN Kodwo, « La capture du mouvement », *Nomad's Land*, vol. 3, 1998, p. 63-72.
- ESHUN Kodwo, « Further Considerations on Afrofuturism », *CR: The New Centennial Review*, vol. 3, n°2, été 2003, p. 287-302.
- EVIL Pierre, *Detroit sampler*, Ollendorff et Deseins., Paris, 2014.
- FARKAS W., SEIDL S., et ZWIRNER H. (dir.), *Nachleben Berlin: 1974 bis heute*, 1. Aufl., Berlin, Metrolit-Verl, 2013.
- FARRUGIA Rebekah, *Beyond the Dance Floor: female Djs, technology, and Electronic Dance Music culture*, Bristol, Intellect, 2012.
- FEIGE Marcel, *Deep in Techno: die ganze Geschichte des Movements*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2000.
- FERSCH Daniel, « Zehn Bücher für Groove-LeserInnen », *Groove Magazin*, novembre/décembre 2014. <https://groove.de/2015/02/28/zehn-buecher-fuer-groove-leserinnen/>
- FESER Kim et PASDZIERNY Matthias (dir.), *Techno studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, 1. Auflage., Berlin, b\_books, 2016. <https://groove.de/2015/02/28/zehn-buecher-fuer-groove-leserinnen/>
- FIKENTSCHE Kai, « *You better work!* » : *underground dance music in New York City*, Hanover, NH: University Press of New England, 2000.
- FINK Robert, *Repeating ourselves: american minimal music as cultural practice*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000.
- FLEMING Jonathan, *What kind of house party is this? the history of a music revolution*, Slough, Mind In You Publishing, 1995.
- FLYNN Ellie, « Multiple women report sexual assault and harassment by Derrick May », *DJmag*, , 12 novembre 2020. <https://djmag.com/longreads/multiple-women-report-sexual-assault-and-harassment-derrick-may>
- FONTAINE Astrid et FONTANA Caroline, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996.
- FRITZ Jimi, *Rave culture: an insider's overview*, Victoria, BC, SmallFry Press, 1999.
- DE HARO Sarah et ESTÈVE Wilfrid, *3672: la free story*, Paris, Trouble-fête, 2002.
- DELLER Jeremy, *Everybody in the Place: An Incomplete History of Britain 1984-1992*, London, BBC4, 2019.
- GAILLOT Michel, *Sens Multiple – Techno : un laboratoire artistique et politique du présent*, Paris, Dis Voir, 1998.
- GALLET Bastien, « Un art sans œuvres : interprètes, fétiches et marijuana », *La voix du regard*, n°14, « De l'économie à l'œuvre », automne 2001.

- GALLET Bastien, « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture », *Volume !*, vol. 1, n°1, 15 mai 2002, p. 17-28.
- GALLET Bastien, « Musique et électronique, retour sur un retour », *Volume !*, vol. 3, n°1, 2004, p. 99-107.
- GALLET Bastien, « Us et coutumes de l'échantillonnage. Mémoire, exotisme et chirurgie plastique », *Critique, Copier, voler : les plagiaires*, n°663-664, septembre 2002, p. 51-61. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-2-page-51.htm>
- GALLET Bastien, *Le boucher du prince Wen-Houei: enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, coll. « Essais », 2002.
- GARCIA Luis-Manuel, « Beats, flesh, and grain: sonic tactility and affect in electronic dance music », *Sound Studies*, vol. 1, n°1, 2015, p. 59-76.
- GARCIA Luis-Manuel, « An alternate history of sexuality in club culture », *Resident Advisor*, 28 janvier 2014. <https://ra.co/features/1927>
- GARCIA Luis-Manuel, « Richard Dyer, "In Defence of Disco" », *History of Emotions - Insights into Research*, November 2014. [https://www.history-of-emotions.mpg.de/en/texte/richard-dyer-in-defence-of-disco-1979#\\_edn1](https://www.history-of-emotions.mpg.de/en/texte/richard-dyer-in-defence-of-disco-1979#_edn1)
- GARCIA-JUBETE Antonin, « L'expérience de la musique techno, Sens, structures et temporalités d'un paradigme esthétique », master en histoire de l'art et philosophie de l'art, dir. Étienne Jollet et Danièle Cohn, université Paris 1, 2016.
- GARCIA-SOLEK Hélène, *Quels critères esthétiques pour l'évaluation des musiques électroniques? Exploration des discours et des pratiques poétiques de la culture « DJ »*, mémoire en musique digitale, Université de Montréal, 2013.
- GARNIER Laurent et BRUN-LAMBERT David, *Electrochoc*, Paris, Flammarion, 2003.
- GARRATT Sheryl, *Adventures in Wonderland: A Decade of Club Culture*, London, Headline, 1998.
- GAUDILLIÈRE Jean-Paul, KIHM Christophe et LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, « À propos de la techno », *Mouvements*, n°42, mai 2005, p. 142-148.
- GAVIN Seana, *Spiralled*, London, IDEA, 2020.
- GAUTHIER François, *Technoritualités: religiosité rave*, Montréal, université du Québec à Montréal, 2001.
- GHOSN Joseph, « Du raver au sampler », *L'Homme et la société*, L'Harmattan., Paris, coll. « Musique et société », 1998, p. 87-98.
- GILBERT Jeremy et LAWRENCE Tim, « What's In A Name? Disco Gets Genrified », *Love is the Message: Music, Dance & Counterculture*, 9 septembre 2021.
- GILBERT Jeremy et PEARSON Ewan, *Discographies: dance music, culture, and the politics of sound*, London ; New York, Routledge, 1999.
- GILL John, *Queer noises: male and female homosexuality in twentieth century music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- GILLIAN Frank, « Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 16, n° 2, mai 2007, p. 276-306.

- GILROY Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993.
- GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit "électroniques" », *Volume !*, vol. 10, n°1, 2013. <http://volume.revues.org/3611>
- GOH Annie et WEHELIYE Alexander G., « "White Brothers With No Soul" – Un Tuning the Historiography of Berlin Techno », *CTM magazine*, 2015. <https://archive2013-2020.ctm-festival.de/news-mobile/white-brothers-with-no-soul-un-tuning-the-historiography-of-berlin-techno/>
- GOLDMAN Albert, *Disco*, New York, Hawthorn Books, 1978.
- GOODMAN Steve, *Sonic Warfare, sound, affect and the ecology of fear*, Cambridge, MIT Press, 2010.
- GOOK Ben, « Berlin and Detroit, An Alien Techno Alliance: Cultural Politics and Social Transformation after the Fall of the Wall », *Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur - und Kulturwissenschaft*, vol. 8, 2016, p. 171-201.
- GOSELIN Sophie et OTTAVI Julien, « L'électronique dans la musique, retour sur une histoire », *Volume !*, vol. 1, n° 2, 15 novembre 2002, p. 71-83.
- GREEN Jared, *DJ, Dance and Rave Culture*, Detroit, Greenhaven Press, 2005.
- GRYNSZPAN Emmanuel, *Bruyante techno: réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Mélanie Séteun, 1999.
- GUIBERT Jérôme, « Anne Petiau (dir), "Pratiques musicales", Sociétés, vol. 85, n° 3 », *Volume !*, vol. 4, n°2, 2005, p. 127-130.
- GUILLIEN Mathieu, *La techno minimale*, Château-Gontier, Ed. Aedam Musicae, 2014.
- GUTMAIER Ulrich, *Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende*, Stuttgart, Tropen, 2013.
- HAMPARTZOUMIAN Stéphane et MAFFESOLI Michel, *Effervescence techno: ou la communauté trans(e)cendantale*, Paris ; Bupadest ; Torino, Harmattan, 2004.
- HAQ Nav (dir.), *RAVE: Rave and Its Influence on Art and Culture*, London; Antwerp, Black Dog Publishing Ltd. ; M HKA (Museum of Contemporary Art Antwerp), 2016.
- HARENBERG Michael et WEISSBERG Daniel (dir.), *Klang ohne Körper: Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, Bielefeld, transcript, coll. « MedienAnalysen », 2010.
- HARRIES John, « Africa on the Moon: The Complexities of an Afrofuturist Reading of Dub », *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 7, n° 2, 3 juillet 2015.
- HASLAM Dave, *Adventures on the Wheels of Steel, The rise of the superstar DJs*, London, Fourth Estate, 2001.
- HASLAM Dave, *Life after Dark : a Complete History of British Nightclubs and Nightclubbing*, London, Simon & Schuster Ltd, 2015.
- Hawkins Stan, « Feel the beat come down: house music as rhetoric », *Analysing Popular Music, in Moore Allan F. (dir.), Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- HELLMAN Zachary F., *The DJ aesthetic: a Look into the philosophy and technology that enable the disc jockey*, Boca Raton, Dissertation.com, 2009.

- HITZLER Ronald et PFADENHAUER Michaela, *Techno-Soziologie: Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen, Leske + Budrich, 2001.
- HOFFMANN Felix et HOFFMANN Heiko, *No Photos On The Dance Floor!: berlin 1989-today*, München, PRESTEL ART, 2020.
- HOLMES Thom, *Electronic and Experimental Music*, New York, Scribner's, 1985.
- HOOK Peter, *L'Haçienda: la meilleure façon de couler un club*, trad. Jean-François Caro, Marseille, le Mot et le reste, 2012.
- JACKSON Phil, *Inside clubbing: sensual experiments in the art of being human*, Oxford, Berg, 2004.
- JAMES Martin, *State of bass: the origins of jungle/drum & bass*, Bristol, Velocity Press, 2020.
- JANSEN Meike et CLUB TRANSMEDIALE (dir.), *Gendertronics: der Körper in der elektronischen Musik*, 1. Aufl., Originalausg., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- JARREAU Renee, « Black Women Helped Build House Music. Their Credit Is Often Left off Records », *Zora Medium*, 10 juillet 2020. [https://zora.medium.com/black-women-helped-build-house-music-their-credit-is-often-left-off-records-8fc505300bd1\\_dernière](https://zora.medium.com/black-women-helped-build-house-music-their-credit-is-often-left-off-records-8fc505300bd1_dernière)
- JAVELLE Lucas, « Comment les médias de musique électronique ont évolué en 20 ans », *Trax*, 20 septembre 2017. <https://www.traxmag.com/comment-les-medias-de-musique-electronique-ont-evolue-en-20-ans/>
- JONES Alfred M, CHROMAPARK e.V., *Technoart: Chromapark issue*, Berlin, Gestalten Verlag, 1996.
- JOURDAIN Stéphane, *French touch: des raves aux supermarchés, l'histoire d'une épopée électro*, Bègles, Castor Astral, 2005.
- JOURNET Nicolas, « Techno: le rythme de la transe », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, vol. 3, n° 26, 2012, p. 30.
- JOUVENET Morgan, « "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, n° 37, septembre 2001, p. 45-60.
- JULIEN Ollivier et LEVAUX Christophe (dir.), *Over and over: exploring repetition in popular music*, Paperback edition., London New York Oxford New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, 2019.
- KAESLER Jürgen, *Techno und Religion: die elektronische Musik als Religion der Generation XTC*, Hamburg, Verlag Dr Kovac, 1999.
- KEMPER Christian, *Mapping techno: jugendliche Mentalitäten der 90er*, Frankfurt am Main ; New York, Peter Lang, coll. « Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXI, Politikwissenschaft », 2004.
- KEMPSTER Chris, *History of House*, London, Sanctuary Publishing Ltd., 1996.
- KETZER Alex, *Beyond Plastic, Ein Mixtape im Buch-Format*, Berlin, Gallery Print, 2014.
- KIRN Peter, *The Evolution of Electronic Dance Music*, Milwaukee (Wisconsin), Backbeat Books, 2011.

KISRAY Julia, « 50 years of DJ culture: in conversation with Bill Brewster », *Stamp The Wax*, 25 mars 2015. <https://www.stampthewax.com/2015/03/25/50-years-of-dj-culture-in-conversation-with-bill-brewster/>

KLANTEN Robert, *The techno house book: localizer 1.0*, Berlin, Die Gestalten Verlag, 1995.

KLEIN Gabriele, *Electronic vibration: Pop, Kultur, Theorie*, 1. Aufl., Hamburg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, coll. « Erlebniswelten », 1997.

KOLIULIS Alessio, *Écologie de la musique techno: subjectivité, machines et territoires urbains: pour une critique de l'esthétique techno à partir de Detroit et Londres*, thèse en esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité arts plastiques et photographie et ingénierie d'architecture et d'urbanistique, dir. Roberto Barbanti et Tiziana Vilani, universités Paris 8 et La Sapienza, Paris et Rome, 2018.

KOSMICKI Guillaume, « Le sens musical en free party aujourd'hui: entre idéologie et utopie », *Pulsation techno, pulsation sociale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. « Sociétés », 2001, vol.72, p. 35-44.

KOSMICKI Guillaume, « Analyse de « Let's play » de Crystal Distortion: les paradoxes d'un « tube » de la free party », Lyon, Lacassagne, coll. « Musurgia », 2002, p. 85-101.

KOSMICKI Guillaume, « Free party: la fin d'un rêve? », *Musique et société*, Paris, Cité de la Musique, 2004.

KOSMICKI Guillaume, « Free parties, teknivals, une immersion de 12 ans dans l'histoire d'un mouvement (1994-2006) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genève, Infolio Éditeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 2008.

KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques: Des avant-gardes aux dance floors (réed. 2016)*, Marseille, Le mot et le reste, 2009.

KOSMICKI Guillaume, *Free parties: Une histoire, des histoires (réed. 2013)*, Marseille, Le mot et le reste, 2010.

KOSMICKI Guillaume, « Musique techno, mix, sample: un défi à la notion de propriété », *La musique n'a pas d'auteur, Ethnographies du copyright*, Paris, Musée du Quai Branly, coll. « Gradhiva », 2010, p. 98-115.

KYROU Ariel, LELOUP Jean-Yves, RASTOIN Pierre-Emmanuel et RENOULT Jean-Philippe, *Global tekno. Vol. 1, Voyage initiatique au coeur de la musique électronique*, Nancy, Éd. du Camion blanc, 1999.

KYROU Ariel, *Techno rebelle: un siècle de musiques électroniques*, Paris, Denoël, coll. « X-trême », 2002.

KYROU Ariel, LELOUP Jean-Yves, RENOULT Jean-Philippe et RASTOIN Pierre-Emmanuel, *Global techno. Vol. 1.1.. L'authentique histoire de la musique électronique*, Paris, Scali, 2007.

KELLER Christoph et MACIAS Ata (dir.), *Come on in my kitchen: the Robert Johnson book*, Zurich; Manchester, JRP/Ringier; Cornerhouse [distributeur], 2012.

LAARMANN Jürgen, « Fuck the depression - We are alive! », in JUSTUS LIEBIG UNIVERSITÄT GIESSEN. ARBEITSGRUPPE FÜR SYMBOLISCHE POLITIK, KULTUR UND KOMMUNIKATION (dir.), *Kursbuch Jugendkultur: Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim, Bollmann, 1997.

- LAARMANN Jürgen, « The Raving Society », in Philipp ANZ, Patrick WALDER et Claus BACHOR (dir.), *Techno*, Zürich, R. Bilger, 1995.
- LA FOUGÈRE, « Quelques idées reçues sur l'histoire de la house », *Audimat*, n° 2, 2014, p. 63-83.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, KIHM Christophe et GAUDILLIÈRE Jean-Paul, « À propos de la techno », *Mouvements*, vol. 42, mai 2005, p. 142-148.
- LAFARGUE DE GRANGUENEUVE Loïc, *L'état face aux rave-parties: les enjeux politiques du mouvement techno*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.
- LAVILLE Yann, « Le DJ face au miroir tendu par les universitaires: relativisation et analyse critique », *ethnographiques.org*, novembre 2005. <https://www.ethnographiques.org/2005/Laville>
- LAWRENCE Tim, *Love saves the day: a history of American dance music culture, 1970-1979*, Durham, Duke University Press, 2003.
- LEIBOWITCH Ersin, *Passeurs de disques*, vol. 1, Paris, Mareuil éditions, 2015.
- LELOUP Jean-Yves, *Les Basiques : la musique électronique*, Leonardo/Olats, 2011. <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.olats.org%2Flivre-etudes%2Fbasiques%2Fmusiqueelectronique%2FbasiquesME.php#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>
- LELOUP Jean-Yves, *Digital magma de l'utopie des rave parties à la génération MP3*, [Marseille], le Mot et le reste, 2013.
- LELOUP Jean-Yves, *Musique non stop: pop mutations et révolution techno*, Marseille, le Mot et le reste, 2015.
- LELOUP Jean-Yves (dir.), *Electrosound: machines, musiques & culture(s)*, Marseille, Fondation Groupe DEF, 2016.
- LELOUP Jean-Yves, *Techno 100: classiques, hits et raretés*, Marseille, Mot et le reste, 2018.
- LESSOUR Théo, *Berlin sampler*, Paris, Ollendorff & Deseins, coll. « Sampler », 2009.
- LELOUP Jean-Yves, *Electro: de Kraftwerk à Daft punk [exposition, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 9 avril-11 août 2019]*, Paris, Textuel Philharmonie de Paris-Musée de la musique, 2019.
- LYSLOFF René T. A. et GAY Leslie C., *Music and technoculture*, Middletown, Wesleyan University Press 2003.
- MARKE B., « Nite Trax: DJ Sprinkles Lays It Out », *San Francisco Bay Guardian (US)*, 21 février 2013. <http://www.comatone.com/reviews/sfbg130221.html>
- M & M's, *Normal people: 183 dj's*, Paris, Crash éd., 1998.
- MABILON-BONFILS B. (dir.), *La fête techno: tout seul et tous ensemble*, Paris, Éd. Autrement, coll. « Autrement Collection mutations », 2004.
- MABILON-BONFILS Béatrice et POUILLY Anthony, *Musique techno art du vide ou socialite alternative*, Paris, L'Harmattan, 2013.

- MABILON-BONFILS Béatrice et POUILLY Anthony, *La musique techno: Art du vide ou socialité alternative?*, Paris, Harmattan, coll. « Collection logiques sociales. Série Musiques et champ social », 2002.
- MACIAS Ata et KELLER Christoph, *Come on in my kitchen: the Robert Johnson book*, Zurich; Manchester, JRP/Ringier ; Cornerhouse [distributeur], 2012.
- MALKIN Raphaël, *Music sounds better with you*, Marseille, le Mot et le reste, 2015.
- MARGULIS Elizabeth Hellmuth, *On repeat: how music plays the mind*, New York, NY, Oxford University Press, 2014.
- MARQUARDT Sven et STRITTMATTER Judka, *Die Nacht ist Leben: Autobiographie*, Ungekürzte Ausgabe im Ullstein Taschenbuch, 1. Auflage., Berlin, Ullstein, 2019.
- MARTIN James, *French Connections – From Discotheque to Discovery*, London, Sanctuary, 2003.
- MARTIN Lauren, « In conversation: Anz & DJ Paulette. Two generations of Black women speak about their experiences in dance music », *DJmag*, 20 juillet 2020. <https://djmag.com/longreads/conversation-anz-dj-paulette>
- MAZIERSKA Ewa, RIGG Tony, et GILLON Les (dir.), *The evolution of electronic dance music*, New York London Oxford New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, 2021.
- MCKAY G. (dir.), *DiY culture: party & protest in Nineties Britain*, London ; New York, Verso, 1998.
- MELVILLE Caspar, *It's a London thing: how rare groove, acid house and jungle remapped the city*, Manchester (England), Manchester University Press, 2020.
- MENU Étienne, « For the Crazy : les îlots sacrés de la techno », *Audimat*, vol. 3, 2015, p. 29-43.
- MEYER Erik, *Die Techno-Szene: ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, Opladen, Leske + Budrich, coll. « Forschung Soziologie », 2000.
- MICHAUD Yves, *Ibiza mon amour: Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris, Nil, 2012.
- MILLER Graham, *The sound of the Third Wave: science fiction, imaginary machines and the future of Techno*, Ottawa, Library and Archives Canada, 2006.
- MILLER Graham, *The Sound of The Third Wave: Science Fiction, Imaginary Machines and the Future of Techno*, mémoire de master en ethnomusicologie, York University, Toronto, 2005.
- MORRISON Simon, *Discombobulated: dispatches from the wrong side*, London, Headpress, 2010.
- MUGGS Joe, « Forgetting about vocal house anthems is a betrayal of club music's roots », *Mixmag*, 24 janvier 2018. <https://mixmag.net/feature/forgetting-about-vocal-house-anthems-is-a-betrayal-of-club-musics-roots>
- MULLOVA Katia, « Reflections: are exclusivity contracts holding back local music scenes? », *Stamp The Wax*, 6 avril 2022. <https://www.stampthewax.com/2022/04/06/reflections-are-exclusivity-contracts-holding-back-local-music-scenes/>
- NIEMCZYK Ralf et SCHMIDT Torsten, *From Skratch: das DJ-Handbuch*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, coll. « KiWi », 2000.

- NIESWANDT Hans, *plus minus acht*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2002.
- NIESWANDT Hans, *Disko Ramallah Und andere merkwürdige Orte zum Plattenauflegen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2006.
- NIESWANDT Hans, *DJ Dionysos Geschichten aus der Diskowelt*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2006.
- NYE Sean Culhane, « Teutonic time-slip: travels in electronic music, technology, and German identity, 1968-2009 », thèse en études comparées du discours et de la société, dir. Richard Leppert, université du Minnesota, avril 2013.
- OWEN Frank, *Clubland: The Fabulous Rise and Murderous Fall of Club Culture*, 1st ed., New York, St. Martin's Press, 2003.
- PACADIS Alain, *Un jeune homme chic*, Paris, Sagittaire, 1978.
- PANTELI Maria, ROCHA Bruno, BOGAARDS Niels et HONINGH Aline, « Development of a Rhythm Similarity Model for Electronic Dance Music », London, International Conference, 27-29 juin 2014. [https://mpanteli.github.io/pubs/aes\\_2014.pdf](https://mpanteli.github.io/pubs/aes_2014.pdf)
- PARENT Emmanuel, « Entretien avec Mark Butler: Qu'est-ce que l'Electronic Dance Music ? », *Philharmonie de Paris*, 2 mai 2019. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/perspectives/entretien-avec-mark-butler-quest-ce-que-lelectronic-dance-music>
- PERNOT Olivier, *Électro 100: les albums essentiels des musiques électroniques*, Nouvelle édition., Marseille, Le mot et le reste, 2016.
- PETIAU Anne, « L'Âge d'or de la techno », *Cahiers de l'imaginaire*, n° 19, 2001, p. 53-59.
- PETIAU Anne, « Musique techno et postmodernité », *Religiologiques*, n° 24, 2001, p. 53-70.
- PETIAU Anne, *Pulsation techno, pulsation sociale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2001.
- PETIAU Anne, *Pratiques musicales*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. « Sociétés », 2004.
- PETIAU Anne, « Une "communication musicale." Une étude de la pratique collective de la musique techno, à partir d'Alfred Schütz », *Sociétés*, n° 85, 2004, p. 71-82.
- PETIAU Anne et POURTAU Lionel, « Variations techno. La pensée maffesolienne comme grille ouverte de lecture des raves et du phénomène techno », *Dérive autour de l'oeuvre de Michel Maffesoli*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 273-280.
- PETIAU Anne, « Marginalité et musiques électroniques », *Agora Débats/Jeunesse*, n° 42, 2006, p. 128-139.
- PETIAU Anne, *Musiques et musiciens électroniques: contribution à une sociologie des musiques populaires (sous la direction de Michel Maffesoli)*, Paris, Université Paris Descartes, 2006.
- PETIAU Anne, *Technomedia: jeunes, musique et blogosphère*, Bordeaux, Mélanie Seteun, coll. « Musique et société », 2011.
- PETIAU Anne, « Musique techno et postmodernité », *Religiologiques*, Service des publications de l'UQAM., Montréal, p. 66-69.
- PHILLIPS Dom, *Superstar DJs here we go!: the Rise and Fall of the Superstar DJ*, London, Ebury, 2009.

- PIÈCES ET MAIN D'ŒUVRE (dir.), *Techno: le son de la technopole*, Montreuil, Echappée, coll. « Négatif », 2011.
- POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture*, Frankfurt Am Main ; Hamburg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1996.
- POSCHARDT Ulf, *DJ-Culture*, London, Quartet Books, 1998.
- POSCHARDT Ulf, *DJ culture*, trad. Jean-Philippe Henquel et Emmanuel Smouts, Paris, Kargo/L'Éclat, 2002.
- POURTAU Lionel, *Frères de son : les socialités et les sociabilités des Sound Systems technoïdes (sous la direction de Michel Maffesoli)*, thèse en sociologie, dir. Michel Maffesoli, Paris 5, 2005.
- POURTAU Lionel, *Des technoïstes aux technoïdes sociologie d'une subculture*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2005.
- POURTAU Lionel, *Techno: voyage au cœur des nouvelles communautés festives*, Paris, CNRS, 2009.
- POURTAU Lionel, *Techno. 2. Une subculture en marge*, Paris, CNRS, 2013.
- QUEUDRUS Sandy, *Un maquis techno: modes d'engagement et pratiques sociales dans ma free-party*, Paris / Nantes, IRMA éditions / Mélanie Sèteun, 2000.
- RACINE Etienne, « Les raves: des fêtes bonnes à penser », *Paroles Et Pratiques Sociales (PEPS), Emergences Hip-hop, techno et autres formes culturelles*, Paris, Association Paroles Et Pratiques Sociales, 1998, p. 32-44.
- RACINE Etienne, *Le phénomène techno: clubs, raves, free-parties*, Paris, Imago, 2002.
- RADZIEJEWSKI Robert (dir.), *Techno Lyrics*, Doppell, 2016.
- RAJA Norine, « Splendeurs et misères du Palace, le club où s'acoquinait le Paris branché », *Vanity Fair*, 16 janvier 2019. <https://www.vanityfair.fr/savoir-vivre/story/quand-les-beautiful-people-faisaient-la-fete-au-mythique-palace/5195>
- RAMPLING Danny, BROPHY Ben et FREMPONG Jerry, *Everything you need to know about DJing and success: Danny Rampling shares his 20 years' experience at the top*, London, Aurum, 2010.
- RAMZY Alkaweel, « IDM as a “Minor” Literature: The Treatment of Cultural and Musical Norms by “Intelligent Dance Music” ».
- RAPP Tobias, « Schweigen und Tanzen », *taz. die tageszeitung*, 20 mars 1998. <https://taz.de/!1353249/>
- RAPP Tobias, *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbuch », 2009.
- REDHEAD Steve, *Subculture to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*, Oxford, UK ; Malden, Mass, Blackwell Publishers, 1997.
- REIGHLEY Kurt B., *Looking for the perfect beat: the art and culture of the DJ*, New York, Pocket Books, 2000.
- RENNELA Mathys, « Abolish DJ Idolatry », *Techno Materialism*, [non daté]. <https://technomaterialism.com/abolish-dj-idolatry>

- REYNALDO Shawn, « The Rising Costs of DJ Life », *First Floor*, 14 juin 2022. <https://firstfloor.substack.com/p/the-rising-costs-of-dj-life>
- REYNOLDS Simon, « Low and theory », *The Wire*, n° 146, avril 1996.
- REYNOLDS Simon, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, London, Picador, 1998.
- REYNOLDS Simon, *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*, 1st ed., Boston, Little, Brown, 1998.
- REYNOLDS Simon, « Renegade Academia » [1998], *k-punk*, 20 janvier 2005. <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/004807.html>
- REYNOLDS Simon, « Dance music : la fin du futur », *Audimat*, n° 0, 2012, p. 9-15<sup>1</sup>.
- RIBAC François, « Du rock à la techno. Un entretien avec Simon Frith », *Mouvements*, vol. 5, p. 70-81.
- RICHARD Raphaël, *DJ made in France*, Rosieres en Haye, Camion blanc, 2013.
- RIETVELD Hillegonda C., *This is our House : House Music, Cultural Spaces and Technologies*, Aldershot ; Brookfield, USA, Ashgate, coll. « Popular cultural studies », 1998.
- ROBERTS James, « The Sound of Music », *Frieze*, n° 33, avril 1997, p. 70.
- ROSS Annabel, « Women provide accounts of sexual harassment and assault by Derrick May », *Resident Advisor*, 13 novembre 2020. <https://ra.co/features/3780>
- ROSS Annabel, « Seven More Derrick May Accusers Come Forward », *Resident Advisor*, 29 janvier 2021. <https://ra.co/features/3828>
- ROSS Annabel, « On Derrick May, Detroit techno and toxic male solidarity », 18 novembre 2022. <https://annabelross.medium.com/on-derrick-may-detroit-techno-and-toxic-male-solidarity-785b5e9d4417>
- ROTHLEIN Jordan, « EX.236 : Luis-Manuel Garcia. Deep talk with a dance music academic », *Resident Advisor*, 5 février 2015. <https://ra.co/exchange/236>
- RUBIN Mike, « Rik Davis: Alleys Of His Mind », *RBMA Daily*, 24 mai 2016. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/rik-davis-alleys-of-his-mind>
- SAUNDERS Nicholas et DOBLIN Rick, *Ecstasy: dance, trance, & transformation*, Oakland, CA; San Francisco, CA, Quick American Archives ; Distributed by Quick Trading Co., 1996.
- SAUNDERS Nicholas et POMIER Lise-Eliane, *E comme ecstasy: MDMA, raves et culture techno*, Paris, Editions du lézard, 1996.
- SAVAGE Jon, *The Hacienda must be built!*, Woodford Green, International Music Publications, 1992.
- SAVAGE Jon et MENU Étienne, *Machine soul une histoire de la techno*, Paris, Éd. Allia, 2011.
- SAVILE Jimmy, *Love is an uphill thing*, London, Coronet, 1976.

---

<sup>1</sup> Les numéros de page proviennent d'un pdf qui nous a été envoyé par *Audimat*. Cet article n'est pas disponible en ligne et *Audimat* 0 est épuisé, introuvable en librairie et bibliothèque.

- SCHÄFER Sven, SCHÄFERS Jesper et WALTMANN Dirk, *Techno-Lexikon*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.
- SCHETSCHÉ Michael et SCHMIDT Renate-Berenike, *Rausch-Trance-Ekstase: zur Kultur psychischer Ausnahmezustände*, Bielefeld, Transcript, coll. « Edition Kulturwissenschaft », 2016.
- SCHULZ Jorinde et JÖRG Kilian, *Die Clubmaschine: Berghain*, 1. Auflage., Hamburg, TEXTEM VERLAG, coll. « Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden », 2018.
- SEMERENE Gabriel, « How Techno and Ketamine Helped Me Finally Understanding Derrida (And Accidentally Saved My Life) », *A Dance Mag*, vol. 1, « Transcendence », 2020, p. 76-83.
- SEVIN Jean-Christophe, « Modes d'affiliations versus dynamique des scènes. Le cas de la musique techno en France », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 57, 2014, p. 79-95.
- SEVIN Jean-Christophe et CHEYRONNAUD Jacques, *Les raves et la musique techno en effets: contribution à une sociologie des formes culturelles*, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2014.
- SHAPIRO Peter, *Drum 'n'bass: the rough guide*, London, Rough Guides, 1999.
- SHAPIRO Peter (dir.), *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*, New York, NY, Caipirinha Prod, 2000.
- SHAPIRO Peter, *Turn the beat around: the secret history of disco*, 1st ed., New York, Faber and Faber, 2005.
- SHAPIRO Peter et MENU Étienne, *Turn the beat around: l'histoire secrète de la disco*, Paris, Allia, 2008.
- SHEPERD Harriet, « '90s Club Mag Sleaze Nation Remembers the Nightlife London Lost », *Resident Advisor*, 16 novembre 2021. <https://ra.co/features/3934>
- SHULMAN Alon, *The second summer of love: how dance music took over the world*, London, John Blake, 2019.
- SICKO Dan, *Techno rebels the renegades of electronic funk*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 2010.
- SILCOTT Mireille, *Rave America: New School Dancescapes*, Chicago, ECW Press, 1999.
- ST JOHN Graham, *Rave culture and religion*, London ; New York, Routledge, 2004.
- STERNECK Wolfgang, *Tanzende Sterne: Party, Tribes und Widerstand*, Frankfurt/Main, KomistA, 2005.
- STONE C. J. et DRUKS Eldad, *Fierce dancing: adventures in the underground*, London, Faber and Faber, 1996.
- STRAZZULLA Jérôme, *La techno*, Tournai, Belgique, Casterman, 1998.
- SWINDELLS Dave, *Ibiza '89*, London, Idea, 2020.
- SWINDELLS Dave, *Acid House As It Happened*, London, IDEA, 2022.
- SYLVAN Robin, *Trance formation: the spiritual and religious dimensions of global rave culture*, New York, Routledge, 2005.

TANITH, « The Return of the living Monika Dietl », *Tanith.org*, 23 janvier 2013. <https://www.tanith.org/?p=3517>

TEIPEL Jürgen, *Mehr als laut: DJs erzählen*, Orig.-Ausg., 1. Aufl., Berlin, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbücher », 2013.

TERPHOVEN Arne van, KOOISTRA Sasja, BOS Alfred et LIND Aico (dir.), *Mary go wild: 25 jaar dance in Nederland*, Amsterdam, Maslow, 2013.

TERRADILLOS Jean-Luc et MARTIN Marie (dir.), *La musique techno : approche artistique et dimension créative*, Actes du colloque des 22 et 23 janvier 1998 / [organisé par] le Confort moderne [et le] Conservatoire national de région, Poitiers., 1998.

TESSIER Laurent, « Musiques et fêtes techno: l'exception franco-britannique des free parties », *Revue française de sociologie*, vol. 44, janvier 2003, p. 63-91.

THE EDITOR, « Oh, to be a fly on the wall! A rare *Shoom* fanzine from 1988 is on sale on eBay – and Danny Rampling won't be happy when he finds out who's earning out of it... », *Amateur At Play*, 21 août 2021. <https://amateuratplay.com/2021/08/12/oh-to-be-a-fly-on-the-wall-a-rare-shoom-fanzine-from-1988-is-on-sale-on-ebay-and-danny-rampling-wont-be-happy-when-he-finds-out-whos-earning-out-of-it/>,

THOMAS Andy, « Under Balloons – David Mancuso's "Love Saves The Day" », *Boy's Own Productions*, 2016. <https://www.boysownproductions.com/zine/2016/12/11/under-balloons-david-mancusos-love-saves-the-day>

THOREAU LA SALLE Raphaël, *Répétition, appropriation et détournement dans les musiques populaires afro-américaines*, mémoire en management des institutions culturelles, Institut d'études Politiques de Lille, 2014.

THORNTON Sarah, *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, 1st U.S. ed., Hanover, University Press of New England, coll. « Music/culture », 1996.

TOOP David et BATES Patricia, *The Rap Attack: African jive to New York Hip Hop*, London Leichhardt (Australia), Pluto press, 1984.

TOOP David et FABER Michel, *Ocean of sound: ambient sound and radical listening in the age of communication* [1995], London, Serpent's Tail, 2018.

TRAUFFETTER Gerald, « Tanzen, tanzen, tanzen – bloss nicht lesen ! », *Die Woche*, 25 avril 1997.

TRAX MAGAZINE, « Ce week-end, Jeff Mills a reçu de Jack Lang les insignes d'Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres », *Trax*, 28 avril 2017. <https://www.traxmag.com/ce-week-end-jeff-mills-a-receu-de-jack-lang-les-insignes-dofficier-de-lordre-des-arts-et-des-lettres/>

TRIPETT Frank, « Portable Music for One and All », *Time*, 23 juillet 1979. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,947069,00.html>

TROTTIER Frédéric, *Les mondes de la techno à Détroit*, dir. Denis Laborde, thèse en musique, histoire, société, université de recherches Paris Sciences et Lettres, 2018.

TWIST Cinnamon (dir.), *Guerillas of Harmony: Communiques from the Dance Underground*, LA, Tribal Donut, 1999.

VAN ASSCHE Christine et Centre Georges Pompidou (dir.), *Sonic process: une nouvelle géographie des sons*, Paris, Centre Pompidou, 2002.

VAN BELLEN Joost, *Pandaogen*, Uithoorn, Karakter Uitgevers B.V., 2014.

- VAN EGMOND Clémence, « Ce que les voix de la dance-music ont à nous dire », *Les Inrockuptibles*, 24 juillet 2018. <https://www.lesinrocks.com/musique/ce-que-les-voix-de-la-dance-music-ont-nous-dire-157836-24-07-2018/>
- VAN GREVELINGE Michel, *Profil hardcore*, Paris, Harmattan, 2010.
- VANTHOURNHOUT Alain, *Techno, rêves-- et drogues? rencontrer les jeunes dans les nouveaux lieux d'extase*, Bruxelles, De Boeck : Belin, coll. « Comprendre », 2001.
- VAUDRIN Marie-Claude, *La musique techno, ou, Le retour de Dionysos: je rave, tu raves, nous rêvons*, Paris, Harmattan, coll. « Univers musical », 2004.
- VECCHIOLA Carola, *Detroit's rhythmic resistance: Electronic music and community pride*, thèse en études américaines, dir. Ruth Behar, University of Michigan, Horace H. Rackham School of Graduate Studies, Ann Arbor, 2006.
- VIGER-KHOLER Jérôme, « Mémoires de respect », *Instant City*, 03 juin 2019. <https://www.instant-city.com/memoires-de-respect-par-jerome-viger-kohler/>
- VOLKWEIN Barbara, *What's Techno? Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik*, Osnabrück, Electronic Publ, coll. « Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft », 2003.
- VOLKWEIN Barbara, « 130 beats per minute: Techno », in Richard KLEIN, Kiem ECKEHARD et Wolfram ETTE (dir.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist, Velbrück, 2000.
- VON BUNKER Nancy, *Die Tickerladay*, Ullstein., Berlin, 1998.
- VON COSSART Axel, *TECHNO-LUTION (sounds, synths, surroundings)*, München, neobooks Self-Publishing, 2015.
- WAYNE Anthony, *Spanish Highs: Sex, Drugs & Excess in Ibiza*, London, Virgin, 1988.
- WAYNE Anthony, *Class of 88: the true acid house experience*, London, Virgin, 1998.
- WESTBAM, *Die Macht der Nacht*, Berlin, Ullstein Buchverlage, 2015.
- WESTBAM et GOETZ Rainald, *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin, Merve, 1997.
- WICKE Peter, « Let the sun shine in your heart, Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zut un hat », *Die Musikforschung*, n° 4, 1997.
- WONG Many-Suzanne, « Listening to EDM: Sound Object Analysis and Vital Materialism / Écouter la dance music: analyse d'objets sonores et matérialisme vital », *Volume !*, vol. 10, n° 1, « Écoutes », 2013, p. 193-211.
- ZAWADZKI Alex, *Flashback. Parties for the people by the people*, Rough Trade Books, 2021.

### 3. Études critiques sur la musique et l'écriture de la musique

- ANDERSON Tim, « For the Record: Interdisciplinarity, Cultural Studies, and the Search for Method in Popular Music Studies », in Mimi WHITE et James SCHWOCH (dir.), *Questions of Method in Cultural Studies*, Oxford, UK, Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 285-307.

ARDEN Charles, *Vers une critique musicale créatrice : une redéfinition du concept de critique comme rapport entre le discours sur l'œuvre et la poétique musicale*, thèse en musicologie, Christian Corre (dir.), Paris 8, 2013.

ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA. COLOQUIO, *Écrire, traduire et représenter la fête: VIII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, València, Espagne, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001.

ATTON Chris, « Sociologie de la presse musicale alternative », *Volume !*, vol. 5, n° 1, 2006.

BACKÈS Jean Louis, *Musique et littérature: essai de poétique comparée*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1994.

BACKÈS J.-L. et INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine: actes du colloque des 20 - 22 mars 1999 en Sorbonne*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2001.

BRUNET François et TRIAIRE Sylvie, *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée : OpenEdition Books, 2014.

BEADLE Jeremy J., *Will pop eat itself?*, London; Boston, Faber and Faber, 1993.

BEARDSLEY Monroe C., *Aesthetics : problems in the philosophy of criticism*, New York: Harcourt, Brace, 1958.

BÉCUE Aurélien, *Rock et littérature : bruits, distorsions, résonances : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain*, thèse en littératures comparées, dir. Emmanuel Bouju, Rennes 2, 2013.

BEFFA Karol, *Comment parler de musique?*, Paris, Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2013.

BEHRENS Roger, *Pop Kultur Industrie: zur Philosophie der populären Musik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996.

BENNETT Andy, « Music, Media and Urban Mythspaces: A Study of the “Canterbury Sound” », *Media, culture and society*, n° 24, 2002, p. 87-100.

BENNETT Andy, SHANK Barry et TOYNEBEE Jason, *The popular music studies reader*, London; New York, Routledge, 2006.

BERTHOMIER Maud, *De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975.)*, thèse de doctorat en littératures comparées, dir. Denis Mellier, Poitiers, 2012.

BERTHOMIER Maud et GENDRE Bruno, *Encore plus de bruit: l'âge d'or du journalisme rock en Amérique, par ceux qui l'ont inventé*, Auch, Tristram, 2019.

BONNET François J., *Les mots et les sons: un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2012.

BONZ J. (dir.), *Popkulturtheorie*, 1. Aufl., Mainz, Ventil-Verl, 2002.

BONZ J., BÜSCHER M., et SPRINGER J. (dir.), *Popjournalismus*, 1. Aufl., Mainz, Ventil-Verl, 2005.

BONZ Jochen, *Subjekte des Tracks: Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*, Berlin, Kulturverl. Kadmos, coll. « Kaleidogramme », 2008.

- BORTHWICK Stuart, *Dance, Culture, Television: An Analysis of the Politics of Contemporary Dance Culture and its Televisual Representations*, Liverpool John Moores University, 1998.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- BRACKETT David, *Interpreting popular music*, Cambridge [England]; New York, Cambridge University Press, 1995.
- BRENNAN Matt, *When genres collide: Down Beat, Rolling Stone, and the struggle between jazz and rock*, New York, Bloomsbury Academic, coll. « Alternate takes : critical responses to popular music », 2017.
- BRENNAN Matthew, *Down Beats and Rolling Stones: An Historical Comparison of American Jazz and Rock Journalism*, thèse en communication, media et culture, dir. Dai Griffiths, university of Stirling, 2007.
- BROWN Calvin S., *Music and literature: a comparison of the arts*, Athens, Univ. of Georgia Press, 1948.
- BRUNEL Pierre, *Basso continuo: musique et littérature mêlées*, 1. éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Musique et musiciens », 2001.
- BRUNET François et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de la Méditerranée., Montpellier, 2002.
- BUDDE Dirk, *Elektronische Tanz- und Unterhaltungsmusik Spotlights zur Produktionsweise aus Insider-Sicht*, Gießen, Universitätsbibliothek, 2008.
- BÜNTIG Eleonore, « Tempo und Terror », *Neue Zeitschrift für Musik*, vol.3, 2000.
- CAMPOS Rémy et DONIN Nicolas (dir.), *L'analyse musicale: une pratique et son histoire*, Genève, Droz, coll. « Musique & recherche », 2009.
- CANNONE Belinda, *Philosophies de la musique: 1752-1789*, Paris, Aux Amateurs de livres : Diffusion, Klincksieck, coll. « Collection Théorie et critique à l'âge classique », 1990.
- CANONNE Clément (dir.), *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Sampzon, Delatour France, coll. « Collection Musique & Philosophie », 2017.
- CARPENTIER Anne, *Les problèmes esthétiques de la critique musicale en France entre 1900 et 1938*, thèse d'esthétique musicale, Paris 1, 1973.
- CARROLL Rachel. et HANSEN Adam (dir.), *Litpop: writing and popular music*, Bfarnham, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate, coll. « Ashgate popular and folk music series », 2014.
- CÉLIS Raphaël, *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1982.
- CLAUDON Francis et BEYLE Marie Henri, *L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal.*, 1979.
- CŒUROY André, *Musique et littérature; études de musique et de littérature comparées.*, Paris, Bloud & Gay, 1923.
- COOPER B. Lee, « Rock journalists and Music Critics: A Selected Bibliography », vol. 33, n° 1, 2010, p. 75-101.
- CORONAT-FAURE Raphaële, *Naissance de la critique musicale en France : 1750-1774*, thèse de doctorat en Littérature française, Béatrice Didier (dir.), Paris 8, 1999.

- COSGROVE Stuart, *Detroit 67: The Year That Changed Soul*, Edinburgh, Polygon UK, 2017.
- COSGROVE Stuart, *Memphis 68: The Tragedy of Southern Soul*, Edinburgh, Polygon UK, 2017.
- COSTE Claude, « La verve musicale de Vladimir Jankélévitch », *Recherches & Travaux*, n° 85, 2014.
- CUPERS Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate, ou, Le défi littéraire de la musique: aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, coll. « Publications des Facultés universitaires Saint-Louis », 1988.
- DIEDERICHSEN Diedrich, *Über Pop-Musik*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2014.
- DIEDERICHSEN Diedrich, « Va crever, critique de disque (mais prends ton temps) », *Audimat* n°0, 2012. <https://audimat-editions.fr/editions-web/va-crever-critique-de-disques-mais-prends-ton-temps>
- DIEDERICHSEN Diedrich, *2000 Schallplatten 1979-1999*, Höfen, Hannibal Verlag, 2000.
- DIEDERICHSEN Diedrich, « Hören, Wiederhören, Zitieren. Vorschlag einiger Elemente einer Zeichentheorie der Popmusik aus aktuellem Anlaß: Beck, Mike Ink, Rockers Hi-Fi », *Spex*, vol. 1, n° 97, 1997.
- DIEDERICHSEN Diedrich, *Freiheit macht arm: das Leben nach Rock'n Roll : 1990-93*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1993.
- DIEDERICHSEN Diedrich, HEBDIGE Dick et MARX Olaph-Dante, *Schocker: Stile und Moden der Subkultur*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983.
- DIEDERICHSEN Diedrich, *Sexbeat: 1972 bis heute*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1985.
- DIEDERICHSEN Diedrich, THIERS Nicole et DOUROUX Xavier, *Argument son: de Britney Spears à Helmut Lachenmann, critique électro-acoustique de la société*, Dijon Zurich, les Presses du réel & JPR-Ringier, coll. « Documents », 2007.
- DOEHRING André, *Musikkommunikatoren: Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus*, Bielefeld, Transcript, coll. « Texte zur populären Musik », 2011.
- DREES Stefan, *Körper, Medien, Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Originalausgabe., Hofheim, Wolke Verlag, 2011.
- DUBOIS Jacques, « Pour une critique fiction », *L'Invention critique*, Éditions Cécile Defaut/Villa Gillet., Paris, 2004, p. 111-135.
- DUFOURT Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, C. Bourgois, coll. « Collection Musique/Passé/Présent », 1991.
- DUMOULIÉ Camille (dir.), *Fascinations musicales: musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & idée », 2006.
- DUNCOMBE Stephen et MICROCOSM PUBLISHING, *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, Bloomington, Ind., Microcosm Publishing, 2008.
- DUPUY-ENGELHARDT Hiltraud et MONTIBUS Marie-Jeanne, *Parties du discours, sémantique, perception, cognition, le domaine de l'audible: actes [du colloque international] EUROSEM, [13-16 juin 2000, Fontaine-sur-Aÿ]*, Reims, Presses universitaires de Reims, coll. « Recherches en linguistique et psychologie cognitive », 2002.

DURAND Valérie, *L'interprétation musicale dans un corpus de presse : une analyse linguistique et textuelle*, dir. Enrica Galazzi et de Mariagrazia Margarito Santinato et de Danièle Pistone, thèse en musique et musicologie, Paris 4, 2009.

ENNIS Philip H., *The seventh stream: the emergence of rocknroll in American popular music*, [Middletown, Conn.]; Hanover, NH, Wesleyan University Press ; University Press of New England, 1992.

ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1979.

ESCAL Françoise, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984.

ESCAL Françoise (dir.), *Musique et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Université de Lille III, coll. « Revue des Sciences Humaines », 1987.

ESCAL Françoise, *Contrepoints: musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

ESCAL Françoise (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales: actes du colloque: Maison des sciences de l'homme, Paris, 10 et 11 février 1994*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Logiques sociales. Série Musiques et champ social », 1997.

ESCAL Françoise, *La musique et le romantisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2005.

ETIENNE Samuel, *La presse musicale alternative*, Saint-Amant-Tallende (Puy-de-Dôme), Ed. M. Seteun, 2006.

FORDE Eamonn, « From polyglottism to branding. On the decline of personality journalism in the British music press », *Journalism*, vol. 2, n° 1, 2001, p. 23-43.

FORDE Eamonn, *Music journalists, music press officers and the consumer music press in the UK*, thèse en media, arts et design, dir. Dave Laing, University of Westminster, 2001.

FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc (dir.), *L'invention de la critique d'art: actes du colloque international tenu à l'Université Rennes 2 les 24 et 25 juin 1999*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2002.

FRANGNE Pierre-Henry et LACOMBE Hervé (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2014.

FRANGNE Pierre-Henry, LACOMBE Hervé, MASSIN Marianne, et PICARD Timothée (dir.), *La valeur de l'émotion musicale*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2017.

FRITH Simon, *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*, New York, Routledge, 1988.

FRITH Simon, *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, New York, Pantheon Books, 1981.

FRITH Simon et GOODWIN Andrew, *On record: rock, pop, and the written word*, New York, Pantheon Books, 1990.

FRITH Simon, STRAW Will et STREET John, *The Cambridge companion to pop and rock*, New York, Cambridge University Press, 2001.

FRITH Simon, « Retour sur l'esthétique de la musique pop », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 60, 2008.

- GALLET Bastien, « La boucle infinie du breakbeat. Remarques sur les musiques électroniques », *Critique*, Musique(s). Pour une généalogie du contemporain, n° 639-640, septembre 2000.
- GAROFALO Reebee, *Rockin' the boat: mass music and mass movements*, Boston, MA, South End Press, 1992.
- GARRIC Henri, *Parole muette, récit burlesque: les expressions silencieuses aux XIXe-XXe siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes, Série Modernités et avant-gardes », 2015.
- GATFIELD Carolyn, *La formation du vocabulaire de la musique pop étude morpho-sémantique d'une langue de spécialité : La musique pop*, dir. Jean-Louis Fossat, Toulouse 2, 1975.
- GOUBAULT Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984.
- GRABÓCZ Márta (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, coll. « Musique », 2007.
- GRABÓCZ Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, Harmattan, coll. « Arts & sciences de l'art », 2009.
- GRACYK Theodore, *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*, Durham, NC, Duke University Press, 1996.
- GRACYK Theodore et KANIA Andrew, *The Routledge companion to philosophy and music*, London, Routledge, coll. « Routledge philosophy companions », 2014.
- GRACYK Theodore, *Listening to poplar music, or How I learned to stop worrying and love Led Zeppelin*, Ann Arbor, university of Michigan Press, 2007.
- GRIFFITHS Paul, « Objets et impacts de la critique musicale », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2, Les savoirs musicaux, Arles, Actes Sud, 2004, p. 1057-1069.
- GRUPE D'ÉTUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Rhétorique et discours critiques*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 1990.
- GUIBERT Gérome, « La presse magazine musicale en France », in Claire BLANDIN, *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Collin, 2017.
- GUIBERT Guibert et RUDENT Catherine (dir.), *Made in France: studies in popular music*, First issued in paperback., London, Routledge, Taylor & Francis Ltd, coll. « Routledge global popular music series », 2019.
- GUICHARD Léon, *La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- GUICHARD Léon, *La musique et les lettres au temps du romantisme.*, Paris, Presses universitaires de France, 1955.
- GÜNTHER Helmut, *Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner : [vom Kongo bis Samba u. Soul].*, Bonn, Dance Motion, 1982.
- HAMPARTZOUMIAN Stéphane, *Effervescence techno*, Bruxelles, De Boeck université, 1999.
- HARPER Adam, *Infinite music: imagining the next millennium of human music-making*, Winchester Washington, Zero Books, 2011.

- HASKELL Harry, *The attentive listener: three centuries of music criticism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1996.
- HEBDIGE Dick, *Sous-culture: le sens du style*, Paris, Zones, 2008.
- HELLOUIN Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale; cours professé à l'École des hautes études sociales*, Paris, A. Joanin & cie, 1906.
- HEWITT Paolo, *The Jam: a beat concerto*, London, Omnibus Press, 1983.
- HERBERT Trevor, *Music in words: a guide to researching and writing about music*, New York, Oxford University Press, 2009.
- HEYLIN C. (dir.), *The Penguin book of rock & roll writing*, 1. ed., London, Penguin Books, 1992.
- HINZ Ralf, *Cultural studies und Pop: zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1998.
- HUSSLEIN U. et SUREY L. (dir.), *Zines! Fandom research 2001: Reader und Index zur Fanzine-Szene*, Mainz, Ventil-Verlag, 2001.
- HUSSLEIN Uwe, « *You can't judge a book by looking at the cover* »: *Bibliographie deutschsprachiger Rock- und Popbücher*, Originalausgabe, 1. Auflage., Augsburg, Sonnentanz-Verlag Roland Kron, 1996.
- JACKE Christoph, « Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? Pop(-Kulturwissenschaft) aus medienwissenschaftlicher Perspektive », *PopMusicology. Perspektiven der Musikwissenschaft*, Transcript., Bielefeld, Christian Bielefeldt; Udo Dahmen & Rolf Großmann, 2008, p. 135-152.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable* [1961], Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- JERRENTROP Ansgar, « Körper und Maschine. Neue Erfrungen mit Techno-Musik », *Musik und Bildung*, vol. 2, 1995, p. 27-33.
- JONES Steve (dir.), *Pop music and the press*, Philadelphia, Temple University Press, coll. « Sound matters », 2002.
- JONES Steve, « Re-viewing Rock Writing. The Origins of Popular Music Criticism », *American Journalism*, , 1993 1992.
- JOUANNAIS Jean-Yves et KIHM Christophe, *Techno anatomie des cultures électroniques*, coll. « Art Press », 1998.
- JULIEN Olivier et LEVAUX Christophe, *Over and over: exploring repetition in popular music*, 2018.
- KASHCHENKO V. E. et SHAVLOVSKIĬ G. M., « [Purification and properties of the riboflavin kinase of the yeast *Pichia guilliermondii*] », *Biokhimiia (Moscow, Russia)*, vol. 41, n° 2, février 1976, p. 376-383.
- KATZ David, *Solid foundation: an oral history of reggae*, Rev. and Expanded ed., London, Jawbone, 2012.
- KÄUSER Andreas, *Schreiben über Musik: Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie*, München, W. Fink, coll. « Figuren », 1999.

- KENT Nick, *The dark stuff: the best of Nick Kent*, London ; New York, Penguin, 1994.
- KIVY Peter, *Antithetical arts: on the ancient quarrel between literature and music*, Oxford; Oxford; New York, Clarendon Press ; Oxford Univ. Press, 2009.
- KOSMICKI Guillaume, « Structures musicales et structures sociales dans la musique techno », Poitiers, Le confort moderne, 1998, vol.2.
- KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes : De Debussy au mur de Berlin – 1882-1962*, Marseille, Le mot et le reste, 2012.
- KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes : De Ligeti à la fin de la Guerre froide – 1963-1989*, Marseille, Le mot et le reste, 2014.
- KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes : De John Zorn à la fin du monde et après... – 1990-2015*, Marseille, Le mot et le reste, 2017.
- LABORDE Denis, « Des passions de l'âme au discours de la musique », *Terrain*, , n° 22, 1 mars 1994, p. 79-92.
- LANGLOIS Tony, « Can You Feel It? DJs and House Music Culture in the UK », *Popular Music*, vol. 11, n° 2, mai 1992, p. 229-238.
- LAU Thomas, « Raving Society, Anmerkung zur Technoszene », *Forschungsjournal Neue soziale Bewegungen*, vol. 8, n° 2, 1995, p. 67-75.
- LINDBERG Ulf (dir.), *Rock criticism from the beginning: amusers, bruisers, and cool-headed cruisers*, New York, Peter Lang, coll. « Music/meanings », 2005.
- LOCATELLI A. (dir.), *Musique et littérature: rencontres sainte Cécile*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles . Univers littéraires », 2011.
- LOCATELLI A. et LANDEROUIN Y. (dir.), *Musique et roman*, Paris, Manuscrit, coll. « Esprit des lettres (Éditions Le Manuscrit) », 2008.
- LOCATELLI Aude, *Jazz belles-lettres: approches comparatistes des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2011.
- LOCATELLI Aude, *Littérature et musique au XXe siècle.*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- LOTHWESSEN Kai, « Methodische Aspekte der musikalischen Analyse von Techno », *Erkenntniszuwachs durch Analyse: populäre auf dem Prüfstand*, Karben, Coda Musikservice & Verlag, für den Arbeitskreis Studium Populärer Musik, coll. « Beiträge zur Populärmusikforschung », 1999.
- MACHABEY Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard Masse, 1947.
- MANEMANN Jürgen et BROCK Eike, *Philosophie des Hip-hop: performen, was an der Zeit ist*, Bielefeld, Transcript, coll. « Xtexte zu Kultur und Gesellschaft », 2018.
- MANSIER Thomas, *Identité du rock et presse spécialisée. Évolution d'une culture et de son discours critique dans les magazines français des années 90*, thèse en sciences de l'information et de la communication, dir. Jean-François Tétu, Lyon 2, 2004.
- MASSIN Marianne, *Transe, ravissement, extase*, Ambronay, Éditions Ambronay, 2012.
- MAYAUD Isabelle et SOFIO Séverine, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015, p. 9-24.

- MELTZER Richard, *The aesthetics of rock*, New York, Something Else Press, 1970.
- MOLIÈRE Eric, « La musique et la fête: La Musique techno comme fête musicale », *Des Jeunes et des musiques: Rock, Rap, Techno*, Ed. Green, Anne-Marie., Paris, L'Harmattan, 1997, p. 215-258.
- MOORE Allan F., *Analyzing popular music*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2003.
- MOORE Allan F., *Rock, the primary text: developing a musicology of rock*, 2nd ed., Aldershot, Hants, England; Brookfield, Vt, Ashgate, coll. « Ashgate popular and folk music series », 2001.
- ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE (dir.), *Le comparatisme comme approche critique. Tome 2, Littérature, arts, sciences humaines et sociales*, Paris, France, Classiques Garnier, 2017.
- ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE (dir.), *Le comparatisme comme approche critique. Tome 3, Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, Paris, France, Classiques Garnier, 2017.
- NATTIEZ Jean Jacques, *Music and discourse: toward a semiology of music*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1990.
- OWEN Frank, *Clubland confidential : the fabulous rise and murderous fall of club culture*, London, Ebury Press, 2004.
- PETIAU Anne, *Technomedia: jeunes, musique et blogosphère*, Bordeaux, Seteun, coll. « Musique et société », 2011.
- PICARD Timothée, « Les dangers de la musique allemande: fortune littéraire d'un topos », Christian MERLIN et Alain LEDUC (dir.), *Germanica*, n° 36, « Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue allemande: fascination et suspicion », 2005.
- PICARD Timothée, « La littérature aime-t-elle vraiment la musique ? », Paris, Editions Desjonquières, 2006.
- PICARD Timothée, « Qui est le mieux à même de parler de la musique ? Le littéraire et le technicien: enjeux d'une (fausse) rivalité », in Claude COSTE (dir.), *Chemin Faisant*, n° 2 « Musicalité », n° 2, mars 2009, p. 45-60.
- PICARD Timothée, « Qu'est-ce que l'écrivain peut dire de la musique ? Les débats autour de la "littérature d'art mélomane" », Lille 3, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2010.
- PICARD Timothée, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse », « bibliothèque comparatiste » de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2011. <http://sflgc.org/bibliotheque/picard-timothee-musique-et-indicible-dans-limaginaire-europeen-proposition-de-synthese/?pdf=1580>
- PICARD Timothée, *La critique musicale au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.
- PIETTE Isabelle, *Littérature et musique: contribution à une orientation théorique, (1970-1985)*, Namur, Belgique, Presses universitaires de Namur, 1987.

- PIRES Matthew, *Popular music reviewing in the French press, 1956-1996: A stylistic study*, thèse en philosophie, dir. Bridget Jones, University of Surrey, 1998.
- PISTONE Danièle, *Périodiques français relatifs à la musique: répertoire alphabétique et chronologique indexé, 1690-2011*, Paris, Observatoire musical français, Université Paris-Sorbonne, 2011.
- PISTONE Danièle, *Recherches sur la presse musicale française*, Paris, Observatoire musical français, coll. « Observatoire musical français », 2011.
- PISTONE D. et COLLECTIF DE RECHERCHE SUR LES PÉRIODIQUES MUSICAUX FRANÇAIS (dir.), *Regards sur la presse musicale française: XIXe-XXIe s*, Paris, Observatoire musical français, coll. « Collection Observatoire musical français. Série “Conférences et séminaires” », 2015.
- POUVET Roger, *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- QUILLIEN Christophe, *Génération Rock & folk: 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006.
- RALLO DITCHE Isabelle, *Littérature et Musique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011.
- REDHEAD Steve (dir.), *Rave off: politics and deviance in contemporary youth culture*, Aldershot, Hants., England ; Brookfield, Vt, Avebury, coll. « Popular cultural studies », 1993.
- REDHEAD Steve, *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*, Manchester ; New York : New York, Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press, coll. « Cultural politics », 1990.
- REIBEL Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, coll. « Musique - musicologie », 2005.
- REYNOLDS Simon, *Totally wired: post-punk interviews and overviews*, Berkeley, CA, Soft Skull Press, 2010.
- REYNOLDS Simon, *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*, Berkeley, Calif., Soft Skull Press, 2011.
- REYNOLDS Simon, *Rétromania: comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. Jean-François Caro, Marseille, le Mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012.
- REYNOLDS Simon, « Erinnerungen an die Britische Musikpresse », *Testcard*, « Kritik », Mainz, Ventil Verlag, 2017, p. 108-111.
- RIETVELD Hillegonda, « Spinnin' : dance culture on the World Wide Web », in Jane C. STOKES et Anna READING (dir.), *The media in Britain: current debates and developments*, New York, St. Martin's Press, 1999.
- RISSET Jean-Claude, « Problèmes posés par l'analyse d'oeuvres musicales dont la réalisation fait appel à l'informatique », in *Analyse et création musicale* (Actes du 3e Congrès européen d'analyse musicale, Montpellier, 1995), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 131-160.
- ROCHE Stéphanie, *Le discours sur la musique des jeunes en Allemagne et en France*, (...), éditions universitaires. 2010.
- ROTH Stéphane et SORARU Isabelle, *Dire la musique: à la limite*, Paris, l'Harmattan, 2012.

RUDENT Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisées en 1993*, thèse de musicologie, dir. Danièle Pistone, université Paris 4, 2000.

RUMPF Wolfgang, *Pop & Kritik: Medien und Popkultur: Rock'n Roll, Beat, Rock, Punk ; Elvis Presley, Beatles/Stones, Queen/Sex Pistols in Spiegel, Stern & Sounds*, Münster, Lit-Verl, coll. « Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte », 2004.

SCHER Steven P., *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, E. Schmidt, 1984.

SCHER Steven Paul et BERNHART Walter, *Essays on literature and music (1967 - 2004)*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Word and music studies », 2004.

SCHLOEZER Boris de, *Introduction à J.-S. Bach: essai d'esthétique musicale (1947)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

SCHLOEZER Boris de et PICARD Timothée, *Comprendre la musique: contributions à « La nouvelle revue française » et à « La revue musicale », 1921-1956*, Rennes, PUR, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2011.

SÉMINAIRE INTERARTS (dir.), *L'oeuvre d'art et la critique*, Paris, Klincksieck, 2001.

SÈVE Bernard, *L'altération musicale, ou, ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.

SHUKER Roy, *Understanding Popular Music* [1994], Second Edition, London, Routledge, 2001.

SHUKER Roy, *Wax trash and vinyl treasures: record collecting as a social practice*, Farnham, Surrey, England; Burlington, VT, Ashgate, 2010.

SINKER M. (dir.), *A hidden landscape once a week: the unruly curiosity of the UK music press in the 1960s-80s... in the words of those who were there*, London, Strange Attractor PressBM SAP, 2018.

SKELLINGTON Jennifer, *Transforming music criticism : an examination of changes in music journalism in the English broadsheet press from 1981 to 1991*, thèse en philosophie, dir. Dai Griffiths, Oxford Brookes University, 2010.

SOUNAC F. (dir.), *La mélaphobie littéraire*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, coll. « Littératures », 2012.

SOUNAC Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque: genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

SOUNAC Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque: genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

SYLVAN Robin, *Traces of the spirit: the religious dimensions of popular music*, New York, New York University Press, 2002.

TAGG Philip, *Kojak—50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Göteborg, Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ, coll. « Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg », 1979.

TAGG Philip, « From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground », *Popular Music*, vol. 13, n° 2, 1996, p. 209-222.

- TAGG Philip et CLARIDA Bob, *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*, New York, The Mass Media Music Scholar's Pr, 2003.
- TAGG Philip, *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*, New York, Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- TEIPEL Jürgen (dir.), *Verschwende deine Jugend: ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbuch », 2001.
- THORNTON Sarah, « Strategies for Reconstructing the Popular Past », *Popular Music*, vol. 9, n° 2, 1990, p. 87-97.
- TILL Rupert, *Pop cult: religion and popular music*, London ; New York, Continuum, 2010.
- TRIGGS Teal, *Fanzines: the DIY revolution*, San Francisco, Calif, Chronicle Books, 2010.
- UNIVERSITÉ DE ROUEN (dir.), *La Critique artistique: un genre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1983.
- VEAL Michael E., *Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, coll. « Music/culture », 2007.
- VENKER Thomas, *Ignoranz und Inszenierung: Schreiben über Pop*, 1. Aufl., Mainz a. Rhein, Ventil, 2003.
- VIEAU Grégory, *Une histoire de la presse rock en France*, Le mot et le Reste., Marseille, 2021.
- WAAK Anne et DAX Max (dir.), *Spex: das Buch. 33 1/3 Jahre Pop*, 1. Aufl., Köln, Metrolit, 2013.
- WARREN Emma, *Make Some Space: Tuning into Total Refreshment Centre*, London, Sweet Machine Publishing, 2019.
- WATSON Neville et WATSON Gavin, *Raving '89*, London, DJhistory.com, 2009.
- WEHELIYE Alexander G., *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2005.
- WICKE Peter, *Vom Umgang mit Popmusik*, Berlin, Volk und Wissen, 1993.
- WICKE Peter, *Rock music: culture, aesthetics, and sociology*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1990.
- WOLF Werner, *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft », 1999.
- WOODWORTH Marc et GROSSAN Ally-Jane (dir.), *How to write about music: excerpts from the 33 1/3 series, magazines, books and blogs with advice from industry-leading writers*, New York, NY, USA ; London, UK, Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Inc, 2015.

#### 4. Histoire des idées et autres documents cités

- ALS Hilton, *The Women*, New York, Noonday Press, 1998.
- ADORNO Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, Mésigny, Contrechamps, 1994.
- ALBERT Pierre, *La presse*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1991.
- ALBERT Pierre, *Histoire de la presse*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2010.
- ALBERTAZZI Daniele et COBLEY Paul, *The media: an introduction*, New York, Pearson Education, 2010.
- ARRIAZA IBARRA Karen, *Public service media in Europe: a comparative approach*, Abingdon, Routledge, 2015.
- ATTALI Jacques, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses universitaires de France : Fayard, 2001.
- BARTHES, *Le Grain de la Voix: Entretiens, 1962-1980*, Paris, éditions du Seuil, 1982.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- BASTANI Aaron, « Les médias britanniques sont-ils tous de droite ? », *Le Monde Diplomatique*, p. 02/2020.
- BEY Hakim et TRÉGUIER Christine, *TAZ: zone autonome temporaire*, Paris, Ed. de l'Eclat, 1997.
- BEY Hakim, RAMETTE Fleur et KOSMICKI Guillaume, *Sermons radiophoniques*, Marseille, le Mot et le reste, coll. « Attitudes », 2011.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. « Collection Documents sur l'art », 2001.
- BRUNET François et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de la Méditerranée., Montpellier, 2002.
- BUDD Malcolm et FAVIER Jacques, *La musique et les émotions: théories philosophiques*, Paris, Herrmann, 2015.
- BUTOR Michel, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 111-113.
- CANONNE C. (dir.), *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Sampzon, France, Editions Delatour France, 2017.
- CAYROL Roland, *Les médias: presse écrite, radio, télévision*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1991.
- CHACRON Jean-Marie, *La Presse des jeunes*, La Découverte., Paris, 2002, vol.334.
- CHARON Jean-Marie, *La presse magazine*, Paris, France, La découverte, 2008.
- CHATEAU Dominique, *L'expérience esthétique: intuition et expertise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- CHAUVEAU Agnès et TÉTART Philippe, *Introduction à l'histoire des médias en France de 1881 à nos jours*, Paris, France, Armand Colin, 1999.

- CHION Michel, *Musiques, médias et technologies: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1994.
- COHEN Bruce (dir.), *Being cultural*, Auckland, Pearson, 2012.
- COPPOLA Francis Ford, *Apocalypse Now*, American Zoetrope, 1979.
- COSTE Claude, « La verve musicale de Vladimir Jankélévitch », *Recherches & Travaux*, n° 84, 2014.
- CRITON Pascal et CHOUVEL Jean-Marc (dir.), *Gilles Deleuze: la pensée musique*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015.
- DAHLHAUS Carl, « Problèmes esthétiques de la musique électronique », *Musiques électroniques*, Contrechamps, Éditions l'âge d'homme, 1990.
- DARSEL Sandrine, *De la musique aux émotions: une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Collection Æsthetica », 2010.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe* [1972], Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 2009.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 2009.
- DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France: XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Malakoff, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2016.
- DEWEY John, SHUSTERMAN Richard, BUETTNER Stewart et COMETTI Jean-Pierre, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.
- DEWEY John et ZASK Joëlle, « Préface à la traduction », *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p.
- DUNCAN Isadora, *Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1928.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- ÉVENO Patrick, *La presse*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2016.
- FORMIS Barbara et ANDO Erica (dir.), *Penser en corps: soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, Harmattan, coll. « Art en bref », 2009.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, « L'Usage des plaisirs » (tome 2) et « Le Souci de soi » (tome 3), Paris, Gallimard, 1984.)
- FRÉMEAUX Isabelle et JORDAN Jay, *We are « nature » defending itself: entangling art, activism and autonomous zones*, London, Pluto Press, coll. « Vagabonds », 2021.
- GALLET Bastien, « Le son contre la ritournelle: la puissance de la musique dans *Mille plateaux* », *Deleuze et la musique*, CDMC., Paris, 2015.
- GANS Herbert J., *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*, New York, Basic Books, 1974.
- GARRÉTA Anne, *La décomposition*, Paris, Grasset, 1999.
- GARRÉTA Anne, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002.

- GARRÉTA Anne et ROUBAUD Jacques, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009.
- GERARD Sarah, « States of Desire: An Interview with Anne Garréta », *Paris Review*, 11 décembre 2017. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/12/11/states-of-desire-an-interview-with-anne-garreta/>
- GILLESPIE Marie et TOYNBEE Jason (dir.), *Analysing media texts*, Maidenhead, Berkshire, England ; New York, NY, USA, Open University Press in association with The Open University, 2006.
- GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », *A la rencontre de la danse contemporaines: porosités et résistances*, L'Harmattan., 2009.
- GIRARD Johan, *Répétitions: l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, France, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- GIRARD Johan, *Régimes de répétabilité et musique répétitive : approche communicationnelle en esthétique philosophique*, Paris 3, 2008.
- GUERRA Gustavo, « Practicing Pragmatism: Richard Shusterman's Unbound Philosophy », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, n° 4, 2002, p. 70-83.
- HANSLICK Edouard, NATTIEZ Jean-Jacques, BANNELIER Charles et PUCHER Georges, *Du beau dans la musique: essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Bourgois, 1986.
- HERZOG Patricia, Patricia Herzog, « Music Criticism and Musical Meaning », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, 1995, p. 299.
- HELMS Robert P., « Omission de la partie gênante – sur Hakim Bey [2004] », trad. de alalanterne.noblogs.org, 2016. <https://fr.theanarchistlibrary.org/library/robert-p-helms-sur-hakim-bey>
- HICKEL Jason, *Less is more: how degrowth will save the world*, London, William Heinemann, 2020.
- HILLMAN James, *The essential James Hillman: a blue fire*, London, Routledge, 1990.
- INGARDEN Roman et SMOJE Dujka, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- JEANNENEY Jean-Noël, *Une histoire des médias: des origines à nos jours*, Paris, France, Éditions Points, 2015.
- JEANNENEY Jean-Noël, THÉRENTY Marie-Ève, VENAYRE Sylvain (dir.), *Le monde à la une: une histoire de la presse par ses rubriques*, Paris, Anamosa ; [Paris] : Librairie Petite Égypte, coll. « Librairie petite Égypte », 2021.
- JORDAN Jay, « Sounds and Fury. Delaying the End of a World », *CTM magazine*, avril 2021. <https://www.ctm-festival.de/magazine/sounds-and-fury#114>
- KELLY Mary J., MAZZOLENI Gianpietro et MCQUAIL Denis, *The Media in Europe: the Euromedia Handbook.*, London; Thousand Oaks, SAGE Publications, Limited SAGE Publications, 2004.
- KIERKEGAARD Søren, *Ou bien... ou bien...*, Paris, Gallimard, coll. « traduit du danois par Ferdinand et Odette Prior et Marie-Henriette Guignot », 1963.

KIVY Peter, *Sound sentiment: an essay on the musical emotions ; including the complete text of « The corded shell »*, Philadelphia, Temple Univ. Press, coll. « The arts and their philosophies », 1989.

KOCZANOWICZ Dorota et MALECKI Wojciech (dir.), *Shusterman's pragmatism: between literature and somaesthetics*, Amsterdam, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique, 2012.

LANG Fritz, *Metropolis*, UFA, 1927.

LEPIGEON Jean-Louis et WOLTON Dominique, *L'information demain: de la presse écrite aux nouveaux média*, Paris, la Documentation française, 1983.

LEVINSON Jerrold, CANONNE Clément et SAINT-GERMIER Pierre, *Essais de philosophie de la musique: définition, ontologie, interprétation*, Paris, Vrin, 2015.

LEVINSON Jerrold, DARSEL Sandrine et BIGAND Emmanuel, *La musique sur le vif la nature de l'expérience musicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

LORET Éric, *Petit manuel critique*, Paris, Prairies ordinaires Editions, 2015.

LORIES Danielle, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre: regard « continental » sur la philosophie analytique de l'art*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Mémoires de la Classe des lettres », 1989.

MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991.

MARGUTTI Paulo, « Pragmatism and Decolonial Thinking: an Analysis of Dewey's Ethnocentrism », *Cognitio*, vol. 14, n°1, juin 2013, p. 63-83.

MARINETTI Filippo Tommaso et DE VILLERS Jean-Pierre, *Le premier manifeste du futurisme: édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de F.T. Marinetti*, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1986.

MASSIN Marianne, *Les figures du ravissement: enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Bernard Grasset : Monde de l'éducation, coll. « Partage du savoir », 2001.

MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Collection Æsthetica », 2013.

MAUS Fred, « Somaesthetics of Music », *Action, Criticism & Theory for Music Education*, vol. 9, n°1, janvier 2010, p. 10-25.

MULLER Robert et FABRE Florence, *Philosophie de la musique: imitation, sens, forme*, Paris, J. Vrin, 2013.

NADRIGNY Pauline, *Musique et philosophie au XXe siècle: entendre et faire entendre*, Paris, France, Classiques Garnier, 2014.

NANCY Jean-Luc, *A l'écoute*, Paris, France, Galilée, 2002.

DEWEY John, LAVERGNE Cécile, MONDÉMÉ Thomas, NOIRIEL Gérard, SHUSTERMAN Richard et WHITE Morton Gabriel, *Pragmatismes*, Lyon, ENS éditions, 2008.

PALMER Michel, « L'âge d'or de la presse », *La temps des médias*, vol. 2, n° 27, 2016, p. 97-110.

PEIGNOT Jérôme, « De la musique concrète à l'acousmatique », *Revue Esprit*, janvier 1960, p. 111-120.

- RABY John, *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir*, thèse en histoire de l'art, dir. Lezeck Brogowski, université Rennes 2, 2015.
- RAUNIG Gerald, *Tausend Maschinen: eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung*, Wien, Turia + Kant, coll. « Es kommt darauf an », 2008.
- RICHARD André, *La critique d'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- ROBERT Valérie, *La presse en France et en Allemagne: une comparaison des systèmes: suivi d'un lexique allemand-français de la presse*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011.
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
- RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits: manifeste futuriste*, Paris, Ed. Allia, 2003.
- SAGNA Mahamadou Lamine, *Violences, racisme et religions en Amérique: Cornel West, une pensée rebelle un philosophe saturé de blues et imprégné de jazz*, Paris, Karan, coll. « Distorsion », 2016.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Editions Gallimard, coll. « NRF essais », 2015.
- SCOTT Ridley, *Blade Runner*, Warner Bros, 1982.
- SHUSTERMAN Richard, *T.S. Eliot and the philosophy of criticism*, New York, Columbia University Press, 1988.
- SHUSTERMAN Richard, « Beneath Interpretation: against Hermeneutic Holism », *The Monist*, vol. 73, n° 2, coll. « The Theory of Inerepretation », avril 1990.
- SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Collection "Le sens commun" », 1992.
- SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art*, Oxford, Blackwell, 1992.
- SHUSTERMANN Richard, COMETTI Jean-Pierre, GASPARI Fabienne et COMBARNOUS Anne, *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999.
- SHUSTERMAN Richard, *Vivre la philosophie: pragmatisme et art de vivre*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2001.
- SHUSTERMAN Richard, *Conscience du corps: pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.
- SHUSTERMAN Richard et TOMLIN Adèle (dir.), *Aesthetic experience*, New York ; London, Routledge, coll. « Routledge studies in contemporary philosophy », 2008.
- SHUSTERMAN Richard et VIEILLESCAZES Nicolas, *L'objet de la critique littéraire*, Questions théoriques, Paris, 2009.
- SHUSTERMAN Richard, « Body Consciousness and Music: Variations on Some Themes », *Action, Criticism & Theory for Music Education*, vol. 9, n°1, janvier 2010, p. 23.
- SHUSTERMAN Richard, *Soma-esthétique et architecture: une alternative critique*, Genève, Haute école d'art et de design, 2010.

- SHUSTERMAN Richard, DANTO Arthur Coleman et CUIR Raphaël, *Chemins de l'art: transfigurations, du pragmatisme au zen*, Marseille; Paris, Al Dante ; Aka, 2013.
- SHUSTERMAN Richard et MONDÉMÉ Thomas, *Le style à l'état vif: somaesthétique, art populaire et art de vivre*, Paris, Questions théoriques, 2015.
- SHINER Larry, *The invention of art: a cultural history*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- SOLNIT Rebecca, *Wanderlust: a History of Walking*, 1. paperback ed., London, Verso, 2002.
- SOURIAU Etienne, *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.
- NHÁT HẠNH Thich, *Beyond the self: teachings on the middle way*, Berkeley, Calif, Parallax Press, 2010.
- TOFFLER Alvin, *Future shock*, New York, Bantam Books, coll. « Bantam Books », 1990.
- TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave: the classic study of tomorrow* [1980], New York, Bantam Books, coll. « Bantam Books », 1990.
- TOFFLER Alvin, *Power shift: knowledge, wealth, and violence at the edge of the 21st century*, Paperback ed., New York, NY, Bantam Books, coll. « Bantam Books Non fiction », 1991.
- TOUSSAINT DESMOULINS Nadine, « Les causes économiques de la crise de la presse française », *Quaderni*, vol. 24, p. 47-58.
- VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969.
- VERHOEVEN Paul, *RoboCop*, Orion Pictures, 1987.
- WEST Cornel, « On Afro-American Music: From Bebop to Rap », *The Cornel West reader*, Nachdr., New York [Great Britain], Basic Civitas Books, 1999, p. 474-484.
- WEST Cornel, « Prophetic Christian as Organic Intellectual: Martin Luther King, Jr. », *The Cornel West reader*, Nachdr., New York [Great Britain], Basic Civitas Books, 1999, p. 425-434.
- WHITE Mimi et SCHWOCH James, *Questions of method in cultural studies*, Malden, MA, Blackwell Pub., 2006.
- WILDE Oscar, *Le critique comme artiste*, 1891.
- ZASK Joëlle, « La politique comme expérimentation », in James DEWEY, *Le public et ses problèmes*, Gallimard, Paris, 2010.

## C. Discographie

- AFRIKA BAMBAATAA & THE SOUL SONIC FORCE, « Planet Rock », Tommy Boy / 21 Records, 1982.
- BASIC CHANNEL, *Phylyps Trak*, Basic Channel, 1993.
- CYBOTRON, « Techno City », Fantasy, 1984.
- DAVID GUETTA, « Up & Away (feat. Robert Owens) », Dance Pool, 1994.
- DONNA SUMMER, I Feel Love (prod. Giorgio Moroder), Casablanca, 1977.
- DAFT PUNK, *Homework*, Virgin, 1997.
- DOUBLE EXPOSURE, « Ten Percent (Walter Gibbons' mix) », Salsoul Records, 1976.
- DREXCIYA, *Deep Sea Dweller*, Shockwave Records, 1992.
- EDDIE KENDRICKS, « Girl You Need A Change Of Mind », Tamla, 1973.
- FINGERS INC., *Mystery of Love*, D.J. International Records, 1986.
- FINGERS INC., *Can You Feel It*, D.J. Jack Trax, 1988.
- FUNKADELIC, *Uncle Jam Wants You*, Warner Bros, 1979.
- HERBIE HANCOCK, *Future Shock*, Columbia, 1983.
- HARDRIVE, *Deep Inside* (Masters At Work Mix), Sound of Ministry, 1995.
- J.M. Silk, *Music Is The Key*, D.J. International Records, 1985.
- LED ZEPPELIN, « Whole Lotta Love », *Led Zeppelin II*, Atlantic, 1969.
- LIL LOUIS, « French Kiss », FFRR/PolyGram Epic/CBS, 1989.
- LUCAS BRANDON, « Got That Hope feat Cornel West », Purple Label Sound, 2020.
- MFSB, *Love Is The Message*, Philadelphia International Records, 1973.
- MODEL 500, *Night Drive (Thru-Babylon)*, Metroplex, 1985.
- KRAFTWERK, *Kraftwerk*, Philips Records (Phonogram), 1970.
- KRAFTWERK, « Die Roboter / The Robots », *Die Mensch-Machine / The Man-Machine*, Kling Klang (EMI), 1978.
- KRAFTWERK, *Computer Welt / Computer World*, Kling Klang (EMI), 1981.
- MOMENT OF TRUTH, « So Much For Love », Salsoul Records, 1976.

MR FINGERS aka LARRY HEARD Larry, « Mystery of Love », Alleviated, 1985.  
NU SHOOZ, *Time Will Tell*, Atlantic, 1992.  
RHYTHM CONTROLL, « My House », Catch A Beat Record, 1987.  
RHYTHIM IS RHYTHIM aka DERRICK MAY, « Nude Photo », Trasnmat, 1987.  
RHYTHIM IS RHYTHIM aka DERRICK MAY, « Strings Of Life », Trasnmat, 1987.  
ROBERT HOOD, *Minimal Nation*, Axis, 1994.  
SILVER CONVENTION, *Save Me*, Jupiter Records, 1975.  
STARDUST, « Music sounds Better With You », Roulé, 1998.  
STEVE « SILK » HURLEY, « Jack Your Body », D.J. International, 1986.  
THE TEMPTATIONS, *Law Of The Land*, Motown, 1973.  
VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.  
X-102 aka UNDERGROUND RESISTANCE, *Discovers The Rings Of Saturn*, Tresor, 1992.

# THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : *Littératures comparées*

**Noëmie VERMOESEN**

**« La techno prise au mot :  
écritures critiques des musiques électroniques dansantes  
en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 »**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 10 février 2023

Unité de recherche : CELLAM

Thèse N° :

VOLUME 2

## Rapporteurs avant soutenance :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

## Composition du Jury :

Examineur·rice·s :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT  
Luis-Manuel GARCIA-MISPIRETA  
Marianne MASSIN  
Emmanuel PARENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle  
Professeur, University of Birmingham  
Professeure émérite, Sorbonne-Université  
Maître de conférences, Université Rennes 2

Directeur de thèse :

Timothée PICARD

Professeur, Université Rennes 2

# THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : *Littératures comparées*

**Noëmie VERMOESEN**

**« La techno prise au mot :  
écritures critiques des musiques électroniques dansantes  
en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 »**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 10 février 2023

Unité de recherche : CELLAM

Thèse N° :

VOLUME 2

## Rapporteurs avant soutenance :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

## Composition du Jury :

Examinateur·rice·s :

Henri GARRIC  
Catherine RUDENT  
Luis-Manuel GARCIA-MISPIRETA  
Marianne MASSIN  
Emmanuel PARENT

Professeur, Université de Bourgogne  
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle  
Professeur, University of Birmingham  
Professeure émérite, Sorbonne-Université  
Maître de conférences, Université Rennes 2

Directeur de thèse :

Timothée PICARD

Professeur, Université Rennes 2



## VOLUME 2 - ANNEXE

We shall not cease our exploration,  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.

T.S. Eliot, *Little Gidding*.



*Dave Swindells, Ibiza, 1989.*



# Table des matières

<b>VOLUME 1</b> .....	<b>5</b>
REMERCIEMENTS .....	7
AVERTISSEMENT .....	9
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>16</b>
A. TROP OCCUPÉS À S'AMUSER : EXAMEN D'UN LIEU COMMUN .....	16
B. À LA RECHERCHE D'UN ESPACE PAR LE NOM .....	22
1. <i>Acronymes et expressions : un panorama terminologique</i> .....	22
(a) Musiques électroniques .....	22
(b) Musique dansante .....	23
(c) Musique club ou rave .....	25
(d) DJ culture ou mix culture .....	26
2. <i>House et techno : deux mots, des mouvements, une problématique</i> .....	28
(a) House : de Chicago et d'ailleurs .....	28
(b) Techno: The New Dance Sound of Detroit .....	29
(c) Brothers From Different Mothers .....	30
C. UNE INDICIBILITÉ SPÉCIFIQUE ? .....	32
1. <i>Une double radicalisation</i> .....	32
2. <i>Indicible, ineffable et résistances</i> .....	36
D. LA CRITIQUE COMME OBJET ET L'OBJET DE LA CRITIQUE .....	39
1. <i>La critique d'art : proposition de définition</i> .....	39
2. <i>La critique musicale : un objet d'étude</i> .....	41
3. <i>L'objet de la critique : contemporain et populaire</i> .....	44
E. POUR UN PRAGMATISME ESTHÉTIQUE .....	47
1. <i>L'art comme expérience</i> .....	47
2. <i>L'art à l'état vif</i> .....	48
3. <i>Activer des « vérités cachées » : à l'écoute des musiques afro-américaines</i> .....	51
F. DE L'IMPOSSIBILITÉ À LA RESPONSABILITÉ .....	55
1. <i>Engagement et angles morts : à propos de l'intimité avec le sujet</i> .....	56
2. <i>Fin de millénum : limites spatio-temporelles</i> .....	59
3. <i>Brève présentation des corpus et matériels utilisés</i> .....	62
4. <i>Interlude, outros et autres chapitres : annonce du plan</i> .....	63
<b>SAMPLE</b> .....	<b>67</b>
<b>CHAPITRE I. HYPOTHÈSES D'UNE IMPOSSIBILITÉ : CARACTÉRISTIQUES ESTHÉTIQUES</b>	
<b>MISES À NU</b> .....	<b>69</b>
A. « ÉCRIRE AU SUJET DE LA DANSE » : L'ENQUÊTE DE SCOTT WOODS .....	70
B. QUATRE AXES PARADIGMATIQUES : L'INDICIBLE SOUS L'ANGLE ESTHÉTIQUE .....	74
1. <i>Électroniques donc étrangères</i> .....	75
(a) Un art acousmatique .....	75
(b) L'homme et la machine .....	79
(c) Un rythme dit « répétitif » .....	83
(d) La formule électronique .....	86
2. <i>Dansantes, voire transcendantes</i> .....	89
(a) Fonctionnelles : entre instrumentalisation et expression .....	89
(b) Contextuelles et relatives : une expérience, des expériences .....	94
(c) Irrationnelles : « hors de portée de la raison » .....	99
(d) Charnelles : « Jack Your Body » .....	104
3. <i>Mixées et remixées</i> .....	109
(a) Le maxi : central mais fuyant .....	109
(b) Tracks : des morceaux ouverts .....	113
(c) DJ : rivalité et fluidité des figures .....	117

(d) Vers la mort de l'auteur-riche ?.....	120
4. <i>Évasives, anonymes, presque silencieuses</i> .....	124
(a) « Faceless » : sans visage.....	124
(b) Évaporation du paratexte.....	128
(c) Paroles, samples et sens.....	130
(d) L'ombre du minimalisme.....	135
C. VERS UNE VIRTUALITÉ DE LA CRITIQUE ? .....	139
1. <i>Du mix comme critique à la critique comme création</i> .....	140
2. <i>Fictions critiques et réalités soniques</i> .....	142
<b>4 ON THE FLOOR.....</b>	<b>147</b>
<b>CHAPITRE II. LES CONTOURS DE CE PAYS INCONNU : LA TECHNO ET LES MOTS .....</b>	<b>149</b>
A. EXISTE-T-IL UNE LITTÉRATURE TECHNO ? .....	150
B. LA TECHNO DANS LES LIVRES.....	152
1. <i>Bibliothèque de référence : la tentation du progrès</i> .....	152
(a) Futurisme et dadaïsme : le point de départ de l'historiographie des musiques électroniques.....	153
(b) Afrofuturisme : l'imaginaire littéraire de Détroit.....	156
(c) Post-modernisme : fascination européenne pour la French Theory .....	161
(d) La T.A.Z. d'Hakim Bey .....	165
2. <i>Publications universitaires : l'éternelle recherche de légitimité(s)</i> .....	168
(a) « Un esprit qui ne se laisse pas analyser ».....	168
(b) À la recherche des outils d'analyse.....	169
(c) « Le rôle de la cheville rhétorique ».....	171
3. <i>Ouvrages de journalistes : populaires mais problématiques</i> .....	175
(a) Une singulière autorité .....	175
(b) Le livre, la liberté ? .....	177
(c) Les risques de la narrativisation .....	180
4. <i>Fictions : le dancefloor en deçà de l'interprétation</i> .....	183
(a) Panorama des romans.....	183
(b) Fictions versus journalisme : au plus près de la musique ?.....	189
(c) Les limites des romans .....	196
5. <i>Perspectives de protagonistes et participants</i> .....	199
C. INÉNARRABLE, INEXPRIMABLE, INCOMMUNICABLE : LE MYTHE DE L'IMPOSSIBLE AU-DELÀ DU LANGAGE .....	205
<b>REWIND .....</b>	<b>209</b>
<b>INTERLUDE : VERS LA CONSTRUCTION D'UNE « TOUTE » NOUVELLE ESTHÉTIQUE : CHRONIQUES DU DISCO.....</b>	<b>211</b>
A. CHRONIQUEURS CLUBBERS .....	212
1. <i>Sondages, listes et remarques techniques : les visions de Vince Aletti</i> .....	212
2. <i>BPM et beatmatching : l'écoute méthodique de James Hamilton</i> .....	213
3. <i>Nightclubbing : les déambulations mondaines d'Alain Pacadis</i> .....	215
B. ATTAQUES ROCK ET RÉSISTANCES DISCO .....	216
C. INDICIBLE TÉTRADE ? BOÎTES À RYTHME, RYTHMES DE DANSE, BATTEMENTS PAR MINUTE ET MARGINALITÉS .....	220
1. <i>Synthétique, métronomique et pourtant poétique</i> .....	220
2. <i>Le dedans et le dehors de la danse</i> : .....	222
3. <i>Une critique par et pour le mix</i> :.....	226
4. <i>Anonymat, mondanité et marginalité</i> : .....	230
<b>TRANSITION .....</b>	<b>235</b>
<b>CHAPITRE III. ÉCRITURES À L'ÉTAT VIF ? LA RELATION AUX MÉDIAS .....</b>	<b>237</b>
A. QUELLE PLACE POUR L'EXPLORATION ? L'ÉTAT DE LA PRESSE À LA FIN DU XX <sup>E</sup> SIÈCLE .....	238
1. <i>Le tournant des années 1980</i> .....	239
2. <i>L'hégémonie britannique</i> .....	243
3. <i>Journalisme pop : jazz, rock, pop, rap, etc.</i> .....	246
4. <i>La radio : une rivale ?</i> .....	249
5. <i>De l'idée de « décadence » dans la critique musicale</i> .....	253
B. GÉNÉRAL, PARTICULIER, SPÉCIALISÉ : TENTATIVE DE PANORAMA DES PUBLICATIONS.....	257

1. Typologie des publications.....	257
2. Revues musicales et/ou culturelles : fascination et incompréhension .....	260
(a) The Fab Four: i-D, The Face, Melody Maker, NME .....	261
(b) Influent, intellectuel et théorique : Spex .....	270
(c) Déni et dédain français .....	274
3. La presse grand public : la rave comme phénomène.....	277
(a) Libération, l'anomalie française.....	277
(b) Dailies and tabloïds : scandale ou complicité ?.....	281
(c) La techno, partie intégrante du paysage culturel allemand .....	287
4. La presse spécialisée.....	290
(a) De Munich à Francfort en passant par Berlin et Cologne : .....	290
(b) « 2000 ravers » : la France et sa scène club confidentielle .....	293
(c) « Here to stay » : les spécialistes britanniques s'installent.....	294
5. Les fanzines .....	298
(1) Grande-Bretagne: des rave zines à profusion.....	299
(2) L'idylle eDEN .....	303
(3) L'Allemagne jusque dans ses recoins .....	306
6. Les relations aux rédactions : édition, collaboration et émancipation .....	308
C. FORMES, FORMATS ET RE-FAÇONNEMENTS .....	315
1. Phénoménologie de la critique : écoutes, expériences, écritures .....	316
2. Chroniques : obsolètes ou inévitables ?.....	321
3. Poétique du mix : codes, listes et hybridités .....	325
4. Identités: anonymat, communauté et célébrités .....	327
<b>LOOP.....</b>	<b>332</b>
<b>CHAPITRE IV : LA TECHNO PRISE AU MOT : À L'ÉCOUTE DES MANIFESTATIONS</b>	
<b>CRITIQUES.....</b>	<b>334</b>
A. 1986 : LA HYPE DE LA HOUSE .....	334
B. 1988 : MUSIQUES MÉCANIQUES VENUES D'OUTRE-ATLANTIQUE : .....	338
1. Une compilation, des articles.....	338
(a) Le « nouveau » son house de Détroit .....	338
(b) De l'enquête à la chronique.....	341
2. Rebelles techno, à tâtons : à la recherche de la technologie dans la techno .....	345
(a) Fleurissement et flou terminologique.....	345
(b) Vers une idéologie futuriste .....	349
(c) « Coincés dans un ascenseur » .....	352
3. En marge du minimal : critères esthétiques et écoutes post-pop.....	358
(a) Le chant .....	358
(b) Productions abstraites et infinies.....	363
(c) Portraits et retraits.....	366
4. La critique comme reterritorialisation : le mythe de Détroit ou la construction d'une « scène » .....	372
(a) Un décor, des références.....	372
(b) L'environnement sociologique : un autre topos.....	375
(c) La distinction avec Chicago .....	380
5. « A flash in the media pan » ?.....	383
C. 1989-1999: FAST FORWARD .....	387
<b>MIDI.....</b>	<b>393</b>
<b>OUTROS: OUVERTURES, ANGLES-MORTS ET TRANSITIONS.....</b>	<b>395</b>
A. IDENTITÉS RACIALES : À L'ÉCOUTE DES PERSPECTIVES MIXTES ET EXPÉRIENCES D'ARTISTES.....	397
B. (DÉ)CENTRALISATION : IDENTITÉS DE GENRES, CLASSES SOCIALES ET GENTRIFICATION.....	402
C. RESPONSABILITÉ ÉCOLOGIQUE : MÉTA-NARRATION, HYPERMOBILITÉ ET EXTRACTIVISME.....	407
D. VERS LA POSSIBILITÉ DU SUBLIME ? .....	415
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>419</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>425</b>
A. CORPUS D'ÉTUDE .....	425
1. Articles consacrés à la compilation <i>Techno! The New Dance Sound of Detroit</i> .....	425

2. <i>Autres textes de critique musicale consacrés aux musiques électroniques et/ou dansantes et/ou populaires</i> .....	426
3. <i>Anthologies de textes journalistiques au sujet ou autour des musiques électroniques et/ ou dansantes</i> .....	427
4. <i>Romans et fictions associés aux musiques électroniques et/ou dansantes</i> .....	427
B. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE .....	430
1. <i>Documentations liées à l'écriture des musiques électroniques et/ou dansantes</i> : .....	430
2. <i>Études critiques et documentations sur les musiques électroniques et/ou dansantes</i> .....	433
3. <i>Études critiques sur la musique et l'écriture de la musique</i> .....	449
4. <i>Histoire des idées et autres documents cités</i> .....	461
C. DISCOGRAPHIE .....	467
.....	471
<b>VOLUME 2 - ANNEXE</b> .....	<b>475</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>477</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>482</b>
A. COPIE D'ÉLÉMENTS DU CORPUS .....	482
1. <i>Exemples issus de la presse grand public</i> .....	482
2. <i>Exemples issus de la presse musicale et spécialisée</i> .....	484
3. <i>Exemples issues de fanzines</i> .....	494
4. <i>Exemples de la newsletter Hardwax</i> .....	500
5. <i>Autour de la compilation Techno !</i> .....	501
(a) Cosgrove Stuart, « Notes », in VARIOUS ARTISTS, <i>Techno! The New Dance Sound of Detroit</i> , London, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.....	501
(b) Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », <i>The Face</i> , mai 1988, p. 86-89. ....	504
(c) Collin Matthew, « The sound of new Detroit », <i>Record Mirror</i> , juin 1988, 06/1988 p. 26. ....	509
(d) Lubich David, « News - Detroit House », <i>Soul Underground</i> , n° 9, juin 1988, ( <i>Catch The Beat</i> , p. 82).....	513
(e) Gray Louise, « Paradise Revisited », <i>City Limits</i> , 30 juin-7 juillet, <i>City Limits</i> , p. 21. ....	514
(f) Black Graham, « Various Artists "Techno-The New Dance Sound Of Detroit" (10 Records DIX G 75) », <i>Record Mirror</i> , 2 juillet 1988, p. 39. ....	515
(g) McCready John, « Don't fear the Robot », <i>New Musical Express</i> , 16 juillet 1988, p. 20-21. ....	517
(h) Collin Matthew, « New Techno-logy », <i>Echoes</i> , 30 juillet 1988, p. 12-13. ....	520
(i) Toop David, « Monitor—Music », <i>The Face</i> , juillet-août 1988, p. 101. ....	522
(j) Niemczyk Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », <i>Spex</i> , août 1988, p. 40. ....	524
(k) O'Connell JS, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): "Big Fun"/Juan's remix (10) », <i>Echoes</i> , 3 septembre 1988, p. 6.....	526
(l) Lenz Rolf, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », <i>Musik Express — Sounds</i> , septembre 1988, p. 86.....	528
(m) Trask Simon, « The Techno Wave », <i>Music Technology</i> , Septembre 1988, p. 70-73. ....	529
(n) Lestrade Didier, « Sélection Disco », <i>Libération</i> , 13 octobre 1988, p. 32. ....	533
B. CHRONOLOGIE ET GÉNÉALOGIES :.....	536
1. <i>Frise des événements musicaux, politiques, médiatiques et littéraires liés à la recherche</i> .....	536
2. <i>Cartographies des genres musicaux</i> .....	545
(a) 1988.09 : <i>The Face</i> .....	546
(b) 1993.08: <i>Spex</i> .....	548
(c) 1996.04: <i>Novamag</i> .....	549
(d) 1999.03 : <i>Novamag</i> .....	550
(e) 2000.06: <i>Jockey Slut</i> .....	551
(f) 2001: <i>All Music Guide to Electronica</i> .....	552
(g) 2013 : <i>The proliferation of EDM</i> .....	556
C. ANNEXES DES REVUES ET FIGURES.....	557
1. <i>Quelques revues</i> .....	557
(a) Royaume-Uni .....	557
(b) Allemagne .....	567
(c) France .....	573
(d) Autres institutions et publications.....	577
2. <i>Quelques figures</i> .....	578
(a) Royaume-Uni .....	578
(b) Allemagne .....	585
(c) France .....	588
(d) Autres figures .....	590
	480

D. RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS :	592
a. <i>Réflexions de journalistes</i>	592
(a) Vincent Borel	592
(b) Bill Brewster	595
(c) Heiko Hoffmann	606
(d) Sasha Kösch / Bleed	608
(e) Jean-Yves Leloup	612
(f) Stéphanie Lopez	616
(h) Dave Swindells	629
(i) Simon Reynolds	632
(j) David Toop	637
b. <i>Techno! The New House Sound of Detroit</i>	650
(a) Matthew Collin	650
(b) Stuart Cosgrove	652
(c) John McCready	668
E. ESSAIS ET TRAVAUX PARALLÈLES À LA THÈSE :	682
1. <i>Murmurations</i>	682
2. <i>Traxmag : « Pourquoi la techno est-elle si sexiste ? »</i>	700
<b>INDEX</b>	<b>705</b>

A. Copie d'éléments du corpus

1. Exemples issus de la presse grand public



Figure 2: « Evil of Ecstasy », The Sun, 19 Octobre 1988, p. 16-17.



# EVIL OF ECSTASY

By SUE EVISON and PETER WILLIS  
THE designer drug Ecstasy has become the sinister sideline for evil dealers cashing in on the teenage Acid House music craze that's sweeping Britain.

The popular cry of: "Are you on one, matey?" echoed on Acid House dance floors from Cornwall to Calthness is really asking if youngsters have popped a lethal white pill.

And while it may just be a trendy, meaningless chant to some young people, the answer is increasingly "Yes" among vast numbers of teenage victims on the lookout for fast thrills.

Ecstasy is the street name for the illegal drug Methylendioxy-Methamphetamine, known as MDMA. It was developed by American psychiatrists to help severely disturbed patients relax during treatment but was banned as too dangerous in 1985.

Now Ecstasy has become the fashionable fix for the Eighties kids who want to be in with the in-crowd—and out of their heads.

Ecstasy looks as innocent as an aspirin and a 100 milligram pill sells for around £20.

It can produce a three-day high similar to the Sixties' drug LSD without the extreme mind-blowing effect.

### Damage

The drug promotes promiscuity by creating a sexual high but often affects men in the same way as alcohol, by making it virtually impossible for them to perform.

New research proves the drug can have devastating side-effects, including brain damage, paralysis, heart attacks, severe depression, paranoia, panic attacks and nausea.

Even more frightening is the fact that as police raids make Ecstasy harder to obtain, it is increasingly manufactured in sleazy drug dens.

These dealers have no idea—and no regard—for the careful blend needed to stop it becoming a killer cocktail.

Police analysts have discovered hauls of Ecstasy that contained potentially lethal doses of rat poison, heroin, seashell powder and even embalming fluid.

### Evil

Warnings of the lethal dangers remain unheeded by thousands of teenagers who believe Ecstasy is the fashionable thing to take. And evil drug pedlars are ever ready to take advantage of them.

A former doorman at millionaire Richard Branson's London nightclub, Heaven, was recently charged with possessing 2,200 Ecstasy pills, worth £88,000.

Police admit that, as the problem has grown throughout Britain, they've been forced to set up a special detective squad to target the vile dealers.

Kate Ellerton, a writer for The Observer newspaper, was given the drug at a party and described



## Danger drug that is sweeping discos and ruining lives

### PILL POTTY 1

#### HORROR OF MY DREAMS

NAME: Kevin. AGE: 24. JOB: Car mechanic.

ECSTASY affects people in different ways, but I had a really bad trip which lasted about ten hours.

I'll never take it again. It was like one long nightmare with no end.

I felt really uncomfortable—as if I was in the wrong place at the wrong time. For the first hour I felt sort of mellow. But later I got dizzy and my vision was blurred.

#### Whipped

All sounds were completely intensified. I kept hearing frightening tapping sounds and was convinced close friends had it in for me.

I remember being scared and sweating. If someone had whipped me on the back, I wouldn't have felt it.

Strangely, it didn't make me feel horny. I just wanted to get away from people—they all seemed to be making ear-shattering cackling noises.

But even when I went to sleep, it still carried on with really wild terrifying dreams.

I suddenly woke up in a cold sweat convinced I was being crushed alive in a giant press.

### PILL POTTY 2

NAME: Victor. AGE: 23. JOB: Insurance broker.

YOU believe that everybody is your best friend. You feel like there are surges of energy shooting through your body every few minutes.

It makes you want to talk constantly and touch people. You want to get closer to everybody. I've had some strange sexual experiences when I've been on E because you're prepared to make love to anybody, no matter how ugly.

You can make love for hours as everything's kind of delayed.

But after seven or eight hours it wears off and you feel absolutely terrible, really weak and suffering from headaches.

The day after is always the worst. You feel incredibly low and depressed and have terrible back pains.

One time I was completely paralysed for about two minutes immediately after taking Ecstasy.

#### Shiver

One of the most serious side effects is that you have no control over your body temperature.

In nightclubs you can sweat so much that on one occasion a friend was going to call a doctor because he thought I had a tropical disease.

And outside, even on a

### PILL POTTY 3

#### TOUCH WAS TOO MUCH!

NAME: Clir. AGE: 25. JOB: Rock manager.

WHAT remember most about tang it is touching everybody.

I got my face slapped a few times in the disco house. I couldn't stop feeling and stinking people.

My girlfriends took some at the same time as kept chatting up all the young men in the place.

She kept stinging her hand down their chests a touching them.

That made me incredibly angry and I almost ended up in a fight with one of the guys or it.

#### Wtful

We had an mighty row that night and things we never the same between us again.

There were ver awful down sides too. My vision became blurred, almost cloudy and the edges.

My hearing was distorted and I couldn't co-ordinate my fingers.

That was very frightening. I hated the after effects so much that I have never ken it again.

#### It saps all my energy

mild day, you feel really, really cold. Your teeth start chattering and you shiver uncontrollably.

It's also highly addictive. The sensation you get makes you feel so good that you can't help but take one every time you go out.

But it just seems to sap more and more energy. It leaves you absolutely shattered at the start of the week—just when you need to be fighting fit.

# DON'T BE A SUCKER

THE pushers who sell Ecstasy claim the drug offers excitement without danger.

They are lying. And anyone who believes them is a sucker.

Ecstasy is so dangerous that if you take the drug and don't suffer any damaging effects, the pusher has probably sold you a watered-down version.

Here are the medically-proven effects caused by taking Ecstasy:

- Nausea, sweating, dizziness, tremors and headaches. You'll shake, your heart will beat faster and your breathing rate will increase.
- Colours will seem



By Vernon Coleman  
THE SUN DOCTOR

brighter and small sounds will become loud.

● You will hallucinate. For example, if you don't like spiders you'll start seeing giant ones.

● Hallucinations can last for up to 12 hours. So effects that seem pleasant and fun when you're with friends in a club can turn into a nightmare soon after you get home. This can be terrifying if you are alone.

● The quality of hallucina-

tions is unpredictable and will vary according to where the drug was made.

● Street Ecstasy is concocted in illegal kitchen laboratories by crooked and incompetent chemists.

● Panic attacks are common—sometimes lasting for two days. You'll be physically and mentally terrified and unable to do anything about the way you feel.

● Bad memories will come flooding back—and you

ay become depressed and orient.

Most Ecstasy users get ishbacks—and they can open up to six months later. If you get one in the wrong place, you could kill yourself. For example, you say try to stop cars by landing in the road.

There's a good chance you'll end up in a mental hospital for life.

If you're young enough here's a good chance you'll be sexually assaulted while under the influence.

You may not even know till a few days or even weeks later. Ecstasy is also known as XTC, Adam and the Eve Drug.

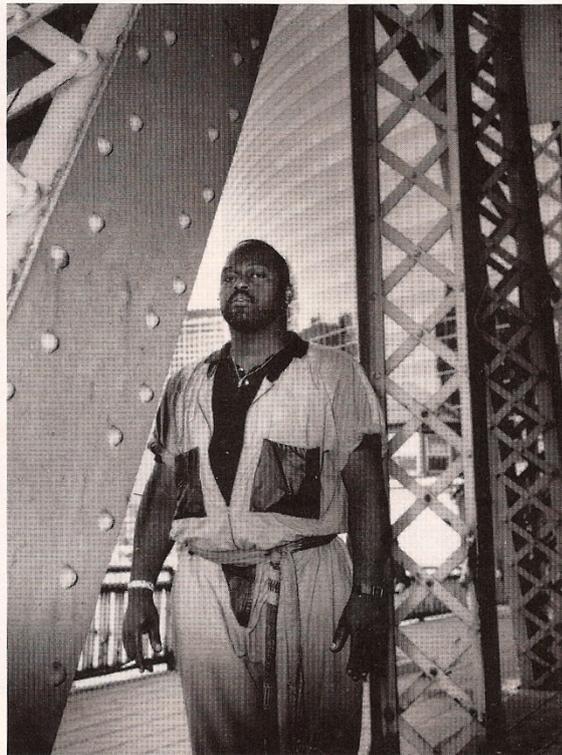
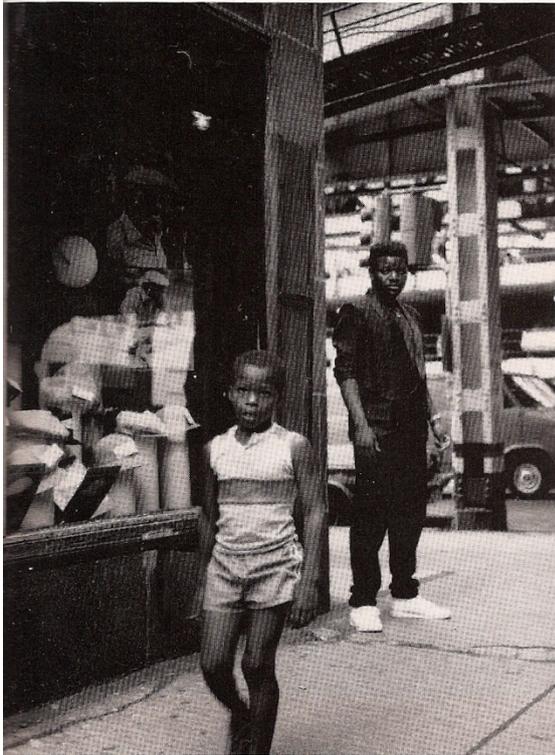
Figure 3 : « Evil of Ecstasy », The Sun, 19 Octobre 1988, p. 1..

## 2. Exemples issus de la presse musicale et spécialisée



Figure 4: Garratt Sheryl, « Sample and Hold – Chicago House », *The Face*, 1986, p. 18.

G A R A G E



work on a song with Farley Funk, Arthur Baker and two 15-year-old hip hop hardliners. Even more confusingly, the label has also signed William 'Refrigerator' Perry of the Chicago Bears, Indiana soul lady Loleatta Holloway, a Greek pop group, several hip hop crews, NY punkette Screaming Rachel and other oddities too bewildering to mention. Which makes the question we're here to answer seem all the more difficult: what is this 'House' music they're hyping so heavily back home?

A day later and I'm in Paragon Studios to hear a re-recording of Marshall Jefferson's song "The House Music Anthem" for London Records' upcoming House compilation. Chicago studios, I've found, are unlike any other; when one person cuts a House track, everyone else comes down to watch. There's

a party going on in the control room: Harri, vocalist on the classic House track "Donnie" by The It, is dancing with a dog's choke chain and lead around his neck '76 style, and Marshall is doubled up on the sofa in a fit of anguish, envy and admiration. "Aw God, I wish I could look weird like that!" he wails, fishing out a nappy pigtail from behind his standard Afro for my inspection. "My girlfriend made me grow this so I'd look more like a recording artist, but I wish I could deal with people staring at me like that."

Backing singers Rudie Forbes, Prof. T.C. Roper and Curtis McClay are here, while Lewis Pitzele, DJ International's Vice President in charge of Promotion is — as always — on the phone. Chip E, the label's 20-year-old Vice President in charge of A&R (living proof that in Chicago, every boy can

grow up to be vice president) sits quietly in the corner; DJ Ron Hardy revolves on a chair and Frankie Knuckles is busy working on the mix. John Stoddart is taking photos, Marshall is videoing his first ever interview with a British journalist, and in the background the vocals float through the monitors: "This is House Music." It seems as good a time as any to pop the question, so I do. What is House music? Suddenly, all hell breaks loose.

"House music? I couldn't even *begin* to tell you what House is. You have to go to the

**ROCK THE HOUSE:** Frankie Knuckles (above) came from New York to DJ at The Warehouse. From his mix of disco and drum machines, Farley Funk (left) created House anthems like "Jack Your Body"

THE FACE

19

Figure 5: Garratt Sheryl, « Sample and Hold – Chicago House », *The Face*, 1986, p. 19.

# HOUSE CHICAGO



**IN THE HOUSE TONIGHT.** Above: At a session to record "The House Music Anthem", Louis Pitzele, ex balloon salesman, now VP in charge of Promotion, is on the phone. Right: Chip E steps out in midtown Chicago.



clubs and see how people react when they hear it. It's more like a feeling that runs through, like old time religion in the way that people just get happy and screamin'. It's happening! It's . . . House!"

"Let me see if I can put it better. It's more like Eighties disco songs in Eighties style."

"It's Chicago's own sound."

"'Cept it come from New York, and they don't know it."

"It's rock 'till you drop, that's what it is!"

"It's a status symbol to party all night at the Muzic Box. Everybody goes there — all the hippest kids in the city!"

"You'll leave there a changed person. You might go and seek religion afterwards! You'll love it. It's gonna be hot, it's gonna be sweaty, and it's gonna be great. What you'll experience is honest-to-goodness, get down, low down, *grutsky*, grabbin' type music. Boom boom boom!"

Long a centre for gospel, jazz, blues and

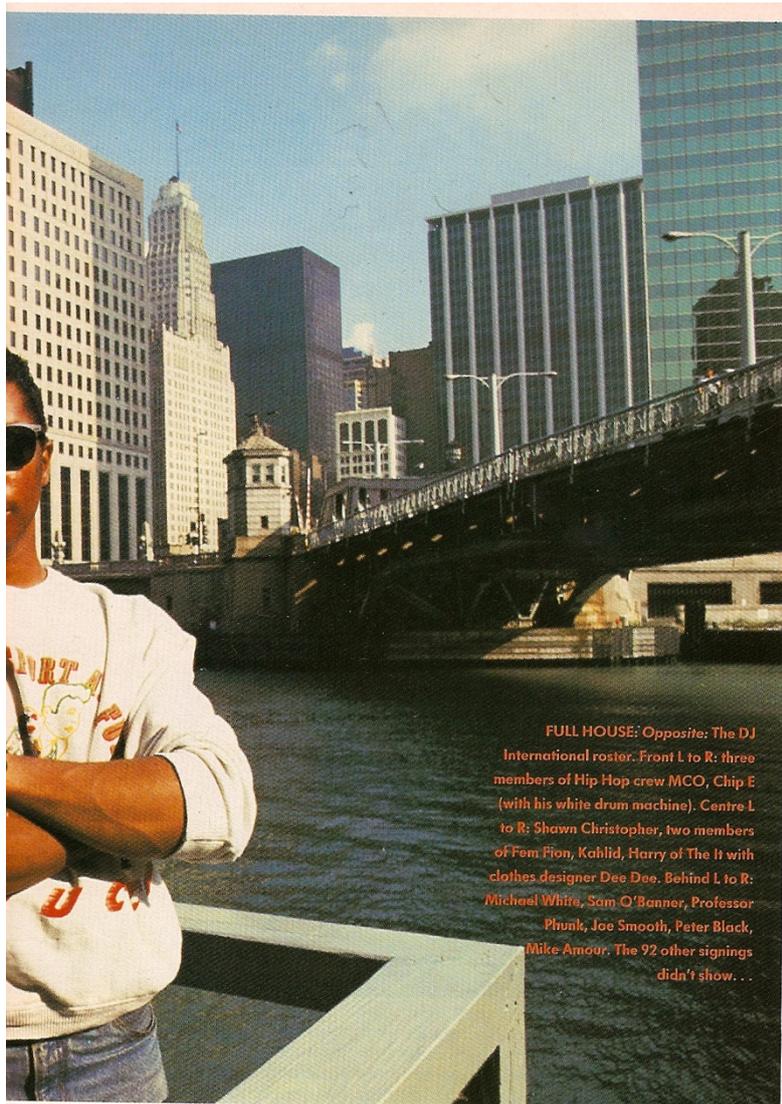
advertising jingles (really), the Windy City is revelling in its new-found status as a dance music centre. There's a new (and beautiful) city for the UK hacks to fly to *en masse*, and the man from the *Chicago Sun Times* is calling my room to ask how seriously THE FACE is taking all this. "It hasn't crossed over to the Yuppie crowd here," he tells me with satisfaction, citing a commission to write about Chicago rock bands for *Creem* as one of the best of the best things to emerge from the affair.

Local radio, meanwhile, only started introducing House records to their regular playlist after DJ International took their crew to the New Music Seminar in July, held a party in NY's Better Days Club, and began attracting media interest. Larry Levan had been playing the music at the Paradise Garage for some time along with a few other NY clubs. Arthur Baker has recorded his own homage, "Chicago", but Lewis is adamant

that "it took the English media to make the radio play its own local talent". Yet Farley 'Jackmaster' Funk claims a crowd of 2,000 at La Mirage on Friday and Saturday nights, while Ron Hardy at The Muzic Box on Thursday and Saturday and Frankie Knuckles at COD's on Friday both attract capacity crowds. Maybe it's because the faces are mainly black that they don't count.

BUT LET'S BEGIN AT THE BEGINNING. In 1977, New York DJ Frankie Knuckles was asked to come to Chicago to establish a new gay club called The Warehouse. At the time, he recalls, DJs were a rarity in the city, and all except two bars — Le Pub and The Bistro — used jukeboxes instead. Things didn't look promising, but the club had the advantage of being the only after-hours venue, opening at midnight and closing when the last dancers left on Sunday afternoon. A small three-storey building with a seating area

Figure 6: Garratt Sheryl, « Sample and Hold – Chicago House », *The Face*, 1986, p.20.



FULL HOUSE: Opposite: The DJ International roster. Front L to R: three members of Hip Hop crew MCO, Chip E (with his white drum machine). Centre L to R: Shawn Christopher, two members of Fem Fion, Kahlid, Harry of The It with clothes designer Dee Dee. Behind L to R: Michael White, Sam O'Banner, Professor Phunk, Joe Smooth, Peter Black, Mike Amour. The 92 other signings didn't show...

upstairs, free juice, water and munchies in the basement and a dimly-lit dancefloor in between, Frankie told the owners to give him five years to create an impact. It took him two.

"It was absolutely the only club in the city to go to," he recalls with little visible self-congratulation. "It wasn't a polished atmosphere — the lighting was real simplistic, but the sound system was *intense* and it was about what you heard as opposed to what you saw. Comfortably, the place held about 600, but coming and going all night I'd say we did about 2,000-2,500 people. The crowds came in shifts — those who were always outside at 11.45, they'd 'jack' until about 3-4am when the bar people would arrive. Then there'd be a whole different crowd that would come about 9am which is how the parties carried on until the afternoon.

"Most of the music I played was inspir-

ational — all the dance things that were popular in '77/'78, but the voice had to have a nice sound and a message that was more than just 'I met this chick'. Most of the time it was either really heavy instrumentals or vocals talking about doing something for oneself. Like D-Train's 'Keep On': 'I can't let nobody keep me from reaching the top'. That type of stuff."

Frankie's seamless mixing and his combination of obscure us oldies with Euro imports meant that while hip hop swept across America, disco never died in the windy city. It wasn't long before the straight kids too were crowding through the club's door, and when they began walking into record stores demanding Frankie Knuckles music or "that sound they play down the house", House Music was born.

SOME STILL MAINTAIN the name comes from the house parties held in the mainly black

South Side of the city or in the Bronx-like projects called Cabrini Green, but most of those who suss say the term came from The Warehouse. Such was the infatuation with the club that younger artists such as Chip E and producer Jessie Saunders' brother Dr Derelict clearly remember a time in the early Eighties when all the youths were 'dressing gay, acting gay, trying their hardest to be gay. The scene is still a remarkably amiable mix of sexual tastes largely free of macho and misogyny, though mention should be made here of Farely Funk's mildly amusing nasty (as in rude) romp "SMMFD" (Suck My Mother Fucking Dick). It appears on the flip of "Jack The Bass" under the alias Jackmaster Dick, and comes complete with Dickappella mix, fetish fans. Besides, when the radio stepped into the scene, most gave up the idea of being gay and decided to be a DJ instead.

The mix shows started on WGCI, but things really took off when rival R&B station WBMX responded by gathering together a group of street DJs under the title the Hot Mix Five. Led by Kenny Jason, the team also included a young DJ popular on the South Side: Farley Keith Williams, aka Farley Jackmaster Funk.

The Hot Mix Five have since defected to WGCI, leaving Frankie Knuckles to head the WBMX side, and the mixes are now an integral part of Chicago city life. Thirty minute mixes are aired at regular intervals throughout the day — around 18 records per session, mixed together as one continuous medley without repeats. The serious event, though, is on Saturday night when the stations air five-hour shows with each DJ offering an hour-long mix. From 250,000 to a million of the city's inhabitants tune in at some point — about a fifth of the population.

"In my neighbourhood there seem like a million kids all on the streets with radios blasting," laughs Shawn Christopher, backing singer for Chaka Khan and the voice on the DJ International single "People Of All Nations".

FARLEY IS REPUTEDLY the wealthiest and definitely the best-known of the House DJ/producers, and although he owes much of his success to the radio, he is as dismissive of it as the rest. The stations' alleged refusal to acknowledge their records outside of the mixes and to play anything more energetic than 117bpm has earned them almost universal contempt among the House fraternity, although Farley admits it was the Hot Mixes that spread the scene.

"Chicago is a DJ city," he insists. "If there's a hot record out, in Chicago they'll all buy two copies so they can mix it. We have a talent for mixing. When we first started on the radio there weren't many, but then every kid wanted two turntables and a mixer for Christmas. We've been on air for six years now, so a kid who was 11 then is 17 and a DJ or at least a fan of the mixes. And if a DJ can't mix, they'll boo him in a minute because half of them probably know how to do it themselves."

The frequent exposure also meant that they soon ran out of what Farley calls "Bootsy Collins/SOS Band-type tracks" to mix, and so they turned to Paul Weisburg of

Figure 7: Garratt Sheryl, « Sample and Hold – Chicago House », *The Face*, 1986, p. 21.

# HOUSE

CHICAGO

**KEEP A CLEAN HOUSE:** Jay B Ross is The Rapping Lawyer at DJ International. Below: Kahlid, aged 14, sang along to tapes of Whitney Houston to impress a music business convention.



**“IF THERE’S A HOT RECORD OUT, IN CHICAGO THEY BUY TWO COPIES SO THEY CAN MIX IT. EVERY KID WANTS TWO TURNTABLES AND A MIXER FOR CHRISTMAS. AND IF A DJ CAN’T MIX, THEY’LL BOO HIM BECAUSE THEY CAN DO IT THEMSELVES.”**



◀ **TWO TURNTABLES AND A MIXER FOR CHRISTMAS. AND IF A DJ CAN’T MIX, THEY’LL BOO HIM BECAUSE THEY CAN DO IT THEMSELVES.”**

Imports Etc for ideas. Now selling an odd mix of hot House tracks and dusty \$13 LPs by the likes of Wire, even the mighty Farley bows in homage to the shop and to its owner’s inventiveness. “He was the only person in the city selling those imports. Italian records like Trilogy’s ‘Not Love’, ‘I Need Love’ by Capricorn, ‘Brainwashed’ by Telex. There was one called ‘Don’t Forget To Buy This Record’ – a tripped out name for a record! That was really big here, but we couldn’t get no more imports so somebody bootlegged it – that happens a lot.”

Another variation was digging out old Philly songs and adding a faster, boosted rhythm track. Farley started taking his drum machine to play along with records at his club The Playhouse, and there was a booming trade in records consisting solely of a bassline and drum patterns, often recorded by local DJ.

From this to complete records was a short step, and Farley finally made his debut with “Aw Shucks” on his own House label. Showcasing the distinctive thumping bass drum – “Farley’s foot” – it was overlaid with computer samples of a dog barking, James

Brown grunting and lots of silly voices. Like all House records, it comes in a choice of mixes, was made cheaply and somehow sounds even cheaper.

But that, everyone tells me, is part of the appeal. It’s the reason why Frankie Knuckles hasn’t yet indulged his fantasy of lush, layered productions à la Trevor Horn (“Frankie Goes To Hollywood Were 5000 big here!”) and as Farley explains, “Our sound is so different because we can make just a bassline and a rhythm track and we can sell 10,000 copies of that just in the city. All you need is a feel for music. There are people who’ve been to college to study music and they can’t make a simple rhythm track let alone a hit record. It’s weird. And it seems like a waste of time to learn all that because now a little kid can pick up a computer, get lucky with it and write a hit. It’s no use working with ancient sounds.”

For aspiring artists, then, this is the House that Jackmaster built:

“Basically, it’s a good vocalist with a nice bass drum pattern that really thumps. I love the foot, because that’s what gets people moving. The foot establishes the beat, the

Figure 8: Garratt Sheryl, « Sample and Hold – Chicago House », *The Face*, 1986, p. 22.

snare sustains it and from there the hi-hat picks it up and gives it energy. There's a lot of funk in House, which people don't realise – they say it's hi-NRG but it's not because it has a lot of soul in it, it's real funky."

Now making his own records (14 at last count), producing other House artists, re-mixing outsiders such as the Dazz Band and branching out into rap, Farley finds less time for the clubs but still says they are central to his work. "I love playing for the crowd – it's unbelievable when 2,000 people really get going. I can make a record on my four-track recorder at home, take it into the club and play it on the reel-to-reel. If they like it I'll copyright it then play it in the Hot Mix about two weeks later, then I'll call round the record stores. If you play a record in the mix, kids will go into stores with the tape and ask for it, and if there's a demand, right away I'll try to get it out."

"I was looking for a deal with a major label but it's kinda hard because I'm the type of person who would put out five records in two months and they'd make me wait."

VINCE LAWRENCE of The Bang Orchestra has just released his debut LP and a single, "Sample This", on megabucks label Geffen and Jessie Saunders of Jes Say Records is in the process of signing to the major too, but on the whole House still works on the level of ducking and diving. Chip Edhardt became DJ Chip E while still at High School, but in spite of guest spots at Muzic Box, The Playground and The Cardy Store, he didn't get big enough quick enough. A spell behind the counter at Imports Etc convinced him he could make records as good as some of the DJ product he was selling, so he sold his turntables and spent the money in the studio laying down some rhythm tracks. There was enough cash left to make a single test pressing: "I already knew the Hot Mix Five so I gave it to Kenny Jason and he played it immediately. Then Farley took it and it got passed around and gained a lot of popularity from that. So by the time I had my first 1,000 pressed – I borrowed my mother's income tax cheque – we sold 500 in the first day out of one store, and the rest within a week. I ordered another 3,000 and we sold them in about a week. that was the 'Jacktracks' EP."

Meanwhile, Rocky Jones of the record pool AudioTalent had decided to help one of his DJs, Steve 'Silk' Hurley, release a track called "Music Is The Key" by J. M. Silk. When the first pressing sold out, he swapped his hot-rod Corvette in exchange for 10,000 more copies: DJ International was born. Chip was amongst the early signings, producing the stuttering, stripped-down dance track "Like This" and the upcoming "Godfather Of House" under his own name, working with Harri and friends on "Donnie" as The It, and producing/mixing other artists for the label and its subsidiaries.

For Chip, the formula is much the same as for Farley: "A lot of bottom, real heavy kick drum, snappy snare, bright hi-hat and a real driving bassline to keep the groove. Not a lot of lyrics – just a sample of some sort, a melody to remind you of the name of the record so you go out and buy it."

How long can you keep doing this, I ask, before people get bored? Chip looks

thoughtful for a while, then turns back to face me with a grin.

"I'd say about the next 20 years."

AND SO FAR, THE outlook seems good for DJ International. Having just signed a distribution deal for release via London Records in the UK, the bigger names are busy packing their cases and checking out addresses for the best London warehouse parties. Songs are being recorded in Spanish for the city's large Hispanic community, and the version of "Love Can't Turn Around" sung by Darryl Pandey and recorded by Farley and Jessie Saunders has been played in uptown clubs like The Limelight as well as the house parties and dance dives.

"I'm glad to see our creation's out now, after all this time," states Farley with satisfaction, but others aren't so sure. Everyone is keen to stress that Chicago is brimming with talent, that there is an endless stream of hungry young DJs and gospel-trained voices to keep the House burning, but DJ International has signed over 100 artists now, and you can't help but feel that many will have their hopes disappointed. Lewis Pitzele hands me a sheaf of press shots telling me he can't remember the artists' names, but at least I can see what they look like.

Then there's Kahlid, a pretty, dreadlocked 14-year-old with a silver sequined jacket who's being hyped as the next Michael Jackson. At the New Music Seminar, Lewis had him in a hotel room at the Marriott singing along to tapes of "Ben" and Whitney Houston's "Saving All My Love For You" to any and every journalist who came in the door. Kahlid was discovered while busking to earn extra money; Lewis happened to be in the same street selling balloons and decided he'd found a star. Kahlid smiles when I say he must learn to say no – he says he knows what he's getting in to and he's learnt the word already.

Then there's MCO, a rap duo plus DJ who have been told to write a tune celebrating House but are really resentful that hip hop hasn't made it big here: "Even Alabama made a rap record! Everyone thinks Chicago is a soft sucker city. We don't understand House music – we only know how to write bad about it 'cos they're always putting hip hop down." They suggest putting their feelings onto vinyl then getting another group to rap a pro-House reply, setting up a Roxanne-style battle. They could have a point.

But then so could Professor T.C. Roper, self-styled king of Ropeology, which he claims is rhyme with reason, a Chicago style of advanced rap designed especially for roping in the girls. Or the boys, if you prefer. Like much I've seen, I get the feeling he's making it up as he goes along, but he claims to know nine other ropers in the city and to be teaching advanced classes to a crop more. Who knows, it could sell . . .

"Whatever you do, you can't sway away from why people were interested in your music in the first place," says Chip calmly amidst all this. "We have to keep that House music feel to it. Otherwise it would be suicide." Chip is thinking of recording a tune called "I Can't Live Without My Beatbox" to emphasise the point: hardly an

original title, but then originality isn't that high on the House list of priorities.

Stealing, as several people explain, is when someone hears your idea and gets it out on disc locally before you do. It's nothing to do with borrowing or adapting riffs from old records. These are DJs, after all. And so, Chip quite openly admits that "Like This" was inspired by ESG's "Moody". Anyone you ask will tell you how "Love Can't Turn Around" is in part a reworking of the Isaac Hayes tune "I Can't Turn Around", and there's a thousand more if you care to look. Me, I prefer to dance.

WHICH BRINGS US back to the question we started with: what is House? The answer finally came after a late-night studio session with Frankie, Chip and Joe Smooth. Joe Smooth is the House Doctor. He irons out the problems at DJ International's frantic office, plays a role in most of the label's productions, and is known as a perfectionist. Chip has been sampling my voice all night for use on future records, and it's Joe who complains that I breathe too much and asks me to say parts again. He asks me to intone "Life Is Strange" through the sampler and DX7 and when I ask why he smiles inscrutably behind dark shades. "Trust me," he says. I feel I may regret it.

By 4am, Frankie has finally come up with a mix that satisfies Joe's requirements, and at 5am we are outside the Muzic Box, a run-down warehouse-type building under the railway tracks in Lower Michigan Ave. "Hey Frankie!" yells a voice from a parked car. "I heard you on the radio last night. You sounded good!"

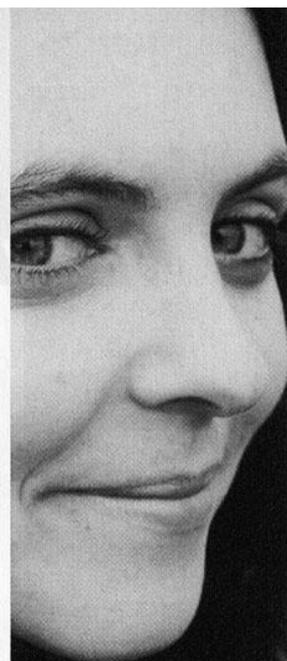
Everyone knows Frankie, and it seems like it takes us 30 minutes to edge from the entrance to Ron Hardy's DJ booth because they all want to say hello and shake his hand. Frankie has a theory that dancing is the poor man's luxury, but the rich like it too so they have to go where the poor people hang out because that's where it's happening. But just as white Washington has never gone to the Go Go, no Yuppie will ever enter the dingy, dimly-lit dive.

People stumble out of the main room dripping with sweat to drink the water provided in a tea urn, the only liquid available in the venue. Open the door and it's like stepping into a furnace: 5am on a Thursday morning, and the place is still full of bodies jacking up and down, hands in the air, and all at a pace that makes the pogo seem like a slow waltz. "House fever!" declares a flyer on the wall. "It's for real – let's see the animal in U!" Others remind people of special Sunday night holiday events: "No school on Monday!"

Ron mixes "Go Bang" by Dinosaur L into a treated tape of Aretha singing "Respect", then Willie Colon and Denise Lasalle *acapella* leads – unbelievably – into Sade singing "Maureen" without the advanced aerobics on the dancefloor ever slackening. Just over an hour after it was finished, Frankie's mix of "You Can't Hide (From Yourself)" is on the reel-to-reel making its club debut, and the crowd like it well enough. The excitement in the air is as palpable as the heat.

Frankie smiles. "So now you know about House." ●

Figure 9: Garratt Sheryl, « Sample and Hold – Chicago House », *The Face*, 1986, p. 23.



**by claire  
henderson**

In the aftermath of all the reports on Ecstasy it seems that you need to look after yourself if you succumb to taking Ecstasy at a rave or club. So below is some useful advice on how to safely keep going until 8am or beyond!

1. Apparently some drugs can damage your teeth as they make your mouth dry. Saliva contains substances which protect the enamel. Drugs likely to cause dry mouths include speed and ecstasy, so if you indulge make sure you have a good supply of sugar-free gum to get the saliva flowing.

2. If you are intending to swallow some speed, drink some milk before taking it as this will help to line your

# safety measures

stomach, and can help to reduce any damage the speed (being a caustic substance) may do to your insides.

3. If you're having a bad time on either ecstasy or LSD consuming a large amount of vitamin C can help you to come down. The best source of this are kiwis, which have more vitamin C in one than can be found in four oranges.

4. Don't let yourself get dehydrated - make sure you drink enough. When you're on drugs your body's mechanisms speed up and your temperature rises. So you'll need to drink a lot more than you usually do. At least a bottle of water an hour would be advisable.

5. If yourself or a friend insist on trying Ecstasy and have not done so before, instead of taking one whole tablet, take a half or a quarter. This is because a few people have died after taking their first tablet, and this still remains completely unexplained

6. If you're going raving eat early in the day to avoid stomach cramps.

7. Put extra salt on your food for a few days before the weekend, and your last meal before going to a rave or club should be high in salt, as you

will be losing a lot of body salts when you sweat.

8. If you've taken speed or ecstasy, and you feel excessive warmth in your body it may be a good idea to avoid ice cold drinks, as putting a very cold drink into a very warm chest is not sensible.

9. If you do start to feel unwell sit down somewhere cool, like the toilets, ask a friend to go with you for reassurance, and occupy yourself in conversation. Have a drink or icepole on hand. Lastly relax and stay calm as it's most likely you've overexerted yourself. Often hysterical drug reports can manifest themselves in the subconscious, and this could be affecting you by making you worry unnecessarily.

10. Don't mix ecstasy with alcohol as this will dehydrate you even more, and also suppresses the buzz.

\* To help combat dehydration and fluid loss take a sachet of Rapolyte out with you. This can be purchased at chemists. A box contains five sachets of raspberry flavour, but it tastes slightly salty. Rapolyte mixes in water and helps reduce fluid loss, so drink some before you go out and take a few sachets with you.

## warning signs

**FAILURE TO SWEAT**

**HEAT CRAMPS IN THE  
LEGS, ARMS AND BACK**

**GIDDINESS/DIZZINESS  
/HEADACHE/FATIGUE**

**VOMITING**

**WHEN YOU GO FOR A PEE  
HARDLY ANYTHING  
COMES OUT AND WHEN  
IT DOES IT IS HIGHLY  
COLOURED**

**FAINTING/LOSS OF  
CONSCIOUSNESS**

**SUDDENLY FEELING  
REALLY TIRED, IRRITABLE  
AND CONFUSED**

If any of these things happen stop dancing, get a long drink of water and chill immediately.

## References;

- 1) *Chill Out - A Ravers Guide - (Mersey Drug Training and Information Centre)*
- 2) *Lifeline - Manchester*

Figure 10 Henderson Claire, « Safety measures », *Ravescene Magazine*, 1992.

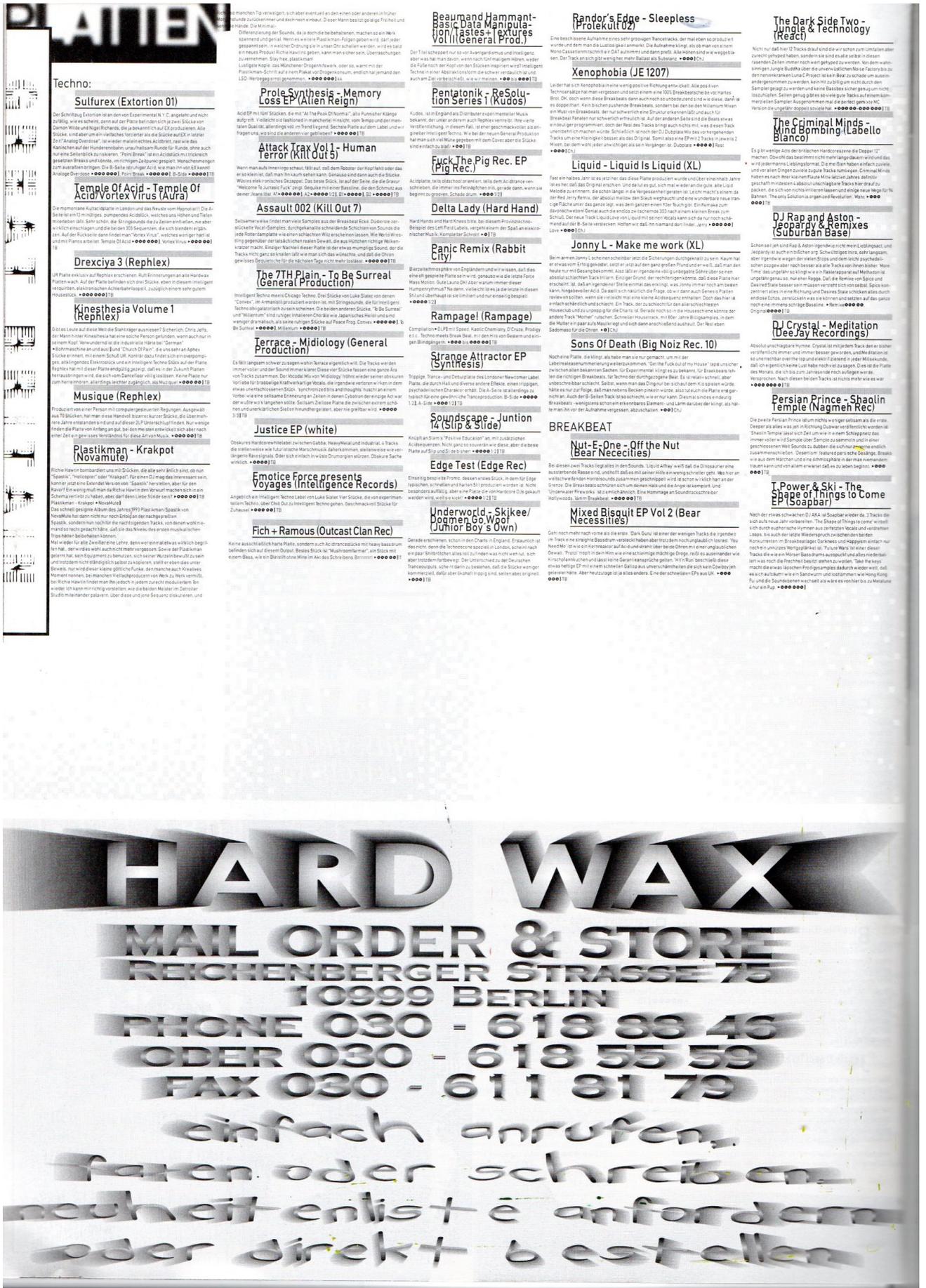


Figure 11: Frontpage 3.05, Février 1994

Vermoesen, Noémie. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 – 2023.

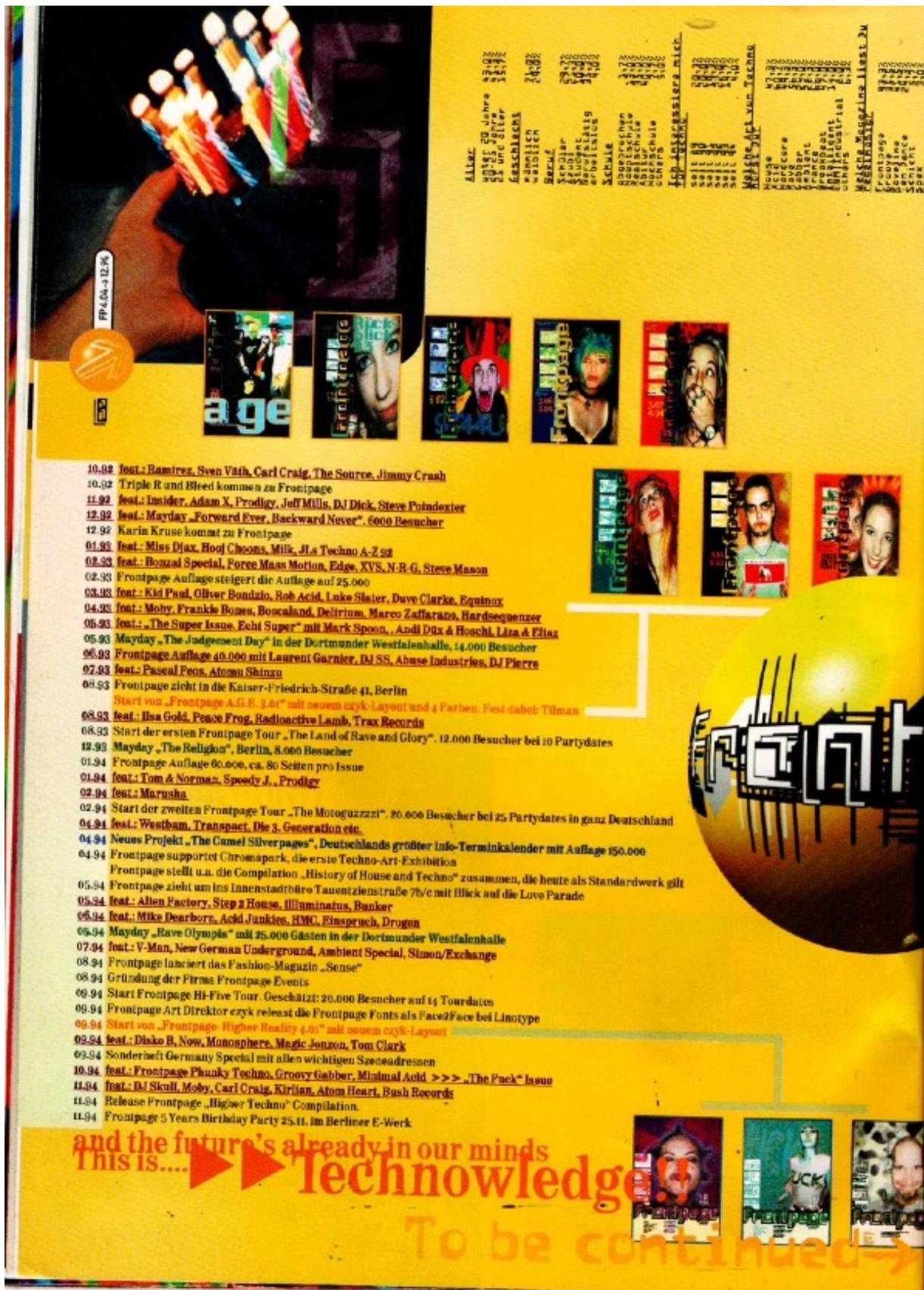


Figure 12: chronologie de l'histoire de Frontpage, Frontpage, décembre 1994, p. 8.

Vermoesen, Noémie. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 – 2023.

vinyl symbole

- 12" LP
2. Die Roland TB 303, psychedel. Siterklinge von einem Mod-weller ACB-haltiger Fräse.
3. Ihre flüchtige Wölchlein zaubern auch in transduzierten AMBIENTE neulogische Wärme
4. TRIBAL: Ethno-Gestöppel für den Dschungel der Großstadt
5. Hier klappt, man kann starr vergangen sind dazu da, zu den Grenzen geführt zu werden, ein EXPERIMENTAL
6. Vom klappt, man sich die Kunst des DJ, konzentrierten Reisen zu den tiefen der Sounds
7. Weniger ist oft mehr - MINIMALISMUS
8. Hier wird der Beatmer ausgepackt, getranke HABIT hat noch manchmal geschickte
9. Präzisioniert für das HOME LISTENING, Klangforschung vom Interessent aus
10. Home is WILD PLACE, keine es demontiert, keine es verliert Pluck von Lantz, die kein Ägypti haben, die guten Rhythmus und Schönbücher an einen Hechtlauf auch permanent zu besitzen
11. Die komplette Gesangsformen oder prägnante Samples, ein VOYALIS bleibt sich die Ohr meist nur allgerne fast
12. Straight in your face und von da direkt in die Falle, der BEGRÜßUNGS, schwarze, jetzt wird geschickte
13. Hinguckende Freude des RITZOS
14. Die Kunst des schlichten Geschmacks, der TRASH-Faktor, so meinet, daß es nur noch gut sein kann
15. Die Marketingabteilung nennt es Crossreferential, wir nennen es den KIMPEL-Faktor

ALBUM DES MONATS

Whirlpool Productions
„Brian De Palma“
[Laedemat]
Das Tape der seltsamen Erlebnisse. In meiner Zivildienst, einer Schule für gehörbehinderte Kinder, z.B. das erste von mir mitgetragene Stück Musik, das in der Gestalt meiner Schützlinge von Null auf Heavy Rotation ging...

U.R.
„Rustriantechologies 3“
[Galb]
War bis kurz vorm Endspurt eigentlich der Titelfavorit, hat dafür aber vielleicht 'ne wesentlich höhere Halbzeit als der Sieger (ohne jetzt den Sieg schmälern zu wollen). Alles, was uns außer Sci-fahren und Süßspeisen am Alpenlande lieb und teuer ist auf einer einzigen CD. Mal ganz ohne Pathos-fördernde Booklet...

Kinder Der Erde
„Kinder Der Erde“
[High Society]
Die Massenzugspaltung wurde schon in der letzten Ausgabe besprochen, hier nun nach der Longplay: Allerlei's Transcomus mit dem Flair von 72 als die France-Welt noch in Ordnung war. Mit wachsender Spielreife werden die Tracks stilistisch zwar immer härter, ohne aber in irgendeiner Weise aufdringlich zu sein...

Dicabor
„Dicabor“
[Space Teddy]
„Kimi Ni Take Yoki Mono Maru Yokimarego“ sagte Bosses Irgendwann zwischen 1643 und 1694. Toll, daß er damals schon wollte, daß Rob Acid (=Dica Bori)1995 eine CD macht, die einen in pre-nataler Spielreife wiederholt und einem Omis's gute Daunendecke ins Gedächtnis ruft. Yagi Woli Wolla Stereo Yagamelede, (S)

Steve Mason
„In The Mix Vol.1“
[Mercury]
Mason, bekannt geworden durch seine Experience-Sendung auf RBFS darf sich für einen Major an den Turntables ausstoben. 60 Minuten Musik die seinen Hardtrance- und Ravepynthesen Stil widerspiegeln. Selbst urteilen. (LB)

Danny Tenaglia
„Herd & Soul“
[Tribal UK]
Auch an ihm scheiden sich oft die Geister. Fakt auf jeden Fall ist, daß wir hier einen weiteren großartigen amerikanischen DJ ohne eigenen festen Club haben. Aber darüber streitet man ja in unseren Breiten eher selten, sondern doch eher über dessen Output (und übrigens nicht nur hier). Track No.2 „Bottom Heavy“ liefert das Paradebeispiel. Auf 12" ein Monster an Gigantomie, das nicht nur meinen Club hinterläßt wie die Vandalen Rom nach der Völkerwanderung, sollte man zumindest meinen. Kaum eine Platte, die mehr Leute wieder zurück in's Fach wandern lassen. Laiekauf bringt's einfach nicht. Trotzdem versteh ich's nicht, sind doch auch für den Heikler alle Elemente enthalten, die ihn ein Monster erkennen lassen sollten. Naja, denke, aber wer nicht will hat ja schon. Und versäumt dann vielleicht auch noch, sich das durch das komplette House führende Album anzuhören, wobei ebenjenes dem Sektierer wiederum wesentlich zu Eurostyle (ohne dabei allerdings in Dukese Anbiederungsmanie zu verfallen) ausgefallen sein dürfte. (TS)

U.R.
„The Ambient Cookbook“
[Fax +49-89/450464]
Ambientes Kochbuch für den Großverbraucher. Entsprechend der wöchentlichen Output-rate von Fax samt World- und Sublabel wird daraus eine 4 CD's umfassende Anthologie historischer Chill-Out-Kompilationen vorgestern (Sad World „Terasure“) und heute morgen (Solitaire „IN/Out“). Neben Meister Kahlmann höchstpersönlich (Air „Trip“ 9“), Namlook „The Gate to the Milky Way“, Subharmonic Interference“) und in wechselnden Duetten (From Within mit Richie Hawtin, Shades Of Orion mit

Tetsu Inoue) schwingen auch sonstige Ambient-Koryphäen wie Dr. Almo, Robert Musso oder das Deep Space Network den Kochküffel. Und das Auge fällt beim Zersägen Info-Booklet mit (LD)
DJ Hooligen
„3 Years To Become A Ravermaniac“
[No Respect]
Da haben wir sie x-tra bis zum Schlull liegen lassen, und sind trotzdem nicht drumrum gekommen. Sparen wir uns einfach den ganzen dämlichen Pop-Diskurs, denn irgendwo liefert Hooligen der (Mayday/Jugend) immer noch ein korrekteres Rollenmodell als andere Herren aus seiner Gegend, schließlich gibt er noch so richtig bodenständig ehrliche Interviews („Gewalt find ich...“), aber mit so nem Cover wird das trotzdem nix mit Top-Ten, obwohl der Titel ja bescheuert genug ist (Klasse Legokasten-Englisch). Den Traktorhagel der jungen Mann auch sonst nach besten Kräften: das ihn in den Niederlanden und seiner Heimat zum Volkshelden befördernde „Bottrop“ ist auch noch mal mit drauf gepackt und wird immer noch sämtliche von 13jährigen bevölkerten Fankurven Mitteleuropas in Freudenhopsgokessel verwandelt. Da drauf noch in Kern. (TS)

U.R.
„Reuschen 9“
[Force Inc.]
Und es rauscht wieder. Die Segel stehen noch immer auf Funky-Techno. Nach dem Überflieger des 8. Teils Love Inc. heißt der Held dieses Mal Ian Peoley. Der Housegott aus Mainz, ich hab's ja schon immer gewußt, der wird mal reich und berühmt. Außerdem am Start, Ultrahigh, Jammin Unit, Richard Benton, Subsonic 808, Christian Vogel, Mike Ink, halt alles, was Force Inc. im Moment gut und teuer ist. Leute, die wissen, was sie mit ihrer TB 303 anzustellen haben. Kicks Ass. (MV)

Mono Junk
„Dum Trek“
[Dum Records]
Finnische Vergangenheitsbewältigung auf Serious Listening/Acid-Freestyle-Pfaden. Der durch die Finnish Underground-EP auf Music Man, die Blue File-Compilation und dem Gastspiel bei Tropo schon zu diversem Kleinstrubm gekommene Kim Kapatti alias Mono Junk, wählt auf Detroit Diesel's „Dimension“ den von Richie Hawtin bereits im Jahre '91 sehr schön gepöbelten Weg experimenteller Acids mit kurzen Rückfallschleifen und knallenden Handclaps. Wahrscheinlich einer der geläutern „9-Beta-Tracks überhaupt. „Instrument V“ versetzt eine keyboardgesteuerte Ein-Ton-Harmonie mit anhaltendem Beckenzischen, der Tropo-Belrag „Beyond The Darkness“ hackt diverse Strings durch den Unterbrecher und findet auch bei der Bassdrum ein ziemlich kichendes Modul. Bleibt noch in der Überraschungskiste eine synthetische Nachempfindung HipHop-beinflusster Human Beatbox-Attitüden („Instrument III“) und die Aphex Twin-mäßige Bearbeitung des Split-Second-son „Mambo Witch („Origin Rhythm“). Auch „Dum“-me Trax können manchmal ganz schön schlau sein. (LD)

U.R.
„For The CD Playing DJ Vol. 18“
[Strictly Rhythm]
Marketingtechnisch war das House SR ja eigentlich nie soweit hintendran, wenn es darum ging, breitenkompatible Entwicklungen voranzutreiben. Für den Massenmarkt auf keinen Fall zu unterschätzen, für den Heimgebrauch nicht zu überschätzen, für den Autogebrauch nicht totzuschwezen hier also unter den Bannern „Tribal Madness“ und „Wild With A Twist Of Acid“ jeweils 2 Mixe von vier Gassenbauern der ungeliebteren Sorte aus dem aktuellen Strictly-Programm. (TS)

Amorph
„Isolar/ Unidentified Explorers“
[Formaldehyd]
Neben Lunatic weiteres Label aus dem schönen Berlin. Auch bei Formaldehyd widmet man sich im allgemeinen den Hard-/Tranceklängen, mal abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen. Nun darf sich Amorph, wohl der bekannteste Label-Act auf einer Doppel-CD ausstoben. Zwei CDs, die sich in keiner Weise ähneln. Auf der Ersten sind neben den schon auf Maxi veröffentlichten Stücken noch fünf neue, die das Abdecken, was man erwartet, nämlich stimmungsvollen Trance. Auf der zweiten CD dann, ma höre und staune, ambiante Klänge aus dem Amorphischen Labor. Sehr eingängig, ohne große Klangexperimente, für das „Easy-Listening“ eben. Einstiegle in diese Materie werden es zu schätzen wissen. (LB)

Basic Channel
[EFR 1110-2]
[Basic Channel/EFR]
Wohl kaum ein anderes deutsches Label hat sich um die Herausbildung Detroit-angelehnter Minimalismus so verdient gemacht wie die Berliner Basic Channel-Koalition. Allerdings haben sich auch nur wenige Vinylitäten dermaßen dem Record-Dealer gemacht. Um die wenigen vor der Gefahr einer illegalen Plünderung ihrer Plak bewahren, nun also die von EFR gesponn Veröffentlichung für den Rest der Welt. Zwecks Isognoh-Wahrung wiederum mit einem fast alles zudem auch noch spiegelverkehrt Tracklisten erfüllen eine Einzelrezension ohnehin aufgrund homogener Klangbildes. Hypnotische Motocry-Fi betont langsamen Beatstrukturen, wohin der Läss reicht. Das mag dann auch mein CD-Player so sehr prompt beim „Quadrat Dubi L-Edit“ in einer Ein aufhängt. Soweit zu den Tücken an-CD 4-a Verpäckungsreste. Das konstante, leise Rauschen verteilt den Titel zudem einen zwar technisch immer irgendwie doch zoolen analogen Einschlag. Auf der könnt ihr dann über in Reinschrift verfallen 0 einige Tränen über die Lücken Eurer Platten vergießen. (JD)

U.R.
„The SpaceFrog Vol. 1“
[The SpaceFrog/Superbit]
ist Spacefrog der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Teddy und Peacefrog? Über den Innovations Namensgebung des Superbitton-Ablegers kann man sträuben. Über die musikalischen Inhalte der 0 Compilation nicht. Das Fräsehecken kann man Frequency Surreal's „Part 1“ über, da diese wenn Backoff quaken, Igitigit, Arabesken Soundmuster Marmosin's „Nothing Is Real“, Reflective's Jonah Sharp Basshörner mit Niedrigfrequenz-Oszillationen Resolution), und durch den Mark-Gage-Mix von 0 „Fragile“ trahit ein markantes Sirenen-Intro als „Arch Of 10“. Kurzer Stop, CD ausgewechselt, und im Text. Hier erfreut uns der Schweizer Gast Mike (ehemals Energy Flash auf Trigger), den es in a Motocry-Variante verpackt („Apex“), Affix Yusuf kling durch den ausgelassenen vierten Beat in der wie ein Schliffelglocken-Kinderlied, und der „Saw 4“ von Oliver Lieb und Dennis P. Saratou kammt verschleppten HipHop-Groove mit ambienten Acid (JD)

U.R.
„Blue Fish“
[Time Unlimited]
Und noch 'ne Compilation mit 12 Titeln von Act aus dem Umfeld von Time Unlimited. Auswärtig variiert zwischen belagendes und gut, insgesamt dann doch wohl Geschmacksache. (S)
U.R.
„Dark Hearts Volume 1“
[Heart House/Werner]
Serious Listening-orientiertes, Rarities-CD-Sammelwerk des Heart House-Palast, das auch aus Archiv-Beständen Erstaunliches aus dem Zylinder zu ziehen wartet. 0 Eröffnung durch den Double J-Mix von Melon 0 „Spectrum“ zieht den Schweinegitarren-Trance der Heart House-12“ auf eine erstaunlich zeitgemäße Geschwindigkeit. Der 1995 Be-Zet-Mix von „My Barbara!“ ist dafür Strahlentrance mit 0 Gesangsanlagen, irgendwie aber auch sehr mit ganz völlig konträren Ansatz verfolgen Pulse mit ihrem „Gala der Carino“, der zwar das Original von den Rhythmen allerdings die hypnotischen Sprünge unterbewusst Komplexiertheit von den Line-Up durch den herkömmlichen Kern-Remix von „Human“ (Resistenz 0, den Rest der „Janks Ahead“ (Alter Ego) und sonstigen Klauten

Figure 13: Groove, April/Mai 1995.

### 3. Exemples issues de fanzines

BOYS OWN EDITORIAL STAFF TUNES (WHAT TASTE!!)

ANDY

- 1 King Chicago - Bible
- 2 Everything But the Girl - Little Hitler
- 3 Pogues - Haunted
- 4 Rolling Stones - Coming Down Again (Oldie)
- 5 R.E.M. - I Belive

TERRY

- 1 Bobbys Boys - Bobby Can't Dance
- 2 Raze - Jack The Groove
- 3 Jazz Jeff - Girls Of The World Aint Nothing But Trouble
- 4 James Brown - In A Jungle Groove (LP)
- 5 Johnny Rocka - Jack Your Bird In

RAIZE

- 1 Duncan Edwards and Munich 58 - 14 Cockneys On A Ferry
- 2 Camper Van Beethoven - Take The Skinheads Bowling
- 3 Ted Hawkins - Watch Your Step (LP)
- 4 Elvis Costello - Tokiyo Storm Warning
- 5 Talking Heads - Wild Wild Life

TRENDY NITECLUB NEWS (REALLY!!)

RIGHT GET YOUR SPLIFFS AT JANTY ANGLES AND LEAVE YOUR ECSTASY TABLETS WITH "SPEEDY DUCK" ON THE DOOR. THE HOT NEWS IS THAT THE MURDER RAID CLUB HAS MOVED OUT TO FULHAM, THE RIVERSIDE STUDIOS TO BE EXACT. THE NEXT BASH IS ON SATURDAY 4TH OCTOBER AND WITH WICKED MIXES BY PETE TONG PLUS A RATHER DODGY WARM UP BY OUR OWN FARLEY - IT'S NOW LONDONS FINEST SATURDAY BASH.



Figure 14: Boy's Own, été 1986.

# UPPERS & DOWNERS

## UPPERS

HAVING A MAD BUDGIE CALLED LEEDS...  
SAYING THERE "REALLY CLEAN"....  
SLOUGH Vs MIDDLESBOROUGH DEBATES...  
THE BASSETT JELLY BABIES, "THEIR  
IN A WIBBLY, WOBBLY WORLD OF THEIR  
OWN".....  
CENTRE PARTINGS IN YOUR PUBIC HAIR..  
PEACE IN ITALIA '90....  
BEING A HARMONICA WIZARD.....  
TELLING RIPPING YARNS.....  
BEING THE PROUD OWNER OF A GREEN  
SKUNK....  
A MAN WITH THICK GLASSES AND A  
BASTARD ANORAK SHOUTING "IT'S NOT  
MY TROLLEY"....  
GAZAPACHO SOUP....  
GETTING AWAY WITH IT.....  
SPENDING TIME GIGGLING WHEN YOU  
SHOULD BE WORKING....  
SAYING "COME ON BILLY LET'S GET  
BOOTLEGGING"....  
EXTREMELY LOUD GUITARS.....  
THE RETRO-CASUAL TRAINER REVIVAL  
(AKA ADIDAS OLD BASTARD)....  
BEING A RIGHT LIBERTY TAKER....  
MICKEY MOUSE CUP FINALS...  
MAD CRISPIN GLOVER HAIRCUTS SHOUT-  
ING "GET THAT GANGSTER OUT OF MY  
CLUB"  
FRED KRULL'S MAD POLL TAX DODGE  
(CORNISH TIN MINES)....  
FEEDING POLICE DOGS AT THE MATCH...  
GOING ON A POTTY LAGER FRENZIE....  
HAVING AN E-BOAT INSTEAD OF A  
CHARLIE SNARL....

## DOWNERS

DRUG GUARANTEES (IE. THESE MUSHROOM  
ARE SAFE).....  
FINDING OUR YOUR PET ANTS HAVE  
BECOME BASS-HEADS...  
ACTUALLY LIKING AN ADAMSKEET RECORD  
BEING THE TOTTENHAM GOALIE....  
PEOPLE WHO SAY "GOT ANY OATS"...  
STUSSY CLAD - POSH FACKERS  
GETTING A NIGHTBUS...DRIVING A  
NIGHTBUS...BEING A NIGHTBUS...  
THE RISE OF GERMAN FACISM.....  
RADION ADVERTS(LOVE THE T-SHIRTS  
THOUGH)....  
BEING A KEYBOARD WIZARD (IE. MR.  
WET MONDAY MORNING AND LOAD OF  
OLD TOSH)...  
YOUR UNCLE SID LOSING HIS SEAT IN  
THE NICARAGUA ELECTIONS.....  
GETTING CAUGHT...  
SAYING "THINGS AIN'T WHAT THEY  
USED TO BE....  
LONDON Vs MANC DEBATES....  
KNOBHEADS CALLED WILBUR...  
TARQUIN POSH FACKERS INTO HIP HOP  
WHO PUT "SKI'S" ON THE END OF THEIR  
NAMES.....  
BUSES FULL OF OLD PEOPLE....  
HOODS WHO WEAR HOODS.....  
HEAD FUCKS....  
CHARLIE CULTURE....  
CLASS WAR SOAP DODGER'S DOING THE SOCIALIS  
CAUSE NO FAVOURS  
GIVING YOURSELF A LOVE BITE....  
CHARLIE CHESTER GIVING YOU A LOVE BITE...

Figure 15: Boy's Own, printemps 1989.

# 3615 RAVE

C'est toutes les dates des raves, les sorties de disques, les chroniques de D. Lestrade

C'est aussi la RAVE-LINE...

Happy people, retrouvez-vous pour discuter, vous donner rendez-vous ou échanger des disques.

KEEP RAVIN' ON!

en HAUT  
**UP** > **DOWN**  
EN bas

<b>LEVER LES BRAS</b>	Rentrer la tête
<b>33T EN 45T À -8</b>	33t et 45t à +8
<b>BÉGO VERT</b>	Bégo jaune
<b>VICKS</b>	Pullmol
<b>YAOURT À LA BANANE</b>	Yaourt à la fraise
<b>CHUPA CHUPS</b>	Tétines
<b>ADAM ET EVE</b>	Mickey et Minnie
<b>DIRTY CHIC</b>	Fashion prout
<b>STÜSSY</b>	Stasi
<b>BONNETS DE SKI</b>	Baseball caps
<b>THE GREEN MAN</b>	L'Homme invisible
<b>ÉDEN</b>	Les Inrockuptibles
<b>LES ANGLAISES</b>	Eurodisney
<b>BAUME DU TIGRE</b>	Eurodisney
<b>EURODISNEY</b>	Eurodisney

31

Figure 16: eDEN 1, mai-juin 1992, p. 31

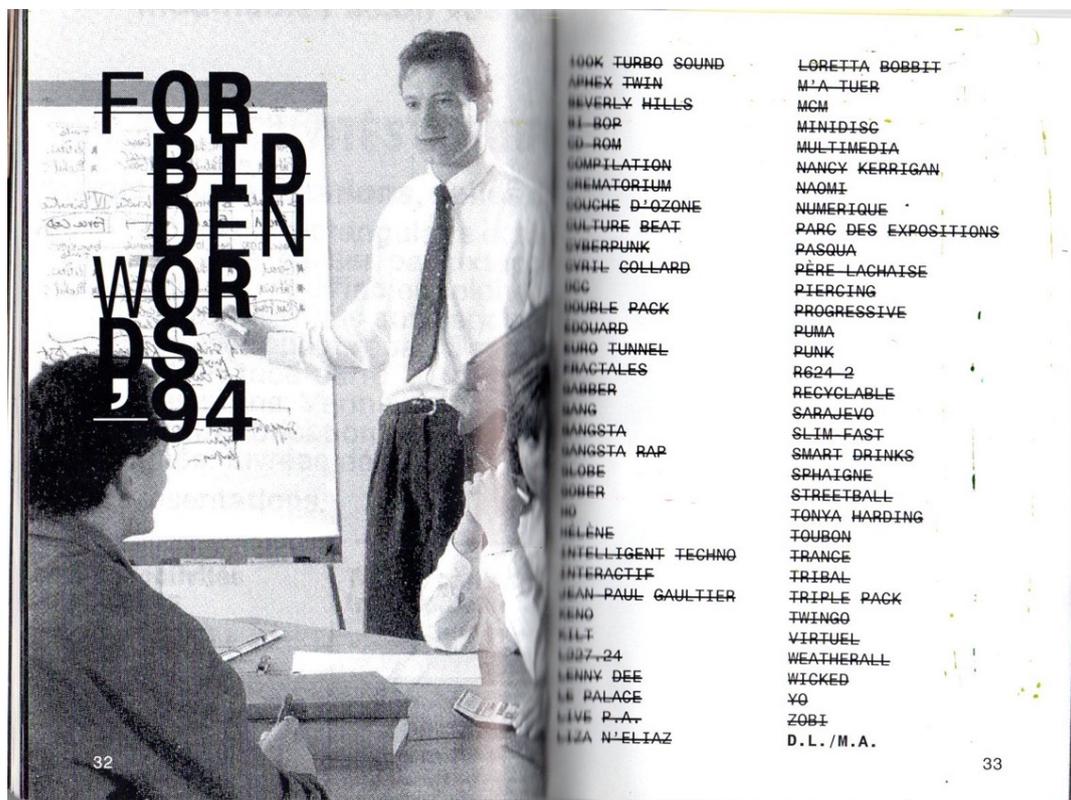


Figure 17: eDEN 7, avril-mai 1994, p. 33.

496

Vermoesen, Noémie. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 – 2023.

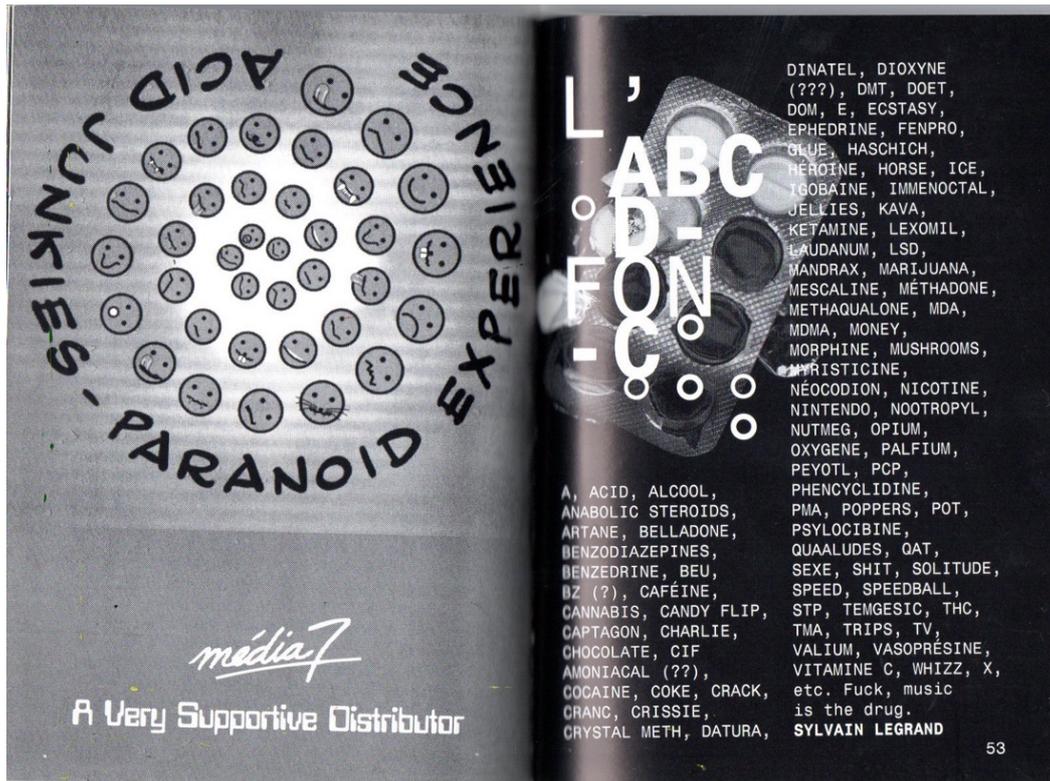
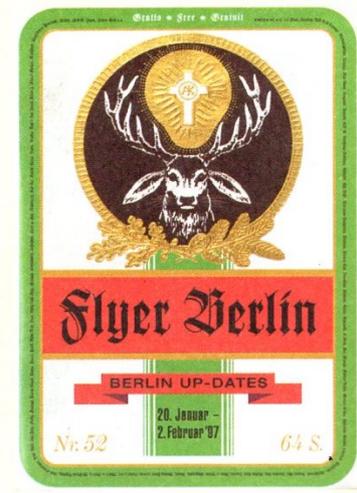
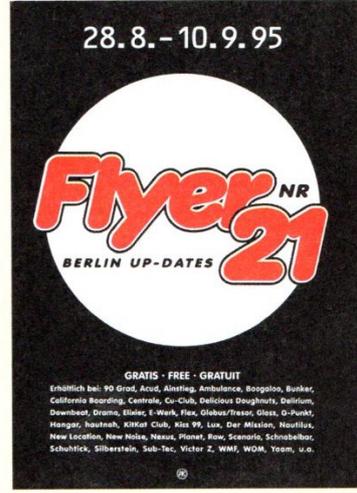
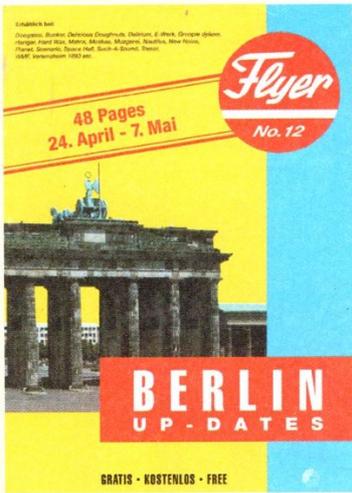
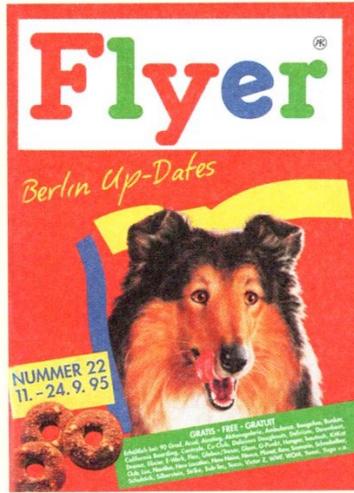
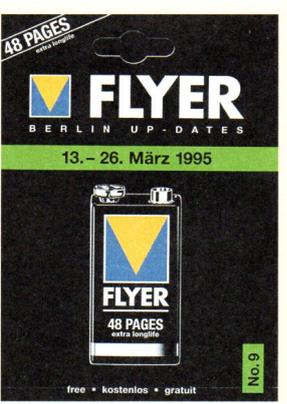
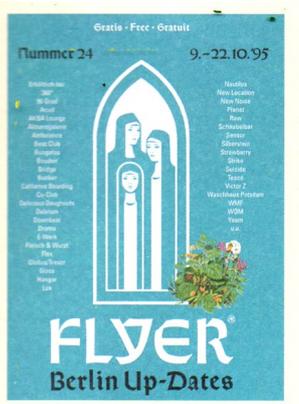
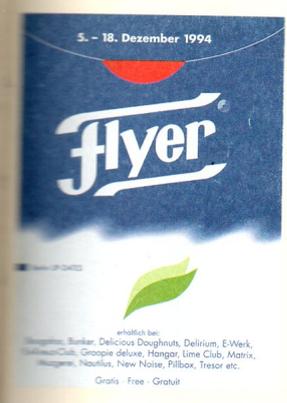
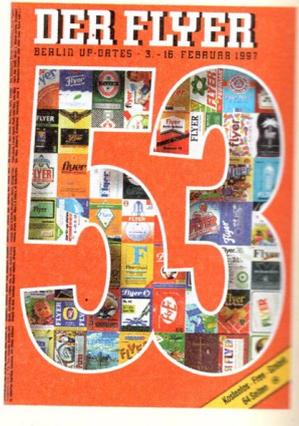


Figure 18: eDEN, avril-mai 1994, p. 53.



Figures 19: Flyer, 1994-1999.



#### 4. Exemples de la newsletter Hardwax

2109	Mental Masters	Spectrum	Harthouse UK	Hard-ish Acidic Trance	12"
2216	Mickey Finn	D-Pressed	Dee Jay	Trancey, Deep-ish Break Beat	12"
2077	Mindwarp	Too	Stress	Percussive Prog. w/ Lots Of Guitar	12"
2322	Mole The Dipper & 3D	Mixed Biscuit Vol.2	Bearnecessities	Deep Spacey Hardcore Break Bea	12"
2122	MRC 8893		White	Dub	10"
2022	Naughty Naughty	Vol.4	Naughty Naugh	Kaos Sampled Piano Break Beat	12"
2023	Nelson	Love Reincarnation	Zest 4 Life	Jazzy, Sample House w/ Acid Mix	12"
2231	New Class A	Tribal Dreams	Labello Dance	Tribal-ish, Trancey, Prog. House	Do 12"
2281	Next Fashion	Error	T.E.C.	Glam, Boscaland Rmxs	12"
2033	Next F-1	Off The Nut Vol.1	Bearnecessities	Space Ambient Break Beat	12"
2120	Nelson	Mystic Steppers Vol.2	Rx Moving Shadow	Ambient Break Beat	10"
2126	Nelson	Sunrise	Rude Boy	Ambient-ish Slow Break Beat	12"
1995	Panik's Revenge EP		Hyper	Break Beat	12"
2313	Panik's Revenge EP		Hyper / White	Human Nature (M.J) Sampled B.B.	12"
2247	Persian Prince	Shoalini Temple	Nagmeh	Trancey Deep-ish Break Beat	12"
2159	Point Blank	Voyager	ADR	Ambient-ish Hardcore Break Beat	12"
2229	Prole Synthesis	Memory Loss EP	Alien Reign	Hard & Harder Acid	12"
2321	Ramos + Supreme +	Got To Believe	Hectic	Catchy Piano Break Beat	12"
2264	Razor's Edge	Sleepless	Prolekull	Hard-ish Acidic Trance	12"
2314	Rejuvenation	Requiem	Soma	Dramatic Prog.House, Nagging	12"
2240	Rhythm Eclipse	Passion	Clubscene	Catchy Hard-ish Piano House	12"
2139	Richard H Kirk	Virtual State	Warp	Ambient House	Do LP
2110	Ricky Rouge	Song For Every Man	Juice Box	Trancey Deep-ish House	12"
2067	Ronanthyony	Make This Love Right	Azuli	Todd Terry-ish Tronic Dub	Do 12"
2180	Ronnie B	Bad Man EP	Pure Bass	Trancey Ragga Break Beat	12"
2309	Secret Intelligence	1st Mission EP	Secret Intelligen	Hard-ish Spacey Trance	12"
1978	Slo Moshun	Bells Of N.Y.	Six6	Hyped Massive Party Tune	12"
2249	Sons Of Death	Get The Fuck	Big Noiz	Dark Hard-ish Acidic Trance	12"
2083	Soundscape	Junction 14	Slip N Slide	Ambient House w/ Hard Trance mix	12"
2146	Sour Lobe		Rebibal	Trancey Break Beat	12"
2089	Spank Da Monkey	Running Wild & Jazzy EP	Mouse Trap	Acid Jazz w/ Deep-ish House Mxs	12"
2224	Spirits From An Urban	Prologue To Freedom	White House	Ambient Break Beat	12"
2183	Static Substance	Seventh Hour	Impact	Hardcore Break Beat	12"
2092	Strange Attractor	EP	Synthesis	Trancey Prog. House, Ambient	12"
2138	Strawberry Bazaar	Bazaar Club Grooves 1	Limbo	Tribal Inst. House Groove	12"
2296	Sweetness + Data	The Freedom EP	Freedom	Spacey Ambient Break Beat	12"
1982	Symphony Of Brother	Over You	Cultural Vibe	Soulful House, Female Vo.	12"
2119	T.H.D.	Bustier	Serious Groove	Deep-ish Jazzy Ambient-ish Hous	10"
2116	T.H.D.	Elation	Serious Groove	Slightly Disco Infl. Sample House	10"
2005	T3	Morning Mist	Knife Force	Dark Ambient Hardcore Break Bea	12"
2248	Tek 9	Breakin' Sound Barriers	Reinforced	Ambient Break Beat & Hip Hop Trk	12"
2302	Tension	A Place Called Heaven	Azuli	Joey Negro & Farley - Heller Rmxs	Do 12"
2218	The Anthill Mob	The Remixes	Anthill	Dark Hardcore Break Beat	12"
2021	The Criminal Minds	Ghetto EP	Outland	Hardcore Break Beat	12"
2280	The Eliminators	Smoothe My Soul	Hectic	Hardcore B. B. w/ Uplifting Piano	12"
2115	The Lost Articles	The Soundwork	Serious Groove	Typical Terrence Parker House	10"
2020	The Shape Of Thing	Brave New World	Soapbar	Trancey & Bassy Hardcore B.B.	12"
1980	Tinwo	Tell Me ( I'm Not Dreamin	Arista / BMG	MAW Rmxs, Acid Jazzy Female vo	12"
2312	Unc. 006	Allred Chicken	White Label	Panoramic Break Beat	12"
2210	Unc. And Jerry	All Alone Wid Dog Face	Shell	Ambient-Housey Break Beat	12"
2315	Too Much Is Enough	EP	Outcast Clan	Disturbed Acid Hardcore	12"
2250	Trance Induction	Context Control EP	Guerilla	Dark Spacey Prog. House	12"
2270	Trance Uber Alles	Ich Schalte	HOS	Acidic Trance	12"
2050	Tuff Production	( I Wanna ) Thank You	Azuli	Soulful Deep-ish House	12"
1977	Ultramarine	Barefoot EP	Bianco Y Negro	Incl. Carl Craig Rmxs	12"
2258	Under Rhythm	My Sound	Booby Trap	Ragga b/w Bassy Hardcore B.B.	10"
2253	Underhythm	Sub Circle Remix	White Label	"Got Me Going Circle" Sample B.B.	10"
2226	Unknown Artists	Vol.1	Labello Trax	Var. Style Progressive	12"
2081	Various	California Dreaming	Internal	Elements Of Trance.Hawke etc.	LP
1998	Who Are The Privy	Judgement Day	Kemet	Ragga Break Beat	12"
2117	Younger Than Park	Can't Turn Back	Serious Groove	Uk Release, Ltd. Color Vinyl	10"

Figure 20 : Il s'agit d'une portion agrandie de la newsletter en format A4 d'Hardwax au début des années 1990.

## 5. Autour de la compilation *Techno !*

(a) *Cosgrove Stuart, « Notes », in VARIOUS ARTISTS, Techno! The New Dance Sound of Detroit, London, 10 Records Ltd. (Virgin), 1988.*

Think of detroit and you automatically think of Motown, but be careful not to think too loud because the new grandmasters of Detroit techno hate history.

Juan atkins, 26 years old, and the self-proclaimed captain of the techno sound is an articulate enemy of Motown's supreme being. « Berry Gordy built the Motown sound on the same principle as the conveyor belt at the ford plant. Today the automobile plants use robots and computers to make their cars and I'm more interested in Ford's robots than Gordy's music. »

Techno music is unashamedly modern in it's out-look. It is a mesmerising underground of new music which looks to the future, breaks with the past and blends European industrial pop with Black American garage funk. According to Derrick May, the immensely gifted young producer who works under the pseudonyms Rhythim is Rhythim and Mayday, his music goes « beyond the beat ». It is not simply dance music but a series of sound experiments that often defy the logic of more uncomplicated dance sounds like Chicago house.

The origins of techno date back to the late 70's to the suppressed identity of European synthesiser groups like Kraftwerk and Yello and to British electronic funk groups like Heaven 17, New order and The Human League. Their music established the synthesiser as the creative core of new music, encouraging a whole generation of young musicians to turn their basements into makeshift studios. Unknown to Europe the ears of Black America were listening with increasing fascination reversing the age-old flow of musical influence.

In West Detroit, Juan Atkins a student at the city's Belleville high school and an obsessive fan of Kraftwerk, began to compose basic drum patterns on an old Roland D115 eventually graduating to more complex synthesiser tracks which borrowed heavily from Europe.

Juan's first group Cybotron released several records at the height of the electro-funk boom in the early 80's, the most succesful being a truly progressive homage to the city of detroit simply entitled « Techno City ». At the time he believed the record was a unique and adventurous piece of synthesiser funk, more in tune with Germany than the rest of Black America, but on a dispiriting visit to new york, Juan heard Afrika Bambaataa's « Planet Rock » and realised that his vision of a spartan electronic dance sound had been upstaged.

He returned to Detroit to renew his friendship with two younger students from Belleville High, Kevin Saunderson and Derrick May, and quietly over the next few years the three of them became the creative backbone of Detroit techno !

Most of the tracks on this LP are the work of the Belleville 3, Juan's « techno music » and the Kevin Saunderson experience's « electronic dance » reflect the basic studio beat of techno, whilst Derrick May's Rhythim is Rhythim track takes the music into the most unlikely areas turning new age ambience and film-soundtrack instrumentation into complex dance music.

Derrick May is undoubtedly the philosopher of techno! He sees the music as post-soul and believes it marks a deliberate break with previous traditions of black american music. « The music is just like Detroit » he claims, « a complete mistake, it's like George Clinton and Kraftwerk are stuck in an elevator with only a sequencer to keep them company. »

Amidst the experimental strangeness of this album are other more obviously commercial dance records. « Share This House » by Members Of The House which actually features George Clinton as an uncredited visiting producer, takes its main influences from the Chicago jack virus.

Inevitably the Detroit techno sound will be compared to the music of the nearby city of Chicago, a problem that neither angers nor concerns the producers of techno! Blake Baxter, Detroit's soft spoken sex symbol, and the whispered mind behind the promiscuous « Ride Em Boys », has already had several hits in the Chicago area, and Derrick May's best-known records to date—« nude photo » and « strings »—were instrumental in taking Chicago's music into the abstract and lysergic mood now described as « acid house ».

But Derrick believes there's a huge difference between Chicago house and Detroit techno! « It's a question of respect, house still has its heart in 70's disco, we don't have any of that respect for the past, it's strictly future music. We have a much greater aptitude for experimentation. »

Techno is undoubtedly the music of Detroit but it has none of the latter day optimism of Motown. The city is reflected in the music in an unsettling way. « Factories are closing and people are drifting away » says Derrick, « the old industrial Detroit is falling apart, the structures have collapsed. It's the murder capital of America. Six-year-olds carry guns and thousands of Black people have stopped caring if they ever work again. If you make music in that environment, it can't be straight music. In Britain you have New Order, well our music is the new disorder. »

Techno's sudden shift of tempo and relentless war on familiarity makes it sound like free form jazz for the computer era. It may well be the music of the new disorder but it promises

to join George Clinton's Funkadelia and Prince's Minneapolis sound as one of the most experimental forms of music Black America has ever produced.



Figure 21: Illustration du vinyle pour la compilation: *Techno! The New Dance Sound of Detroit*

(b) Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 86-89.

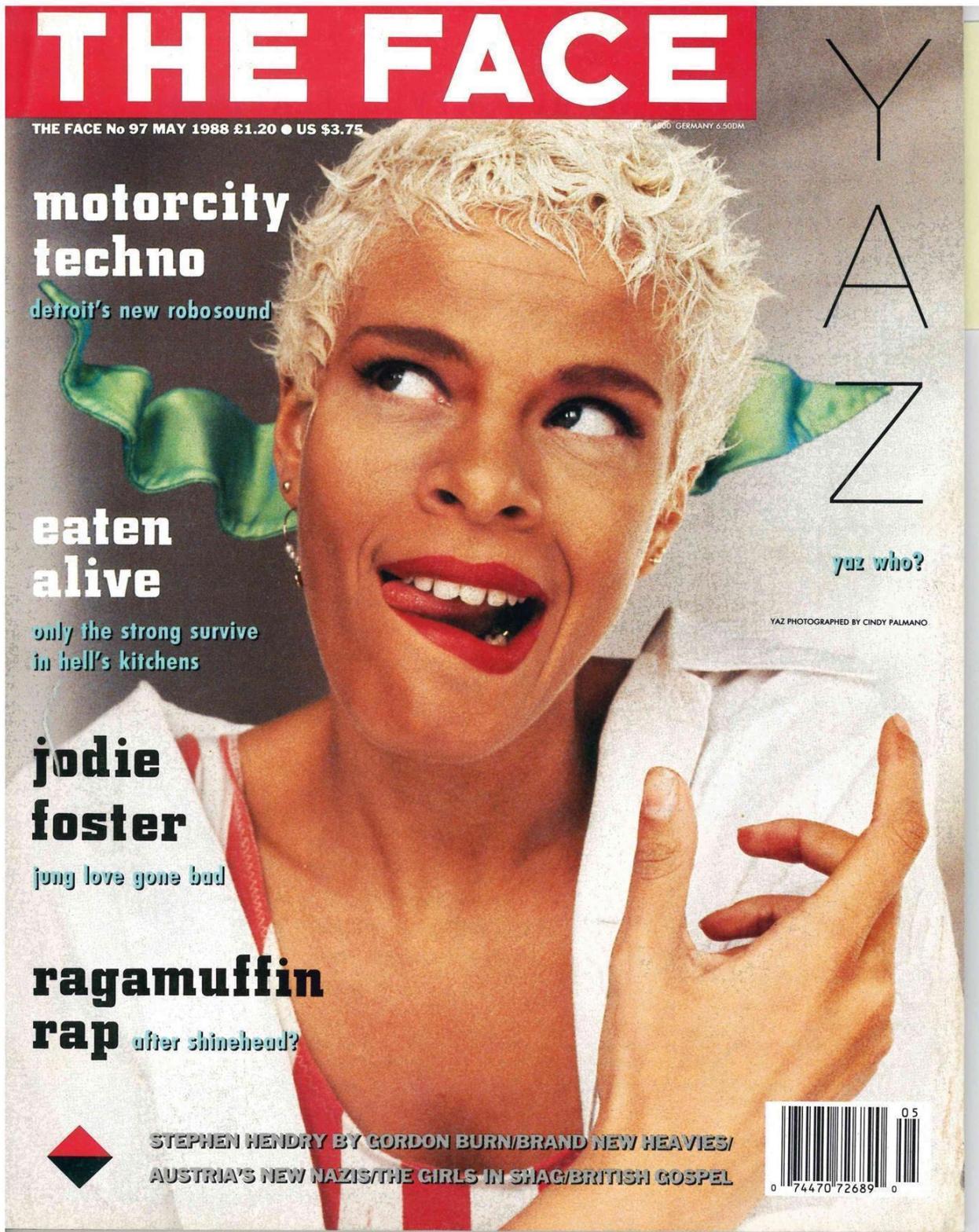


Figure 22 : Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, ..

# seventh city techno

"It's night-time in an obscure sidestreet somewhere in the seventh city. Far away, a banshee police siren wails. A falling body screams and the innocent suffer all the while. Unheard. This is Cabaret Seven."

*Gambit And Associates, Detroit, 1987*

The underground comic *Gambit And Associates* tells the story of a weird technocracy. It is set in Detroit, the seventh city, the murder capital of the USA, and the home of America's most progressive musical underground. The comic is drawn by a Detroit DJ and follows the exploits of a punk detective called Johnny Gambit, a fan of the Belgian group FRONT 242, and a dude who can draw a gun at 122 beats-per-minute. The streets are littered with bodies, the innocents go unheard, and the buildings crash against each other in disordered shapes. According to Detroit's premier producer Derrick May – the brains behind the mutant dance music of Rhythm Is Rhythm – the comic will be available as a companion piece to his next independent 12-inch dance record, and is the only accurate tourist guide to the city of Detroit.

Although the Detroit dance music has been casually lumped in with the jack-virus of Chicago House, the young Techno producers of the seventh city claim to have their own sound, music that "goes beyond the beat", creating a hybrid of post-punk, funkadelia and electro-disco.

The self-proclaimed captain of the new Detroit underground is Juan Atkins, a 26-year-old producer who releases records under the name Model 500. He originally rose to

prominence in the early Eighties as a member of the electro band Cybotron, whose hit "Techno City" appeared on the old UK compilation LP "Electro 4". Juan operates a makeshift basement studio in his home in West Detroit and sees the city's new underground sound as an inevitable by-product of advanced technology.

"Within the last five years or so, the Detroit underground has been experimenting with technology, stretching it rather than simply using it. As the price of sequencers and synthesisers has dropped, so the experimentation has become more intense. Basically, we're tired of hearing about being in love or falling out, tired of the R&B system, so a new progressive sound has emerged. We call it Techno!"

The Detroit Techno scene is a mesmerising underground of new dance music which blends European industrial pop with black America's garage funk. Its main exponents are Model 500, Rhythm Is Rhythm, Reese and Santonio, Triple X, Dynamix, Blake Baxter, The Flintstones and Eddie 'Flashin' Fowlkes. If the Techno scene worships any gods, they are a pretty deranged deity, according to Derrick May: "The music is just like Detroit, a complete mistake. It's like George Clinton and Kraftwerk stuck in an elevator."

Techno began in West Detroit, or to be more precise in the corridors of Belleville High School, where its three most ardent devotees, Juan Atkins, Derrick May and Kevin Saunderson, were at school together. Although it can now be heard in most of Detroit's leading clubs, the local area has shown a marked

reluctance to get behind the music. It has been in clubs like The Powerplant (Chicago), The World (New York), The Hacienda (Manchester), Rock City (Nottingham) and Downbeat (Leeds) where the Techno sound has found most support.

Ironically, the only Detroit club which really championed the sound was a peripatetic party night called Visage, which unromantically shared its name with one of Britain's oldest New Romantic groups. And strange as it may seem, the Techno scene looked to Europe, to Heaven 17, Depeche Mode and The Human League, for its inspiration. Eventually, support arrived in the form of a hip local DJ called The Electrifyin' Mojo, who plugged it on his nightly sessions on Radio Station WHYT.

Kevin Saunderson, one half of Reese and Santonio and a student at East Michigan University, claims the city has held the music back. He was once sacked from a local radio station for being "too ahead of his time". He returned to the station with evidence of Techno's growing popularity, only to be rebuked again.

"I took them a clipping from *Billboard* and they told me to come back when we were on the front cover. That's Detroit. I've turned my back on this city. I don't care if they never buy one of my records – other people will."

Saunderson's confidence comes from success outside Detroit. Model 500's inter-stellar dance record "No UFOs" has been one of the underground club scene's biggest-selling records over the last three years; three releases by Rhythm Is Rhythm – "Nude Photo",

**Ten years after Motown left for sunnier climes, the Motor**

**City moves to a beat inspired more by Henry Ford's factories than Berry Gordy's dream. Techno is the sound of young**

**Detroit: built with machines, and driven by despair...**

Figure 23: Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 86.



**Derrick May: Detroit's premier producer and the brains behind Rhythm Is Rhythm**

THE FACE

87

Figure 24: Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 87.

DETROIT DANCE

● **"Berry Gordy built the Motown sound on the same principles as the conveyor belt at Ford's. Today they use robots and computers to make their cars and I'm more interested in Ford's robots than Gordy's music"** JUAN ATKINS

● **"We don't want to compete with Jimmy Jam and Terry Lewis. Modern R&B has too many rules: big snare sounds, big bass and even bigger studio bills"** MASTERS OF CEREMONY

● **"This city is in total devastation. Factories are closing, people are drifting away, and kids are killing each other for fun. The whole order has broken down. If our music is a soundtrack to all that, I hope it makes people understand"** DERRIK MAY

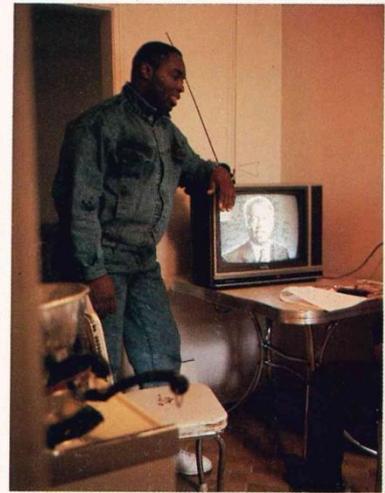
"Strings" and "The Dance" – introduced the club scene to the buzz-term 'acid house'; Techno labels like Transmit, Metroplex and Incognito are in permanent demand; and Kevin Saunderson's "The Sound" has been bootlegged in Berlin, London and New York.

Getting sacked for being too hip seems to be an occupational hazard in Detroit. Derrick May, now generally recognised as one of the club scene's most in-demand mixers, began his career on the wrong end of his boss's wrath.

"I used to DJ at a local club called The Liedernacht. The crowd were completely against dance music. They only wanted to hear The Smiths or Severed Heads. I was playing black underground sounds and they couldn't take it. They used to say, 'Get this nigger shit off!' They even went as far as having a sit-down strike on the dancefloor. All these dickheads in black shirts trying to be so English and so progressive and refusing to listen to underground music that was happening under their noses. We built up the crowd until it was racially mixed. The manager told me he didn't want a black club and I was fired. They play my record now, but I can't get in. I'm banned for life."

Members Of The House, three young Detroit Techno-freaks who recently recorded the excellent 12-inch "Share This House" for less than \$2,000, have similar reservations: "This is an automobile city but some people's heads are drawn by horse and carriage". They favour a basement approach to music, working in restricted conditions. "Techno is all about simplicity. We don't want to compete with Jimmy Jam and Terry Lewis. Modern R&B has too many rules: big snare sounds, big bass and even bigger studio bills."

Techno is probably the first form of contemporary black music which categorically breaks with the old heritage of soul music. Unlike Chicago House, which has a lingering obsession with Seventies Philly, and unlike New York hip-hop with its deconstructive attack on James Brown's back-catalogue, Detroit Techno refutes the past. It may have a special place for



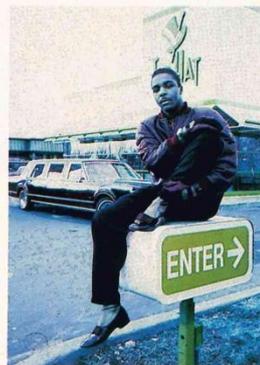
Parliament and Pete Shelley, but it prefers tomorrow's technology to yesterday's heroes.

Techno is a post-soul sound. It says nothing to the Lord, but speaks volumes on the dancefloor. Whilst modern singers like Anita Baker, Whitney Houston and Alexander O'Neal still carry the traces of a gospel past, for the young black underground in Detroit, emotion crumbles at the feet of technology.

Derrick May's revolutionary backtracking on the Technic decks and Santonio's Yamaha drums are stripped of any sense of authentic emotion: they just percuss you out. Even vocalist Blake Baxter sees his style as a distant voice at odds with the emotional power of soul. His Techno hit "Ride 'Em Boys" is a promiscuous dance record featuring a sampled woman's voice and a barely audible vocalist. "I don't really sing," says Blake, "I speak in a soft voice almost hiding beneath the beat. I love records with whispering vocals – it's nothing like the gospel sound."

**Significantly, the greatest response** to the new Detroit sound in Britain has been in the North. There is no obvious reason why. Soul sociology sees it as a musical re-working of the North-South divide, and cult theory sees it as an unconscious return to the values of the old Northern soul scene, where uptempo dance music, obscure records and the city of Detroit held an unrivalled esteem. It sounds ridiculous. It *is* ridiculous. But there may just be a grain of truth in the rare soul theory.

When Virgin's 10 label releases a double album of Detroit Techno music this month, it will be the first time the music has had a substantial presence in Britain. The album will be issued in conjunction with Neil Rushton, a former Northern soul DJ who owns a West Midlands House label called Kool Kat. (For



THE FACE

Figure 25: Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », The Face, mai 1988, p. 88.

DETROIT DANCE

those of you who love the pursuit of trivia, Kool Kat's name is homage to an old Detroit label which Northern soul collectors still pray to every night.) Some of the tracks on the album have been recorded at United Sound Studios, home of the legendary Detroit overlord Don Davis, who was responsible for countless soul classics including Johnnie Taylor's "Who's Makin' Love", The Dramatics' "In The Rain", and Parliament's "Mothership Connection".

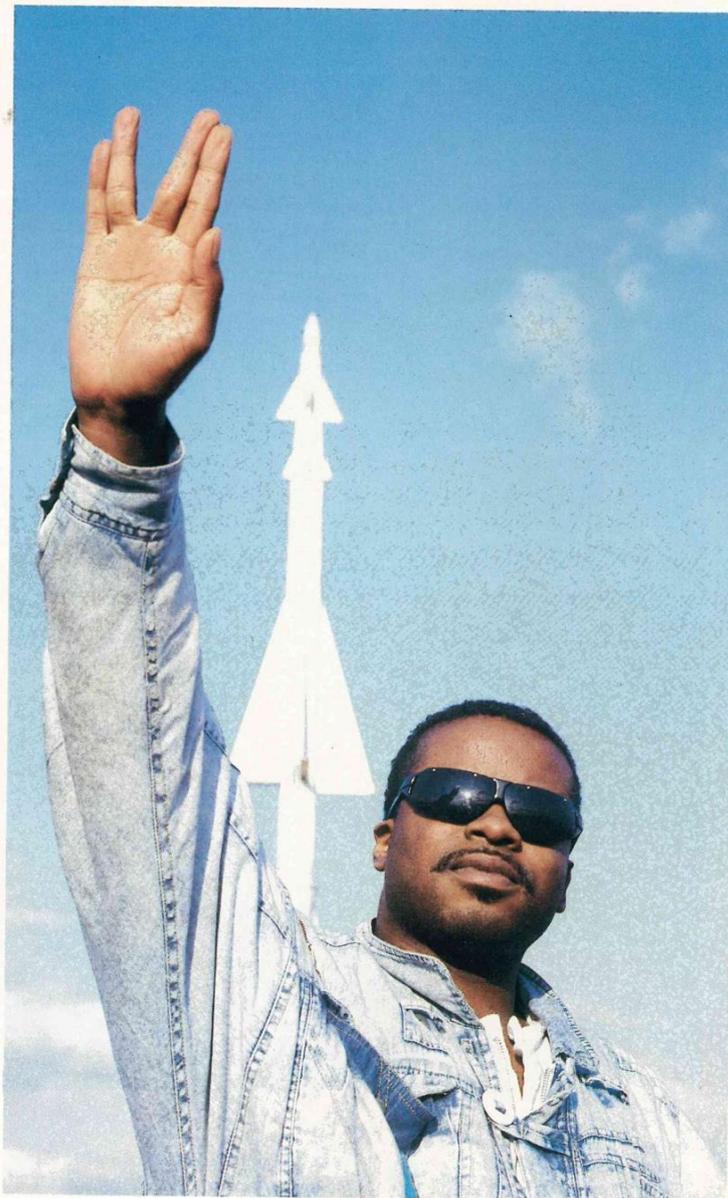
But despite Detroit's rich musical history, the young Techno stars have little time for the golden era of Motown. Juan Atkins of Model 500 is convinced there is nothing to be gained from the motor-city legacy. "Berry Gordy built the Motown sound on the same principles as the conveyor belt system at Ford's. Today their plants don't work that way – they use robots and computers to make the cars. I'm probably more interested in Ford's robots than in Berry Gordy's music." The disinterest in Motown sometimes spills over into resentment. Juan's protegy Eddie 'Flashin' Fowlkes feels Motown "left and took the whole structure of Detroit music with them. They left a vacuum that has taken over 15 years to fill."

Motown's departure in the early Seventies was a symbolic moment in Detroit's industrial fortunes. In the years since, factories have closed, car plants have contracted, and the city centre is now virtually bereft of any sense of community. More than any other place, Detroit has taken on a post-industrial identity.

It is 4am and Derrick May is on the 30th floor of a shaded glass hotel looking across the skyline of his hometown. His friend Alan Oldham, the comic artist turned DJ, is somewhere else in the city about to play Rhythim To Rhythim's "Chaos" over the airwaves of Radio WDET. Played alongside The Skinny Puppys and New Order, the sparse and confrontational dance record gets a fittingly dramatic introduction. "Stand by for some post-industrial chaos. Techno from a long lost friend."

Derrick has quietened down now. After a night of running up hotel walls and arguing with bouncers at The Taboo Club, he is in a reflective, almost alienated mood. "This city is in total devastation. It is going through the biggest change in its history. Detroit is passing through its third wave, a social dynamic which nobody outside this city can understand. Factories are closing, people are drifting away, and kids are killing each other for fun. The whole order has broken down. If our music is a soundtrack to all that, I hope it makes people understand what kind of disintegration we're dealing with."

Techno is light years away from the happy frivolity of The Supremes. "Say what you like about our music," says Blake Baxter. "But don't call us the new Motown... We're the second coming." ●



Opposite top: Kevin Saunderson of Reese & Santonio. Opposite bottom: Post-soul singer Blake Baxter. Above: Juan Atkins, self-proclaimed captain of the new underground

Figure 26: Cosgrove Stuart, « Seventh City Techno », *The Face*, mai 1988, p. 89.

(c) Collin Matthew, « The sound of new Detroit », Record Mirror, juin 1988, 06/1988 p. 26.

JUNE 25, 1988 EVERY WEDNESDAY 65p. EIRE 96p

**RECORD MIRROR**

MEET THE POSSE BEHIND THE NEW DANCE SOUND OF DETROIT

**TECHNO!**

**ALBUM REVIEWS**

VOICE OF THE BEEHIVE  
KEVIN ROWLAND  
IGGY POP  
BILLY IDOL

**ANNIE LENNOX**  
TALKS ABOUT THEIR NEW VIDEO AND STARS IN ...

**THE NELSON MANDELA CONCERT**  
YOUR COLOUR SOUVENIR, FEATURING WHITNEY, DIRE STRAITS, SIMPLE MINDS AND MORE

**EURYTHMICS**

**ASWAD**  
'HIP HOP /S REGGAE!'  
INSIST POP'S NEW DREADLOCKED PIN-UPS

**STEVEN DANTE**  
FROM JELLYBEAN TO SOLO SOUL STARDOM?  
ANOTHER RM TIP FOR THE TOP!

★ THE OFFICIAL TOP OF THE POPS TOP 100 SINGLES AND ALBUMS CHARTS INSIDE

+ NEWS, GOSSIP + ALL THAT'S NEW ON THE INDEPENDENT AND CLUB SCENES

Figure 27: Collin Matthew, « The sound of new Detroit », Record Mirror, juin 1988, couverture.

# THE SOUND OF

# NEW DETROIT

As the first Techno LP is released in Britain, Matthew Collin (words) and Norman Anderson (pictures) go crazy to the far-out futuristic dance beat of Detroit

"We're trying to put across a feeling. We want to repudiate everything that reminds us of the past. We don't sit down and say 'let's make the weirdest music we can'; it's just a result of our environment. Detroit is a post-industrial city, industry is closing down and technology is coming to the forefront. The city has dried up and our music is a phoenix rising from the ashes of the crumbling industrial state"

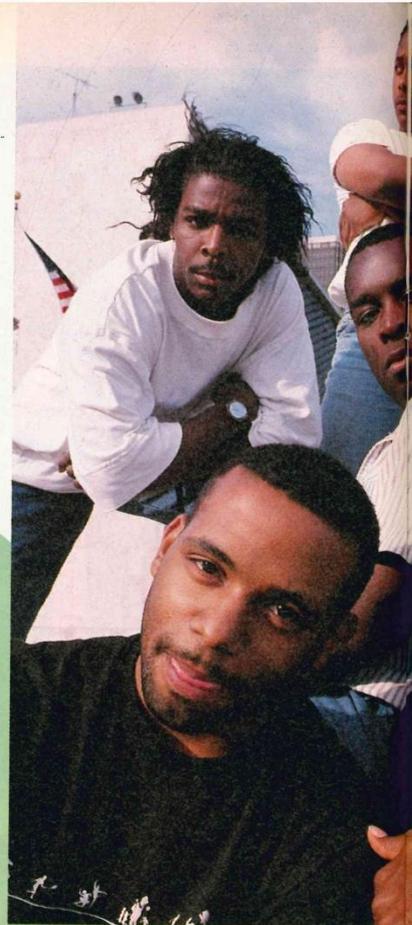
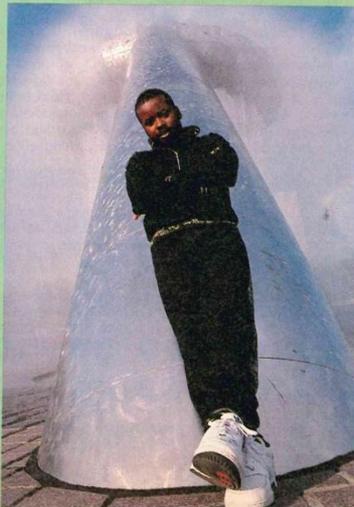
Juan Atkins, aka Model 500

26 R M

**Juan Atkins**, originator of the futuristic dance music called Techno, is trying to overcome his natural shyness and explain why he and his friends make such far-out sounds. Watch the sci-fi thriller 'Bladerunner' ten times non-stop, then imagine an army of household appliances going wild to a house beat and you'll start to get an idea of what Techno's about. Breathy voices drift in and out of the mix, but it's mainly a silicon-chip disco show, and one that people are calling the most exciting noise to hit the dancefloor since Soft Cell and the Human League bit the dust.

First there was Juan Atkins and a Vietnam veteran known only as '30-70', writing the program for the Techno sound with their visionary 'electro' hip hop group Cybertron in the early Eighties. Now there's Juan's new project Model 500, and those of his mates Derrick May, Blake Baxter and Kevin Saunderson, "the three musketeers of techno-house". After producing a series of classic underground singles, these four individuals — right characters, all of them — are now ready to demonstrate their experiments to the outside world through an amazing double compilation LP entitled 'Techno! The Dance Sound Of Detroit'.

● JUAN ATKINS



● THE TECHNO POSSE: BOTTOM ROW — EDDIE 'FLASHIN' SAUNDERSON, SANTIAGO; TOP — DERRICK MAY

The first time you hear **Derrick May's** music, you can't help but worry about his mental health. From 'Nude Photo', his first single under the name Rhythim Is Rhythim, to the 'Techno!' album's 'It Is What It Is', Derrick's music is a chance meeting of German synthesists Kraftwerk, the 'Doctor Who' theme and short-wave radio noise in a derelict Detroit nuthouse.

When you meet the man, you know you were right first time: May's a nutter, a right mad bastard. He leaps around like a hyped-up gerbil, talks compulsively and drives like a maniac. But he's also responsible for the most innovative dance music of the decade. So what causes this twisted mind to think up such crazy sounds?

"I just react to my environment," states Derrick calmly. "The people, the intensity, the paranoia, all the things that make Detroit what it is. I make my music for the feet and the head."

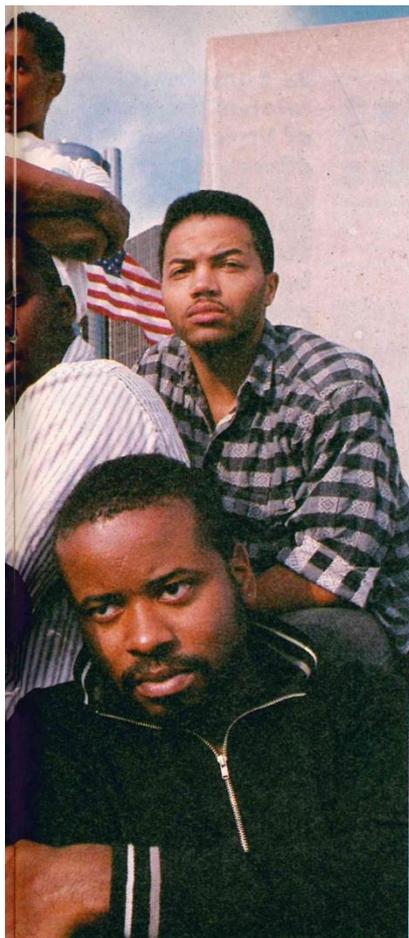
"Have you ever listened to a song and it's just made you sit back and dream? That's what my music does."

Some say that your electronic dream is cold and emotionless.

"My music is cold?! Really? No! I make my music with feeling — that's why it's the way it is."

"When I made 'Strings Of Life,'" [his second single]; "I cried. It was really emotional. I played the song for three days straight — I slept with it on. It was so important. It made me think about Martin Luther King, about my grandfather who passed away, I miss him so much..." Derrick's voice

Figure 28: Collin Matthew, « The sound of new Detroit », Record Mirror, juin 1988, p. 26.



FOWLKES, JUAN ATKINS; CENTRE — BLAKE BAXTER, KEVIN

chokes and he seems close to tears. "I've never made anything cold."

Although people recognise the man known as 'Mayday' on the city's streets nowadays, you can't buy his records anywhere in Detroit. Local radio — a travesty of 'light rock' — allows Derrick a measly 20 minutes a week to air his exhilarating mixes of early Eighties New Romantic music, Frankie Goes To Hollywood and Techno. Even so, Mayday mashes up the music so that the end result sounds like an insane, extended 'Rhythm Is Rhythm' cut rather than a collection of individual discs.

Ultimately he'd like to achieve the perfection of his heroes Kraftwerk, to make music that's synthetic and funky, long-lasting but most of all *intelligent*.

"A lot of people are really shocked to know that a black boy can think as much as I do. People just assume that black dance artists won't be around that long, because we're *disco daddies*, 25-year-old kids that come along with a couple of hit records and that's it. The first thing I thought when I realised that major companies were interested in me was 'how long?'"

Derrick's getting angry. He thinks that music business marketing strategies reduce black musicians to novelty items, and holds no illusions about the current record company and media interest in his work.

"I realise that what I'm doing can't stay the same. I realise that these interviews won't keep up a year from now. I realise that I may never see you again in my life. I realise this album may be a flop. I

## "It's a new sound . . . A new form of dance for a new age"

realise that my life has to go on regardless. I realise everything; the one thing I *know* is that I have to be strong."

If Derrick May is the thinker, **Blake Baxter** is the looker, and if any of the three techno-museteers is about to strip down and get lovey, it's Blake. From the naked innocence of 'When We Used To Play' to the mystical sensuality of 'Forever And A Day', his songs are soft-spoken but shameless investigations into the sexual instinct.

"I like things on a sexual basis," whispers the ex-jazz dancer and VW Beetle driver, "I use the form to express my ideas and thoughts. Sometimes I can get really radical and crazy — I can think of something and just get carried away with it."

Blake airs his fetish for European electro-pop on Friday nights at the Majestic in downtown Detroit, mixing his favourites Depeche Mode and New Order into the Techno rhythms of his friends. Like the Englishman he respects, Morrissey, Blake is eternally in a world of his own. He considers himself a poet, admires the Victorian era and doesn't like "all this 'lack' stuff". Blake Baxter's ambition is to put together a princely live revue, get into some slinky outfits and a big studio and pump out some Euro-style "industrial music".

"I wouldn't say I was a musician," says Blake thoughtfully. "I'd say I was an *artist*."

// The way I interpret music is different from other people; I think a lot of music sounds great basic, so I try to keep it simple but effective."

The music **Kevin 'Reese' Saunderson** (aka Inner City, aka KS Experience) makes with his laidback partner **Santonio** is dead basic. The bass drums boom, the treble is harsh and metallic. He's a big lad and he likes big beats. "They've got a lot of energy. Especially when they're loud."

And Kevin certainly knows about volume. As his red automobile rides the road raw, the beat-up motor bumps and grinds to the volume of a massive car stereo. The sounds of the gearchange, the engine rattling and the clash of metal on metal mesh with the sounds of Kevin's music. Pretty damn weird, eh Kevin?

"It's not weird to me, but for some people it's so *different* that they say it's weird. But it's effective. It's like a shot. People get f\*\*\*ed up in the head, but they like what they hear. It's electronic dance music."

Blake Baxter has also experienced grief from a city that can't respond to the futurists in its midst.

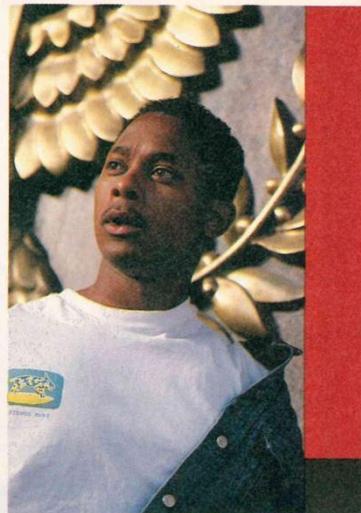
"I've had people tell me that our music isn't 'real music'; I think we should just accept that, because it's a new sound."

A new sound that isn't ashamed to acknowledge the dyed and balding roots of Gary Numan alongside the flipped-out funk of George Clinton. Juan Atkins, the bloke who introduced Derrick May to Kraftwerk and "blew his mind"; who taught the others how to DJ, and who is now helping **Eddie 'Flashin' Fowlkes**, a techno-muso with a talent to match his attitude, still believes that it's the native urban environment that makes their music so abstract and surreal.

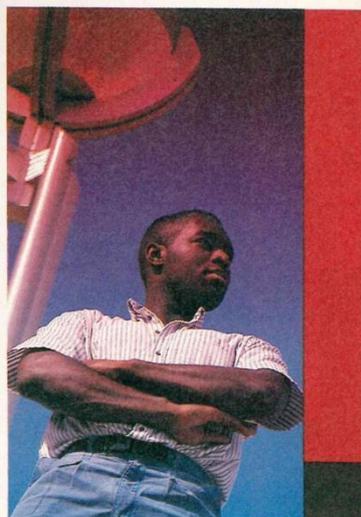
"In order to build a new Detroit, we have to destroy the old Detroit," says Juan. "It's so easy to go wrong in this city. It's so easy for a young black guy to be tempted to do drugs, to be seduced into crime."

"There's nothing to do here. There's nowhere to go; the scene is dead. That's why our stuff sounds like it does."

"It's a new sound," concludes Blake Baxter. "It's a new form of dance for a new day and age."



● DERRICK MAY



● KEVIN 'REESE' SAUNDERSON

"In order to build a new Detroit, we have to destroy the old Detroit"

R M 27

Figure 29: Collin Matthew, « The sound of new Detroit », Record Mirror, juin 1988, p. 27.

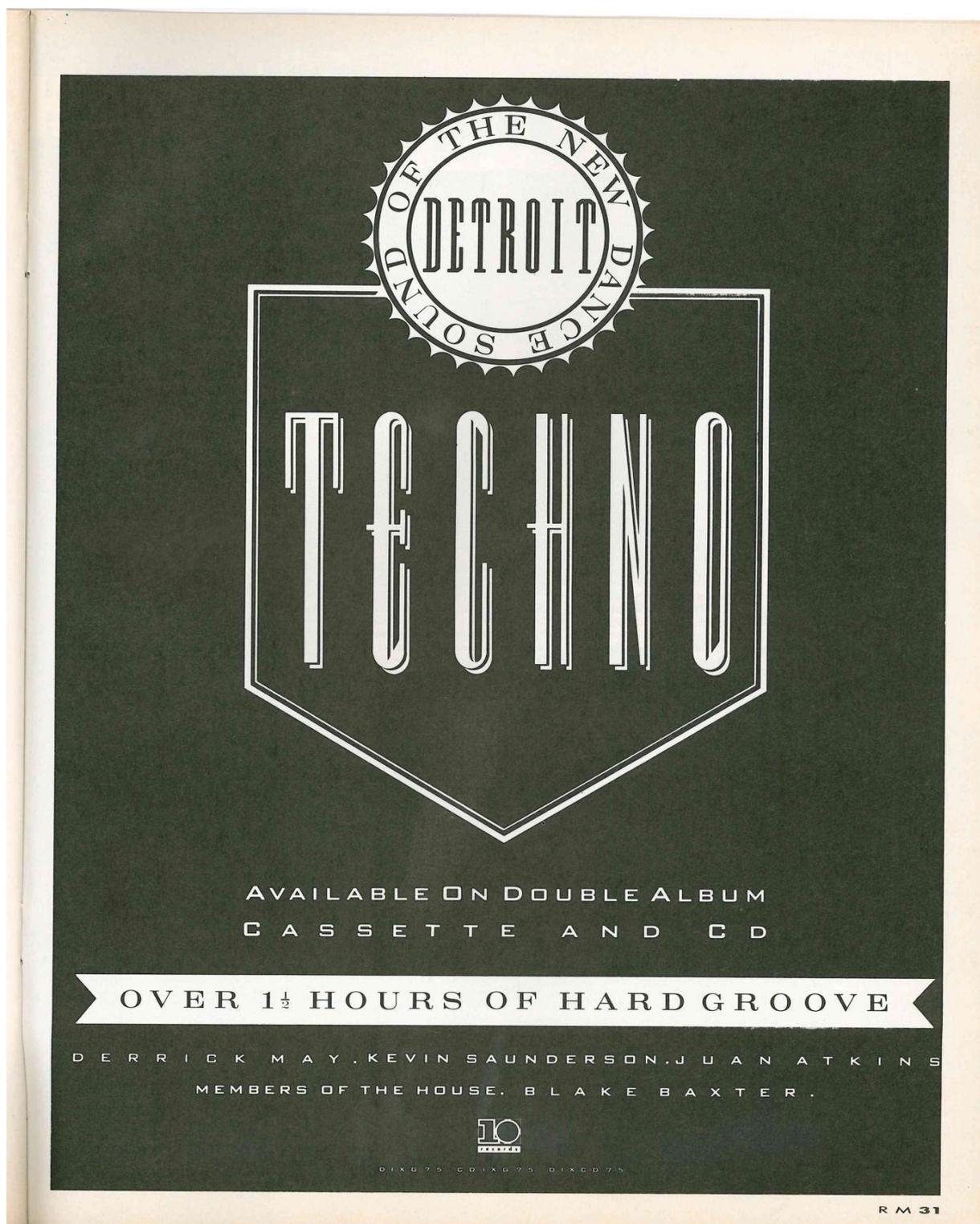


Figure 30: Collin Matthew, « The sound of new Detroit », Record Mirror, juin 1988, p. 31.

*Il s'agit d'une publicité pour la compilation apparaissant dans le même numéro.*

(d) Lubich David, « News - Detroit House », *Soul Underground*, n° 9, juin 1988, (Catch The Beat, p. 82).

# N E W S

## Radio Silence

Imagine the scene ... It's Friday evening, you're getting ready to go out; the weekend is gonna be *beve* and the tunes on the radio are kickin' like never before. Suddenly static fills the air-ways. The boys from the **Radio Investigation Service** have done their worst. The station's been busted and once again we're reminded of the transient nature of pirate radio.

All of this aggravation was to have ended by late '86. The Home Office produced "Radio: Choices and Opportunities." A consultative document. This report recognised the impact of and the need for pirate radio, especially in the way that it caters for "ethnic minorities and specialist interests." So in the true spirit of free enterprise they invited applications for experimental broadcasting licences. Billed as a straight give-away they received 266 applications nationwide, far more than they expected. Two thirds of these requests were for the 5 licences available to the London area. Faced with this overwhelming response they had an angst attack and decided to shelve the idea. The usual departmental cop-out.

A Home Office spokesman who cited a packed parliamentary timetable as the main problem stated that he couldn't name a date in the near future for the bill's introduction. Although the government is committed to exploring new opportunities in radio, minister of state Timothy Renton announced to the house that until there had been actual deregulation of the air-ways, FIS

raids on pirate radio stations will be increased. Aside from the usual fine and the confiscation of equipment, persons convicted could be debarred from ever receiving a licence. So it's sad tidings as usual.

Brian B

## Detroit House

It would seem in the world of House, that June will be the month of **Techno**. Detroit House or Techno as it has been coined, has risen alongside Acid House to create a new lease of life in the Jacking Zone. As you are probably aware, 10 Records are releasing *Techno: The Dance Sound of Detroit* on the 16th June. It features 12 mixes from different artists plus a megamix of all of the tracks. Two of Detroit's leading lights, **Derrick May** aka **Mayday** and **Kevin Sanderson** (of **Rees and Santonio**) have been in and out of the UK producing and remixing English House artists.

Mayday has already been successful with mixes of **T-Cut-F** and **Bang the Party**, so now it's Kevin's turn. He has remixed the popular *Go by Blow* to good effect but his remix of the fairly pedestrian *Heat it Up* by **Wee Papa Girl Rappers** (their current single) is a real surprise. He has turned ordinary Rap into a Technified nightmare, with the girls rapping over a hotbed of burbling synths and overstressed 808 beatboxes; it simply has to be heard to be believed!

### JACKMASTER ACID TRAX

1000 microdots of hallucinatory house heaven

- Move Your Acid - **Professor Funk**
- Microdot - **Joe Smooth**
- Face The Nation - **Mike Dunn With Tyree**
- Yo Body - **Nexus 1 With Steve (House Nation) Simmons**
- So Smooth - **Joe Smooth**
- Touch Me - **Scrappy**
- I Am - **Tyree**
- Personal Problems - **Mike Dunn With Tyree**
- House Express - **Mix Masters (Martin Luna, Joe Diaz, Lou Sparango)**
- Afro Acid - **Power Wonder & Love**

Marketed & Distributed by Weimar Records



ACID LP 1 LP ZC/ACID 1 CASS C/ACID 1 CD

### JAZZ JUICE 8

Rare Jazz & Bossa grooves selected by D.J. Gilles Peterson

- My Favourite Things (13 minute version) - **John Coltrane**
- Sugar - **Roland Kirk**
- Last Night - **Man-Keys**
- Gator's Groove - **Willis Jackson**
- New York Afternoon - **Richie Cole**
- Dance With Me - **Bobby McFerrin**
- Samba De Orfeu - **Herbie Mann**
- Brown-Bek-Blu - **Dom Um Romao**

OUT NOW!  
DOUBLE ALBUM

SCOTT LA ROCK & KRS-ONE

'MEMORY OF A MAN AND HIS MUSIC' on B. Boy Records



SOUND II (LP), ZCSND II (Cass), CDSND II (CD)

Figure 31: Lubich David, « News - Detroit House », *Soul Underground*, n° 9, juin 1988, (Catch The Beat, p. 82).

(e) Gray Louise, « Paradise Revisited », City Limits, 30 juin-7 juillet, City Limits, p. 21.

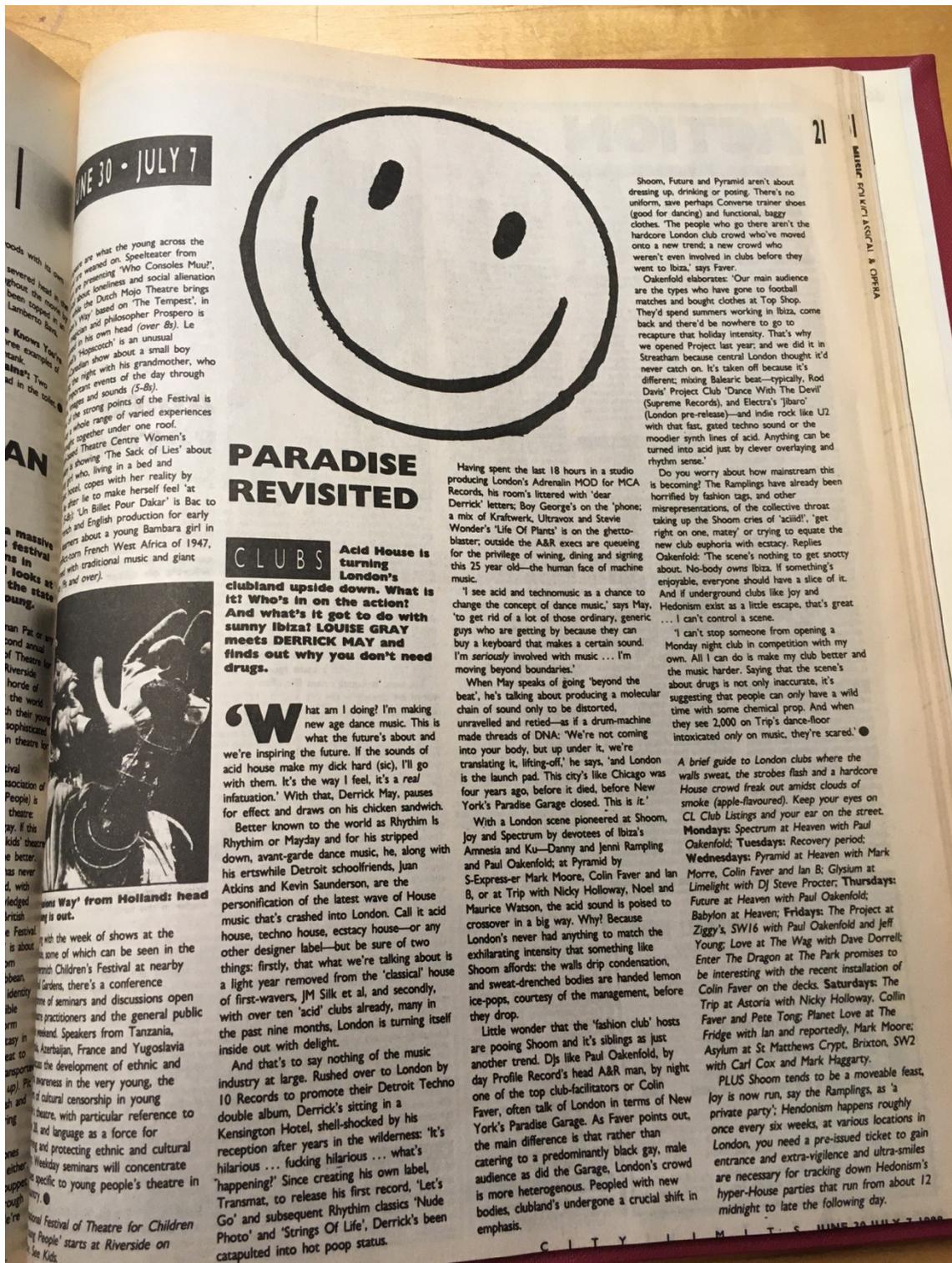


Figure 32: (5) Gray Louise, « Paradise Revisited », City Limits, 30 juin-7 juillet, City Limits, p. 21.

Vermoesen, Noémie. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 – 2023.

(f) Black Graham, « Various Artists “Techno-The New Dance Sound Of Detroit” (10 Records DIX G 75) », Record Mirror, 2 juillet 1988, p. 39.



Figure 33: Black Graham, « Various Artists “Techno-The New Dance Sound Of Detroit” (10 Records DIX G 75) », Record Mirror, 2 juillet 1988, couverture.

33  
ALBUM  
REVIEWS



**BIG AUDIO DYNAMITE**  
**'Tighten Up Vol 88' (CBS**  
**461991)**

OK, how desperately I wanted to like 'Tighten Up Vol 88'! But since their brilliant debut album more than two and a half years ago, on vinyl BAD have been fighting against sliding backwards down the long slope into terminal blandness. Apart from a cracking 'Rock Now Stop' and the bubbling 'Just Play Music', the rest of this LP constantly struggles to find some identity.

The experimental side of the group works against them here. One minute they're fiddling with one style, the next with a totally different one. Rather than pulling all their ideas together to make one cogent whole, they end up with a ragbag of somebody else's left overs. They've obviously tried hard to come up with something new and exciting and they've ended up with songs which, quite frankly, are an insult to them. The playing is good but the production is apologetic where it should be big and sassy.

Overall it's lazy and a massive disappointment. ■■

Nancy Culp

**BARRY WHITE 'The**  
**Collection' (Phonogram**  
**BWTV 1)**

Don't you just lurve those sensuous tones, that gravelly croon, that panting wet nonsense he dribbles into your ear.

Oooh, big Bazza, do *that* again. Stand aside Alexander and Teddy, Mr Big Stuff is bouncing back. All sixteen tracks of him. In hot and

sweaty pursuit of his recent greatest hits re-issue (up to and including 1975), this 'Collection' wraps itself around his career to date.

From the early seventies with 'You're The First, The Last, My Everything', 'See The Trouble In Me' and 'Let The Music Play', through to 1988 and 'Sho' You Right' and 'The Right Night' this vinyl seducer has not once lost that midas touch. ■■■■

Jane Wilkes

**VARIOUS ARTISTS**  
**'TECHNO — The New Dance**  
**Sound Of Detroit' (10**  
**Records DIX G 75)**

A double album of material previously unavailable in the UK, 'TECHNO' is a taste of the new dance music currently rolling off the Detroit production line. The TECHNO sound revolves around the work of three producer/artists named May, Atkins and Saunderson, who look set to become the SAW of motor city. Together they have evolved a form of acid tinged deep house that draws not from Philadelphia soul and seventies disco, as does Chicago house, but from the synthesised industrial pop of groups such as Yello, Kraftwerk and The Human League!

At its best the result is an intriguing, abstract and infectious dance music purpose-built for English dancefloors and tracks like 'Ride 'Em Boy' by Blake Baxter, 'TECHNO Music' by Juan and 'Sequence 10' from Shakir are guaranteed to be huge in the current clamour for anything 'Acid'. Whether 'TECHNO' proves to be anything other than a flash in the media pan we shall have to wait and see but meantime get right down on it and wait for the acid remix of 'Love Action'. ■■■■

Graham Black

**THE KING OF**  
**LUXEMBOURG 'Sir' (él**  
**ACME 16)**

Somewhere within 'Sir', the King Of Luxembourg's second long player, lurks the germ of an idea (an *ideal*, dash it) that waits to rejuvenate this now not-so-wonderful thing we call pop.

Simon Turner (the King) is the tip of the él ice-berg. A man consumed with the passion and boundless joys of the imaginative artist. And 'Sir' is the most refreshing record you'll hear this week; music stripped of *all* inhibitions that succeeds in being unique when all it ever wanted was to be itself.

Reassuringly innocent, richly rewarding and kissably sweet. Immerse yourself. ■■■■½

Tony Beard

**PAUL HARDCASTLE 'No**  
**Winners' Chrysalis CDL 1549**

This is what is popularly known as a 'concept' album which is just another word for self-indulgent and boring as hell.

Free with every copy is a

greenpeace membership form and just in case you're thick as pig shit the message is spelled out "...the object of 'No Winners' is to try to help people understand... I truly believe that if nuclear weapons are used there would be 'No Winners'."

You can argue till the cows come home about whether there is a place for politics in music, but there is no excuse for sub-standard outdated backing tracks overdubbed with patronising thumping messages extolling the virtues of a nuclear-free society.

Tell us something we don't know Paul — back to the drawing board I think. ■

Bonnie Chord

**STETSASONIC 'In Full Gear'**  
**(Tommy Boy AMA 9001)**

Stetsasonic isn't just the name of a rap group, it's a way of life. Onstage this six man hip hop outfit stand on top of turntables rocking equipment and the crowd. So strict is the Stets resolve that band members are fined if late to practice. Muslims especially come under heavy manners when they step out of line.

'Full Gear' is a continuation of their unique brand of message rap and fun. Main rapper and spiritual leader, Daddy-O calls it "edutainment", which began last year with the inspiring 'A.F.R.I.C.A.' that cut up the speeches presidential hopeful Jesse Jackson made during his visit to the continent's frontline states. The follow-up on the LP, 'Freedom Or Death', was taken from a motto popularised by Cuba's Fidel Castro, but even if the words are polemic, the sheer energy and drive of Stetsasonic translate into pure whimsical fun.

Mixing rap with its earlier Fifties version of doo wop a cappella, 'Float On' is a remake of the original Floaters tune with the Force MDs. 'Sally' turns a Dyke And The Blazers soul classic into an aural collage. Stetsasonic — food for the brain, beat for the feet. ■■■■

Malu Halasa



**VARIOUS ARTISTS 'An**  
**Introduction To Latin Hip**  
**Hop' (Rhythm King**  
**LEFTLP6)**

So you've never heard of Latin hip hop? Don't worry — you've probably caught on to the latest dance sensation already without even realising how hip and trendy you really are. Joyce Sims, Taylor Dayne and even Madonna have ridden the electronic rhythms

showcased here in their original, undiluted state. This is the place where electro-pop goes Puerto Rican.

If you want to know what all the fuss is about, listen to Amoretto's 'Clave Rocks'. Gangs of breathless girls scream it out over that synthetic pulsebeat, and what they're screaming about is frenzied bouts of sweaty nocturnal romancing with no thought for the morning. It features passion and percussion in equal parts, it's sweeter and more colourful than a gobful of jelly babies and beautiful in the way that only perfect plastic pop can be. What more could you want? ■■■■

Matthew Collin

**STEVE WINWOOD 'Roll**  
**With It' (Virgin V2532)**

It must irritate a lot of other 40-year olds, but having just tipped the scales in that direction, Steve Winwood looks better, sounds better and is far wealthier than ever before.

Returning to the fold with an eight-track album is disappointingly unprolific after a two-year-gap, but Winwood has always believed in the quality-before-quantity ethic. Besides, having become a musical perfectionist of fastidious proportions, 'Roll With It' probably took half that time to conceive and record. Having said that, it's not a bag full of surprises. More a continuation of the Winwood knack of making music that at best has a gospelish, elevatory quality, and at its worst merges inoffensively with the wallpaper. But always, of course, that monstrous thrust of a voice.

As an artist Steve Winwood retains an integrity that somehow supersedes the need for compromise. He's both fascinatingly uncool and thoroughly marketable at the same time. ■■■■½

Chris Twomey

**CRAIG DAVIES 'Like**  
**Narcissus' (Rough Trade**  
**ROUGH 122)**

First album from a Manchester beat poet who's breathing new life into Northern introspection. Craig believes in the 'virtue of vice' (sounds like fun!) and claims to have slept with Oscar Wilde and Bob Dylan (perhaps not so exciting?), but despite all that he's definitely the sort of lad your mum — and your record collection — would take to.

Imagine Jack Duckworth singing Frank Sinatra with a mouthful of paintstripper over a deconstructed guitar-and-piano soundtrack and you'll be getting an idea how Craig's music sounds. If his subtle backing band sometimes sound unsure of their role, and if Craig's Tom Waits rasp is at times a little too derivative, that's because he's still working through his influences. But when he hits the target, like he does with the deep, doomy and intensely personal 'Magic', you can tell there's definitely something important going on here. ■■■■

Matthew Collin

R M 39

Figure 34: Black Graham, « Various Artists "Techno-The New Dance Sound Of Detroit" (10 Records DIX G 75) », Record Mirror, 2 juillet 1988, p. 39.



**TECHNO** — a new Detroit sound vibration — is rocking the House of the future. **JOHN MCCREADY** checks out the credentials of the Third Wave sound merchants. Pictures: **LAWRENCE WATSON**

"The Techno Rebels are, whether they recognise it or not, agents of the Third Wave. They will not vanish but multiply in the years ahead. For they are as much a part of the advance to a new stage of civilisation as our missions to Venus, our amazing computers, our biological discoveries, or our explorations of the oceanic depths." The Third Wave Alvin Toffler.

"We're not really interested in tearing you up with the scratches and cuts tonight. We're more interested in... educating you for the future..." Derrick May, WJLB Radio mix



Derrick May: Rhythm king

**NIGHT DRIVE (THROUGH BABYLON)**

It's 3am and the streets of America's seventh city are deserted as Derrick May pilots his car through a crumbling monument to the Second Wave — the age of industry and mass production — the age of Ford and Gordy who both ran their second wave empires from here.

"This place is f—ed, man. It's finished," he says shaking his head incredulously. We pass a gutted building filled with holes that were once windows. Detroit is winding down the past and isn't sure if it wants to be part of the future.

Driving down Woodward Avenue, we pass the wooden house that plotted the carefully-honed pop soul of Motown into the consciousness of a generation. Motown was the musical backdrop to the Second Wave and Motown means nothing to Derrick May.

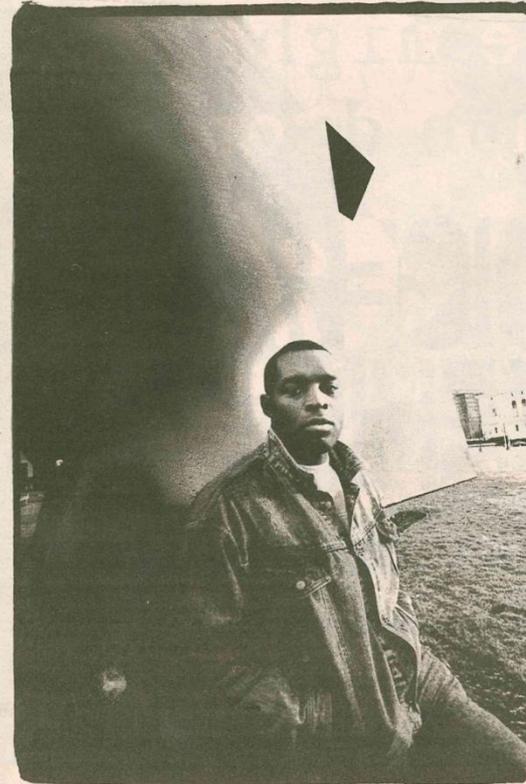
Via systems dance records like 'Nude Photo' — a Techno classic embraced by the House scene, and together with fellow artists like Juan Atkins and Kevin Saunderson, Derrick has invested his time, money and energy in the future and The Third Wave.

Detroit rolls by like a discarded set from *Robocop*, a film set in the city's fictional future.

"Now you understand why we make this music," he says. "We can do nothing but look forward..." Alvin Toffler's book is a kind of bible to Detroit's new musical revolutionaries. This future shock manifesto sees the Third Wave technological future not as a cocktail of 1984 Numanoid nightmarers and *Robocop* lawlessness, but as a place where man can harness the hardware to work for him.

The nightmare of a brave new world where man is slave to machine and robots call the shots has no place in this book. Alvin Toffler, like Kraftwerk, is not afraid of the pocket calculator and if he knew of them, it's likely the academic would approve of Model 500, Rhythm Is Rhythim and the positive futurism behind them.

The music they both make is not afraid of the future and the view they project is as complex, as contradictory and as plausible as the future world of Ridley Scott's *Blade Runner*.



Kevin Saunderson: footballer-turned-Techno wizard

# Don't fear

**TECHNO REBELS**

Detroit's electronic music community don't fear the robot. Unlike Gary Numan they look forward, incorporating all the technological advancements Roland and Yamaha can come up with into their uniquely innovative music.

Unlike the ironic acid casualties of Chicago or the scratch fanatics of New York, they have no interest in old records, obsolete equipment or scratch science. They are the Techno Rebels — musical agents of the Third Wave who see the fusion of man and machine as the only future.

If Alvin Toffler hadn't learned to use a word processor, it's likely that he would be connecting sequencer to drum machine and releasing records on Metroplex, KMS or Transmat, three of Detroit's most active dance labels. The sound has found a British outlet through Neil Rushton's Birmingham based Kool Kat label and Neil has been instrumental in putting together 10 Records' Techno' compilation.

Names like Metroplex and Transmat are now bywords for a sound which has hi-jacked dancefloors across the world and diverted the spotlight from Chicago — despite the fact that Detroit's new age electro sound has only a tenuous connection with House. Only House clubs and DJs are open-minded enough to deal with a hi-tech sound which can find no other home. In common with House it is a machine-driven dance music. And in common with House it has an electronic music borne of a love for Kraftwerk.

But despite American dance music's long standing obsession with Europe — from the Munich Machine and Italian Disco to the popularity of rockers like T. Rex and Klein And MBO — the new music of Detroit is the first to truly incorporate the European sound — a mixture of technology, detachment and neo-classicism (mirrored in the synthetic strings of Rhythim Is Rhythim) so that it seems like something more than a strange wooden leg on the wrong body.

From DJ Train and The System to Bambaata and Arthur Baker, this obsession has plotted its way through US clubland. Every US producer shocked by the starkness of Kraftwerk has since dreamed of a ticket for the Trans Europe Express.

The reasons why the most vibrant musical community in the world should want to embrace Raif and Florian's Robo pop are unclear.

European music isn't intrinsically better than the sound of America. In most cases it is unconditionally worse. "Perhaps I have an idealised image of Europe and its music," says Derrick May. "I have a certain way I see it in my mind. I feel it should be there. I know I feel right there."

**JUST FASCINATION**

Techno is the sound of America's final and complete assimilation of the European sound and the climax of a fascination. On Bambaata's brave 'Planet Rock' the joins are not hard to find, Model 500's 'Techno Music' is a flawless Eurobeat which draws on its influences without tracing over them, Juan Atkins floats somewhere over Dusseldorf and an integration process which has taken almost ten years is complete.

In this sense Detroit's new music is not a break with the black tradition (it's acknowledgement of the influence of The Parliament/Funkadelic axis, the futuristic funkiness of most of its output and Mayday's hissing hi-hat patterns bear this out) but more importantly, the point at which America has successfully integrated the European idea that sparked the experiment that was electro.

Patrick Cowley's Hi-Energy Sylvester productions of the early '80s show the roots of black music's fascination with continental electronics. The direct descendants of that sound are the Deep House records made in Chicago — a crossbreed of gospel influenced vocals and hard synthesiser trax. Detroit goes one step further.

Records like Blake Baxter's 'When We Used To Play' or Reese and Santonio's 'Rock To The Beat' only use the human voice out of context so it's strangeness is exaggerated and it's coldness becomes somehow machine-like. These sounds are as sublime, as ridiculous, as effective and as European as Kraftwerk intoning 'Showroom Dummies' or New Order coldly inquiring, 'How does it feel?'

The traditional understanding of black music and the accepted concept of soul become useless. Techno, black music with a soul which refers rather to the passionate commitment of its protagonists, has upturned these things in a way that House with its allegiance to the Philly Sound never could. While the world has been watching Chip E fry, Detroit has declared itself a Parliamentary satellite state of Germany.

The roots of The Sound, which through the records of Mayday and Rhythim Is Rhythim (Derrick May), Model 500 (Juan Atkins), Reese and Santonio (Kevin Saunderson and Santonio Echols), Blake Baxter and Eddie Flashin' Fowlkes has established itself as the most exhilarating and

innovative dance music of the '80s, can be traced back to Alvin Toffler's book, first published in 1980 and a Vietnam veteran called Richard Davies who Derrick May describes as, "very unique and extremely intelligent".

**A NOVEL SOUND**

Juan Atkins met Richard Davies at Washtenaw Community College, Michigan. Juan was already making primitive electro records tied by the equipment available. Davies who is also known as 3070 (a futuristic name he devised for himself) introduced Juan to the book and the concept of Techno.

Together they formed Cytotron, a seminal Third Wave pop group whose first record 'Alyes Of Your Mind' on the Deep Space label went on to sell 15,000 copies. 3070's futurism spread as Juan introduced him to Kevin Saunderson and Derrick May — old friends from Belleville High School who were DJ-ing in the city while dabbling with synthesisers inspired by Juan's home recorded tracks.

This was 1981, a time when the world outside would only deal with Cytotron in terms of New York's electro scene — hence the appearance of the group's fourth release, 'Techno City' on an early Streetsounds electro compilation. An album 'Enter' made clear that Cytotron came too soon to be fully understood, 3070 disappeared, "I—ed up" by his tour of duty and Juan went on to work as Model 500 releasing records on his own Metroplex label.

Eddie Fowlkes refers to him as 'Godfather Techno' though Juan, a thoughtful figure, seems thoroughly embarrassed by the title. The Techno tag doesn't fit all Detroit's Third Wave musicians as neatly as it fits Juan. His is the purest Techno sound despite the inclusion of sinister whispered vocals, drawing most obviously on European influences. 'No UFOs', an underground dance classic since its release in 1985, is perhaps the scene's most important record.

"Detroit has always been a little strange", says Juan. "In Chicago, the House sound is based largely on the music of Philly International. Detroit never really took to disco. We were always more interested in European music and funk has always been popular."

This is borne out in the DOR (Dance Orientated 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. The Funk finds its focus in the fact that most of the Parliament/Funkadelic/Bootsy records of the late '70s were recorded at 'The P Funk Lab' of Detroit's United Sound Studio on Second Avenue in central Detroit. Juan describes Clinton's keyboard genius Bernie Worrell as, "the real Godfather of Techno".

**HARA FUNK**

Eddie Fowlkes who now records with Juan at Metroplex studios and whose 1986 release, "Goodbye Kiss" is one of the scenes most sought after records elaborates: "The whole essence of Detroit is working class. The people are working, working, to get to the top. Disco came in 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."

Perhaps it's the city's status as the murder capital of America that accounts for that legacy of toughness. "There is a lot of aggression in the music. And despite what you might think, the synthesiser can be the most aggressive instrument."

"And you have to remember that this is Detroit," Eddie continues. "You could be walking along the street and someone could wind down the window of a car and shoot you. That tension, that sense of aggression is reflected in the music."

The past few years have brought at least 50 records from Detroit's Techno innovators and it's a measure of the strength of the city's Third Wavers that the combinations of mixers, producers and editors are limitless. Kevin Saunderson was born in New York and moved to Detroit as a child.

Despite his friendship with Derrick and Juan, only two years ago his mind was set on a career in football. But as a DJ working college parties at East Michigan University, he eventually got the bug. Now with his own label KMS, he is the scene's most prolific creator, turning out seminal Techno like 'The Sound', a track used as the basis of influential New York producer Todd Terry's 'Back To The Beat', or more conventional revisions like the version of The Gap Band's 'Big Fun' which appears on 10 Records' Techno' compilation.

Blake Baxter, as an offbeat vocal stylist who writes songs called 'Ride 'Em Boy' and 'Get Laid' is often compared to Chicago's Jamie Principle. But unlike Jamie, he seems to have little time for the tension between Sex and The Holy Sacraments. Blake has no time for self denial.

"My music is about looking at things in a sexual

Figure 36: McCready John, « Don't fear the Robot », New Musical Express, 16 juillet 1988, p. 20.

# the Robot KILLING JOKE

way, I like passionate things and I love sex. Sometimes I don't think my songs go far enough. I wish they could be deeper but I'm not sure if people are ready for that yet."

The success of Transmat Records and the massive sales of "Nude Photo" and "Strings", have created ironic problems for him.

Derrick May, as an independent in the grip of the big US distributors has to chase his money constantly. He worries about business, when he should be building on his undoubted skills as a musician and a DJ with an innovative mixing style that has to be heard.

As Rhythm Is Rhythm, Derrick has just set up The Music Institute, a club/studio complex with a name that reflects his serious intentions. "I'm not just some kid with a keyboard."

## TO BOLDLY GO . . .

**O**n the American dance scene Derrick May is the best known producer of Techno despite the fact that Juan is the acknowledged originator. But Mayday has taken Techno somewhere else and the term no longer describes accurately what he does.

His is a pure, hard and uncompromising sound and his commitment is intense. I mention classic disco and he seizes the opportunity to talk about classical music. Having just moved to a new house, Derrick tells me he can't make music there, "I need a window, something to look at, something to think about." Driving slowly around the city, Derrick considers the impact his music has had.

"It surprises me. People always thought I was crazy to do it. Some people still do. Why do people connect with my music? I think it's because the world has made them bitter. They have deep emotional feelings and no way of expressing them. I think the music brings those feelings out.

"They're out on the floor dancing, dancing. But in their heads they see themselves walking on clouds or they see themselves crossing that finishing line. My music makes me cry sometimes. I think of the things I was trying to express.

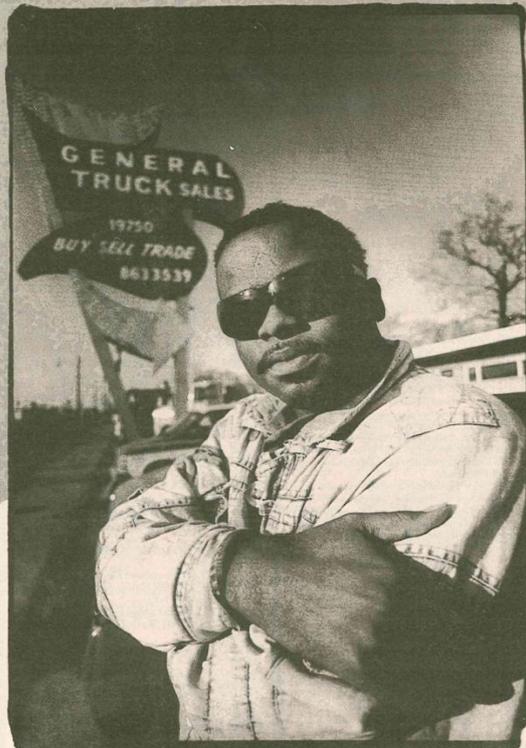
Sometimes I think about my grandfather, my mother, my childhood or my idols. 'Strings' was about Martin Luther King. When they killed him, they destroyed the hopes and dreams of a generation. It was about the hope in his message."

We drive to his old address, a flat on Second Avenue where all of the 110 tracks he has on disc were created. From a window on the top floor he talks through the view that was the inspiration for his music.

"I would work through the night and I would see the city waking up—the face without the make up. At night you would see the heat rising in the air from the stacks of old factory buildings. Now, when I listen to those tracks I see that view, I see the confusion of a city lost in transition from one age to another. The city is dying but Juan and the rest of us are all part of the Third Wave, the future". In the new music of Detroit the future is already here.

## TECHNO TWENTY

1. Rhythm Is Rhythm 'Nude Photo' (Transmat)
2. Juan 'Techno Music' (10)
3. Intercity 'Groovin' Without a Doubt' (KMS)
4. Reese And Santonio 'Forcefield' (KMS)
5. Mayday 'Beyond The Dance' (Kool Kat)
6. Model 500 'No UFO's' (Metroplex)
7. Eddie Flashin' Fowlkes 'Goodbye Kiss' (Metroplex)
8. Mayday 'Freestyle' (Pheerca City)
9. Channel One 'Technicolor' (Metroplex)
10. X-Ray 'Let's Go' (Transmat)
11. Blake Baxter 'When We Used To Play' (KMS)
12. Cybotron 'Alleys Of Your Mind' (Deep Space)
13. Reese And Santonio 'How To Play Our Music' (KMS)
14. Rhythm Is Rhythm 'It's What It Is' (10)
15. Rhythm Is Rhythm 'Strings Of Life' (Transmat)
16. Shakin' 'Sequence Ten' (10)
17. Model 500 'Night Drive Thru Babylon' (Metroplex)
18. Keynotes 'Lots, Lot's, Let's Dance' (Incognito)
19. Cybotron 'Cosmic Cars' (Deep Space)
20. Kreem 'Triangle Of Love' (KMS)



Juan Atkins: Godfather of Techno — after Bernie Worrall

NEW SINGLE

MY LOVE OF THIS LAND

LIMITED EDITION 4 TRACK  
NUMBERED 10"

with

FOLLOW THE LEADERS (DUB)  
SUN GOES DOWN  
DARKNESS BEFORE DAWN

ALSO ON 7" AND 4 TRACK 12" (WITH PYSSCHE LIVE)  
EGO 43/EGOT 43/EGOX 43

MY LOVE OF THIS LAND

Figure 37: McCready John, « Don't fear the Robot », New Musical Express, 16 juillet 1988, p. 21.

(h) Collin Matthew, « New Techno-logy », *Echoes*, 30 juillet 1988, p. 12-13.

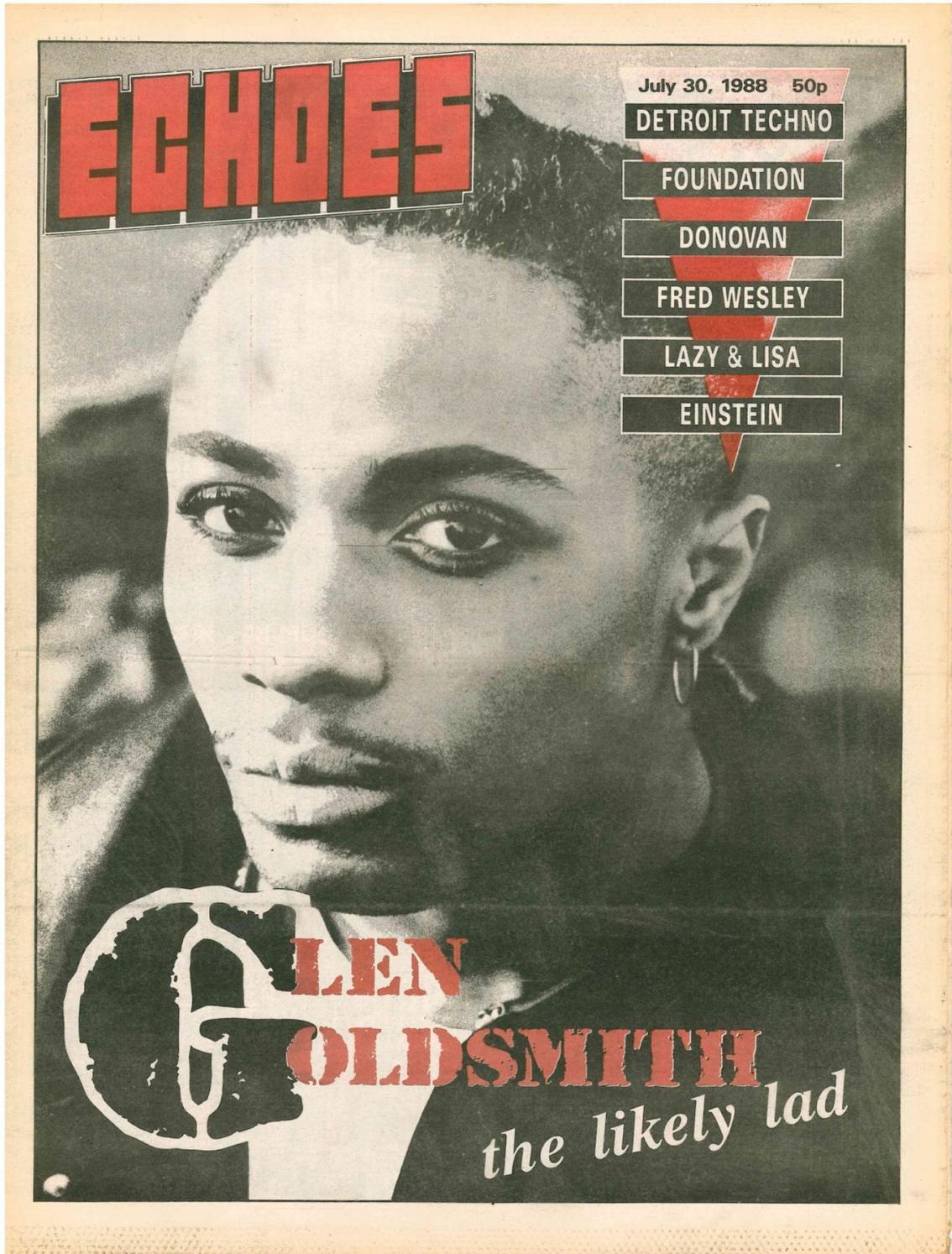


Figure 38: Collin Matthew, « New Techno-logy », *Echoes*, 30 juillet 1988, couverture.

# NEW TECHNOLOGY

## KEVIN SAUNDERSON

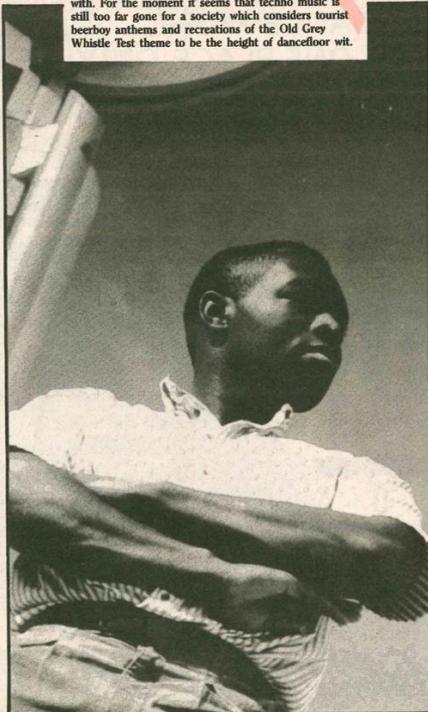
"WHEN I'M recording I get into my own little world. I cut the lights and picture myself in a giant club with gigantic speakers, then I really concentrate on the feeling of the music. I cut the system up loud till the whole basement is shaking. Then I just close my eyes and think . . ."

Techno is dance music for the head. "It's basic, yes," admits Kevin Saunderson, "but it's effective." For Kevin (aka Reese), every beat matters. Reese & Antonio's 'The Sound', an underground hit throughout the North of England last year, was an imploding black hole of a track featuring nothing more than a few blobs of bass and an understated drum computer.

Reese was brought up in New York on a disco diet — McFadden & Whitehead and MFSL, with Afrika Bambaataa's electro for afters. But he hasn't just stripped away the surface of his disco past. He's ripped the flesh from its bones and presented the skeleton as art.

"People in Detroit think I'm weird or crazy because of the music I make," he explains. "But the way I interpret music is just different from most people."

Reese is currently producing the Wee Papa Girl Rappers' debut LP (he turned 'Head It Up' from a housey doodle into a steaming slab of techno-acid); he's also responsible for Inner City's melodic 'Big Fun', sung by the audierotic Paris Grey and the only song from 10 Records stunning 'Techno!' LP that the conservative UK dance chart DJs have been able to get to grips with. For the moment it seems that techno music is still too far gone for a society which considers tourist beerboi anthems and recreations of the Old Grey Whistle Test theme to be the height of dancefloor wit.



## Matthew Collin submits to the Detroit house beat



### JUAN ATKINS

JUAN ATKINS was amazed when he first realized that white Europeans were listening to his music. The transatlantic colour clash had never affected him before. However, in his days as a member of seminal electro group Cybertron, European music was what turned him on.

"I was a Kraftwerk junkie," he explains. "Their music was totally different from anything that was going on at the time. I mean, it was funky. It was the wildest shit I ever heard!"

Juan Atkins, techno's originator and still its leading post-industrial theorist, has lived amongst the machines since his late teens. His music is part Robocoop cyborg vision, part inner city ghetto groove. He namechecks Boyce Collins and Gary Numan simultaneously; an apparent contradiction which gives his Model 500 project its power.

"We're trying to put across a feeling, and we're into the music for the art of it rather than a quick buck." The shy Juan tags gently on the dashboard of his shiny black car. "When you hear acoustic musicians, it reminds you of a past age. Our music expresses new, futuristic ideas."

- SUBMIT TO THE BEAT TECHNO PLAY**  
**RHYTHM IS RHYTHM:** 'Nude Photo'/String Life/Move It' (Transmat)  
**MAYDAY:** 'Wiggin' (Kool Kat)  
**X-RAY:** 'Let's Go' (Transmat)  
**MODEL 500:** 'No UFOs'/Sound Of Stereo'/Ph Cool' (Metroplex)  
**CYBERTRON:** 'Cosmic Cars' (Fantasy)  
**BLAKE BAXTER:** 'When We Used To Play' (Kat)  
**REESE & SANTONIO:** 'The Sound' (Kool Kat)/'Rock To The Beat' (frr)/'Bounce Your B To The Box' (KMS)  
**EDDIE 'FLASHIN' FOWLKES:** 'Goodbye Ki (Metroplex)  
**SUBURBAN KNIGHT:** 'The Groove' (Transmat)  
**VARIOUS:** 'Techno! The New Dance Sound (Detroit' (10)

IF YOU listen to Chicago house music, you might think that the age of AIDS was an evangelist's fantasy. From Jamie Principle to Adonis to the "ooh, it's so big!" school of willy-length expressionism, house has become a bit of a grind. And of course it's always the boys that are doing the giving, and the girls the passive reception. Detroit techno, although it affects a forward-looking attitude to the audio-politics of urban alienation, still situates its women on their backs in the master bedroom.

Blake Baxter's girlfriend, a pleasant woman with a dyed-black gothic aspect, probably didn't have this at the forefront of her mind when she added the vocal to his 'Ride 'Em Boy'. Her "ride 'em boy/ohhh Blake" falls in fragmented human counterpoint to Baxter's inhuman electro-rhythm, and sums up his approach — sexual, narcissistic and somewhat detached.

Alienation, again is an important factor. Blake struggled through childhood strife to find himself feeling different from his fellow-humans. In a city with a

73 per cent black population, he was listening to white indie music — Bauhaus, Depeche Mode and Killing Joke — and playing in a sub-Bowie rock band.

"I was into that, but I wanted stuff to really rip," says Derrick May introduced him to house music, and a marriage was made in heaven. "The house had a really heavy sound. It freaked me out."

A year of misery with Chicago's DJ International followed before Blake returned to the open arms of Detroit buddies and harnessed the dreamy voice of Hesterley ("a poet over dance music") to his psycho sexual flashback-track 'When We Used To Play'. Blake's techno trip had begun.

But techno music, Blake will hasten to tell you, is acid house. It's beyond that; super-sulphuric.

"Anyone can do acid," explains Blake. "It's too easy. You push a button and if it hits, it hits. It's all luck and now it's got out of hand. Our music is a new form of dance."

Figure 39: Collin Matthew, « New Techno-logy », Echoes, 30 juillet 1988, p. 12.

(i) Toop David, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, p. 101.

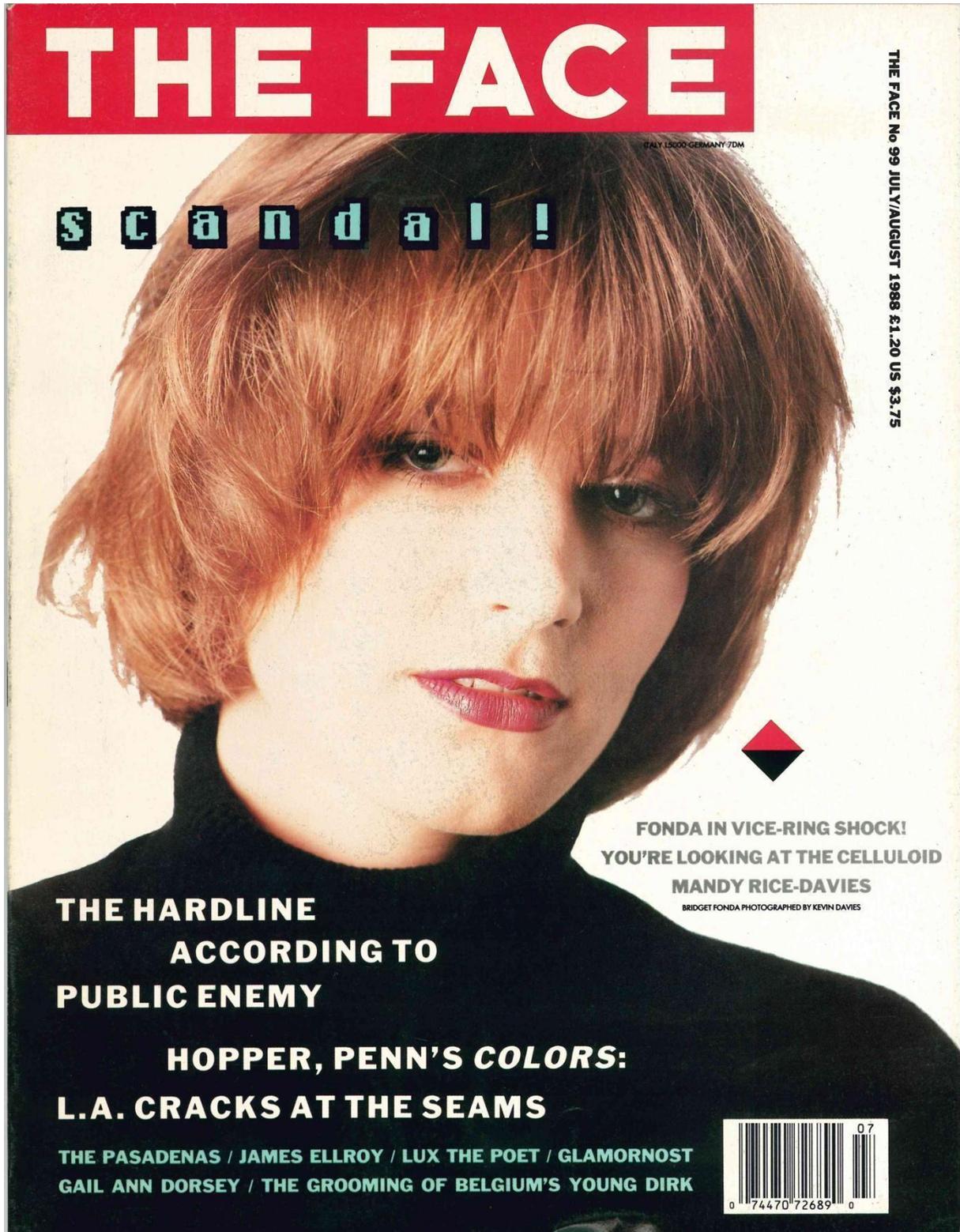


Figure 40: Toop David, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, couverture.



hear the sound of the records faithfully recreated with an added edge of improvisational adrenalin – drummer STEVE JANSEN, in particular, proving how unique and how underrated he is. More shocking then, after such music-analytically deliberations and after listening for length to such a ravishing intricate noise, to see one female fan in a state of complete besotted hysteria. Somehow the two didn't match.

People criticise DAVID SYLVIAN for being pretentious or merely decorative. I criticise such people for being utterly shallow. I also welcome the publication of *Round About Close To Midnight: The Jazz Writings of Boris Vian*. It is a treasure trove of vituperative judgments, scathish observations and trivia, rubbing shoulders with flashing insight. Boris Vian was a Frenchman who wrote about jazz during the Forties and Fifties. Rather than the bland waffling we have become used to, he asked questions like, "Should all white jazz musicians be executed?"

Another book worthy of note, though for different reasons, is the paperback publication of ROY MOSELEY's *A Life With The Stars*. Moseley is no doubt a celebrated character in the world of show business but he is new to me. If only we had met sooner. My favourite story in this sycophantic, perspiring volume recounts an incident when Roy was desperate for BARBRA STREISAND's address. Our Mr Moseley takes Streisand's publicist to lunch and then, as luck would have it (Roy's words), she tripped and fell. Seeing that she had cut her leg open quite severely (Roy's words again), he dashed for her address book and located the pearl of great price. A lesson there, surely, for those seeking a MICHAEL JACKSON interview.

Now what? First, can I say that I prefer FULL FORCE with SAMANTHA FOX to FULL FORCE with JAMES BROWN. When Mr. Brown says "I'm Real" it seems to cast doubt on empirical existence. The B-side, "Keep Keepin'", is less troubling, both philosophically and musically, though in the end I think one is better off with Urban's "James Brown's Funky People" release or Charly's MACEO & ALL THE KING'S MEN LP – "Doing Their Own Thing".

Life can be troubling. Can anybody tell the difference between the new STEVE WINWOOD video and a Southern Comfort commercial? The romanticisation of po' black folks is coming along quite nicely and next in line we have a Blues revival. Watch out for BRUCE WEBER's Levis commercial with the MUDDY WATERS song. I

don't mind a MUDDY WATERS fad, actually. Bring it on, bring it on. Just don't start forming blues groups. These record-based fashions have their difficulties with live music. It took me two plays of "Tribute" – slow, slow – to realise that THE PASADENAS are SHOWADDYADDY. Groups like THE BRAND NEW HEAVIES or SOUL II SOUL are the equivalent of THE POLECATS to the rockabilly scene of the late Seventies. We'll ask BRIAN SETZER about this little dilemma of pop, shall we?

Trying to be 'authentic' in a purist scene may hit on half decent music but it's by definition a losing battle. A group like ELLIS BEGGS & HOWARD seem to have more potential. The A-side of their first single is OK but the B-side, "Rock Me" (not the blues standard) is a convincingly fierce collision of rock and the musical techniques of rap. It sounds fresher than much of the new RUN-DMC album and more complete than NASTY ROX INC. whose "Escape From New York" seems tied hand and foot in conceptual bondage gear. Also encouraging for the future is a label called Crash Recordings. THE CITY HEAT singles, "City Heat" and "Rock Me (In the Cradle of Jazz)" and THE FUNKY GINGER's "Slaughterhouse"

are all subtle, atmospheric, new and imperfect in variously pleasing ways.

In the world music stakes there is a HARRY BELAFONTE record, mostly horrible, that will get the tongues wagging on the subject we all enjoyed so much during the period that history will know as The PAUL SIMON Era. Can't wait for that one. Also, there is a tedious PHILIP GLASS record, "Powaqqatsi", that will go with a probably tedious film. Is Glass really one of our major composers? Much of this music can only be described as cretinous.

I prefer to listen to PHUTURE's "Slam!" – admittedly an experience akin to renting accommodation in a cement mixer – or CYBOTRON's "Cosmic Cars", J.M. SILK's "All In Vain", CHARM's "Housegirl", BABY FORD's "Oochy Koochy", MAYDAY's "Sinister" and THE KEYNOTES' "Let's Let's Let's Dance". There is a deluge of compilations to go with these singles, most notably Rhythm King's "An Introduction To Latin Hip-Hop"; 10 Records' "Techno: The Dance Sound Of Detroit" – in particular DERRICK MAY's "It Is What It Is" and JUAN ATKINS' "Techno Music"; Westside's "Acid Trax" and the eight album Solar box set, which I am still working through. I seem to keep

stopping at SHALAMAR's "Take That To The Bank", one of my top 10 records of 1978.

In a very different vein I would also strongly recommend K.D. LANG's "Shadowland". It is a moody pop country album, produced in 1950s style by OWEN BRADLEY. Bradley was accused of ruining country music by throwing out the hillbilly elements and bringing in the strings and the vocal backing groups for singers like LORETTA LYNN and CONWAY TWITTY. What was once heresy has now become tradition and Lang sounds like a PATSY CLINE for the Eighties. As a record it has qualities of the past as well as the contradictions, the sense of fractured time and confused purpose, the sense of sadness at not being there when it was all supposedly happening, that make for compelling listening now. ●



Gary Oldman and Theresa Russell in Dennis Potter/Nic Roeg's *Track 29*

## CINEMA IAN PENMAN

**N**ic Roeg has long worked with the obtuse angle between what we've become and what we have forgotten or foregone to get that way. So finding him teamed up with a Dennis Potter script for *TRACK 29* comes as no shock.

Both play time like a dissonant

symphony. Both are on a kind of rebound after major works – Roeg since *EUREKA* (truly his life's work) and Potter from *THE SINGING DETECTIVE*. One of the first bits of static here is a TV voice trying to envisage a "bent and twisted time" in which "two or more things coexist": we

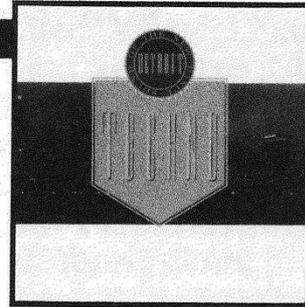
know immediately we're in Roeg land. The first thing we meet is a hooded but patently demonic Gary Oldman, by a roadside, waiting for the obliging stranger: we know we're along for a Potter ride. Oldman's Martin is a distant cousin of his *BRIMSTONE AND TREACLE* namesake while his rusty hair flops from a centre parting like Bowie's in *THE MAN WHO FELL TO EARTH*. His voice

Figure 41: Toop David, « Monitor—Music », *The Face*, juillet-août 1988, p. 101.

(j) Niemczyk Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », *Spex*, août 1988, p. 40.



Figure 42: Niemczyk Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », *Spex*, août 1988, couverture.



**Verschiedene  
Techno-The New Dance Sound  
Of Detroit**  
10 Records / Virgin

Eine hochqualifizierte, nahezu perfekte Vermarktung: Vielschreiber und Fachkraft Stuart Cosgrove fährt nach Detroit, verfaßt Grundsatzartikel zum Thema für die im gleichen Verlag erscheinenden Magazine „Face“ und „Arena“, aus deren Essenz dann die Liner-Notes zu diesem Doppelalbum entstehen. Information, Werbung und Einschätzung nach einem genau abgezeichneten Zeitplan; so gut und für eine Musik mit High Tech-Anspruch auch so kongenial gelöst, daß „Techno“ zumindest in England (bzw. London) genau zum Veröffentlichungstermin dieser Platte in aller Munde war. Den bis dahin auf Maxis oder auf Compilations herumschwirrenden Songs des HouseSound of Detroit war ein gemeinsames Dach gebaut; das Image, die Cooperative Identity gleich mitgeliefert.

Angekündigt waren junge, aggressive Studiofüller, die schwungvolle Attacken gegen den alten Sound der Stadt, Motown, ritten und voller Hochtechnologie-Verzückung alles bisher dagewesene in den Schatten stellen wollten. Hatten die Pioniere des HouseSound of Chicago vor allem im Italo-Disco-Bereich erste Mix- und Sound-Inspirationen gefunden, so ging auch der Blick aus Detroit nach Europa: Human League, Depeche Mode, aber auch die kontrovers diskutierte „Belgier-Disco“ vom Play It Again-Sam-Label fand Eingang in die US-Studios.

Während die bekannter gewordenen Chicago House-Nummern der Frühzeit wie „Love Can't Turn Around“ noch eine gewisse Songstruktur mit Gesang und Dramaturgie aufwiesen, setzt „Techno“ dort an, wo House unter dem Stichwort „Acid“ inzwischen angekommen ist: Trance-hafte, spartanische Rhythmuswiederholung, und ergänzend dazu als „europäische“ Frühachtziger-Komponente, langanhaltende Tastentupfer („Feel Surreal“ — A Tongue & D Groove). Der einzige „konventionelle“ und vor der Hand auch offenste (weil leichter zugängliche) Song des Albums ist „Big Fun“ von InnerCity mit Obermeister Kevin Saunderson.

Es gibt eine Stimme, einen Refrain, und die Rolle des House-signifikanten „menschlichen“ Pianos wie bei Frankie Knuckles oder Sterling Void übernimmt ein merkwürdig wegrutscher Wusch-Effekt. Doch „Big Fun“ ist wie gesagt die Ausnahme. Auch nicht die schwüle Laszivität eines Jamie Principle wird angestrebt, sondern eine ultrakühle Vorabversion von Welt-raum-Disco (siehe Unterwasserstanz bei „Raumpatrouille Orion“). Zum kal-

ten, monotonen Geblubbere und Gefunkel, von Biep- und Bup-Tönen, zu den Robot-Sprachfetzen („Tech — No — Mu — Sic“), gesellt sich manchmal ein warmer, ausladender Synthietepich a la „2001“ oder Kraftwerk. Von allem was jemals als Futuristen-Tanzmusik ausgedacht worden ist, klingen die Experimente von Derrick May alias Rhythm Is Rhythm wirklich weiterführend und sind kaum mit den effekthascherischen Spacey-Versuchen der Siebziger (die dagegen natürlich echte Trash-Qualitäten haben) zu vergleichen. Ich glaube, daß es bei Songs wie „It Is What It Is“ vor allem um das Aufzeigen von Möglichkeiten in der Nach-Kraftwerk-Ära ging; der Einsatz in Discotheken verlangt — mal abgesehen von „Share This House“ und dem eben erwähnten „Big Fun“ — ein höchst verzücktes („Acieed...“) oder aber Drogen-durchsetztes Publikum.

„Techno“ — sicherlich eine Zusammenstellung mit Meilenstein- bzw. Verweis-Charakter, doch für mich auch der Beweis, daß auch ein wissendes Ausreizen technischer Möglichkeiten niemals eine allumfassende Sensation (im Sinne von Soul-Genius) ersetzen kann. Noch nicht.

Ralf Niemczyk

**Deja Voodoo  
Big Pile Of Mud**

Og Music, Box 182, Station F, Montreal H3J2J1, Canada

Ein Duo aus Kanada, ein Gitarrist/Sänger, ein Drummer, das hier seine vierte LP vorlegt, die genauso zwingend gut ist, wie alle Vorgänger, wovon als Einstieg „Cemetery“ empfohlen sei: Unstimmige, Minimal-Drums und eine mitgrunzende Gitarre, selten unter zehn, zwölf Songs pro Seite. Und ansonsten all die Ideen, Phantasien, Obsessionen, Songtitel, für die der Apparat der Cramps inzwischen zu groß geworden ist. Mein Lieblingsstück auf dieser Platte (neben der Tony-Joe-White-Version: „Polk Salad Annie“) heißt „Monsters In My Garage Got Married“, ein für Voodoo-Verhältnisse schon fast sophisticateder Song, der aber genauso nur in dieser Welt der mutwillig durcheinandergeschmissenen und schicken Trash-Hip-Ideen entrissenen B-Kultur, die die Voodoos auch als Filmer/Künstler/Labelchefs pflegen, entstehen konnte. Zu allem Überfluß veröffentlichen sie auf jeder LP eine Liste von... nein, nicht Einflüssen, sondern Leuten, von denen geklaut zu haben sie bestehen, was man bloß in den seltensten Fällen hört. Von der Liste zu dieser LP kann man vielleicht noch Link Wray, John Lee Hooker, Muddy Waters, Bo Diddley und natürlich die Cramps ausmachen, aber wo bitte waren die „geklauten“ Stellen von Wire, Benny Goodman, James Brown, Sleepy La-

Beef und den Shadows Of Knight? Dies natürlich auch ein schönpräventives Mittel gegen eine gewisse Sorte Plattenkritiken (ähern!). Unbedingt zu erwähnen noch „Big Ending!“, ein Kürzest-Stück, das es in dieser Disziplin mit den Descendents und Zoogz Rift aufnimmt: einfach ein toller Schluß. Und das Liebeslied „A Million Pieces“, wo sich einer imaginär vissezieren läßt, nur damit jeder Zeh und jedes Auge, jede Augenwimper noch für sich sagen kann: „Ich liebe Dich!“

Diedrich Diederichsen

**Public Enemy  
It Takes A Nation Of Millions To  
Hold Us Back**

Def Jam / CBS

Wie gesagt, die Sache hat Sprengkraft — „Yo! Bum Rush The Show“ aus dem letzten Jahr ist deswegen eine der wichtigsten Platten der späten 80er Jahre und mit Sicherheit die radikalste, weil Radikalität in Musik und politischen Inhalten so massiv präsentiert wurde, daß eine der ältesten und mittlerweile blödesten Diskussionen um die politische Wirkung von Musik überhaupt gar nicht aufkommen konnte. Es war im vornehinein klar, daß, wenn diese Platte verkauft würde, sie auch ihr politisches Ziel erreicht, nämlich zur Radikalisierung der jungen, schwarzen Zuhörerschaft beizutragen. Nichts anderes passierte — Chuck D. ist weniger „Künstler“ denn politischer Führer, dessen Inhalte genauso wie die Musik eine Entscheidung erfordern: Nimm oder laß es.

„It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back“ kann dann gar nichts falsch machen, wenn sie genau dort setzt, wo die alte aufgehört hat und wenn man die beiden schon lange veröffentlichten Singles „Bring The Noise“ und „Rebel Without A Pause“ hinzunimmt mit ihren übersteuerten Quetschgeräuschen, die mittlerweile stilprägend geworden sind und der musikalischen Radikalität noch eins drauf setzten. Der vielschichtige, übereinandergesampelte Sound, im Rock sagt man „Wall of Sound“, fordert, an ihm muß man sich abmühen, weil hier nichts mehr Spaß bedeutet, sondern Kampf — „Party For Your Right To Fight“, ein Stück, das alte FBI-Verschwörungstheorien (beteiligt am Tod von M.L. King und Malcolm X.) und rassistische Erstlingstheorien wieder hervorbringt. Wenn überhaupt etwas neu ist, dann sind das die Attacken auf die Presse und Radio, von denen sie sich als Rassisten und Separatisten beschimpft fühlen. „Turn up the radio/They claim that I'm a criminal/By now I wonder how/The enemy could be their friend, guardian/I'm not a hoodlign/rock the party/and clear all the madness/I'm not a racist“ oder „Don't tell me that you under-

stand/Until you hear the man (gemeint ist Farrakhan)/The book of the new rap game/Writers treat me like Coltrane, insane/Yes to them, but to me I'm different kind/We're brothers of the same mind, unblind/Caught in the middle and/Not surrendin“ — beides Passagen aus „Bring The Noise“, dem Manifest von Public Enemy, einer Klarstellung gegenüber Angriffen jeglicher Art. Alle Stücke sind Attacken, Parolen, Aufklärungsversuche, Agitation gepaart mit überzogenem Posing, das aber völlig ernst gemeint ist. Chuck D. sieht sich als Prediger, der die Wahrheit predigt, ohne auch nur einen Schritt zurückzuweichen („On the radio most of a you will demand this/Won't be on a playlist/Bust the way that I say this: No Sell Out“ — „Caught, Can I Get A Witness!“). Was aber natürlich auch die alten Probleme mit den Islam-gläubigen Public Enemy mit sich bringt und mich etwas hilflos zurükläßt. Chuck D. hat nicht immer recht, und wenn überhaupt, wird er daran scheitern. Nur Reformismus, Kompromißhaftigkeit wird man ihm nicht vorwerfen können. Es gilt weiterhin: „I say it once again/I'm called the enemy — I'll never be a friend/Of those with closed minds, don't know I'm rapid/The way that I rap it/s making 'em tap it, yeah/ Never servin' 'em well, 'cause I'm an un-Tom/It's no secret at all/Cause I'm louder than a bomb“ („Louder Than A Bomb“).

Lothar Gorris

**Mofungo  
Bugged  
Elliot Sharp / Carbon  
Larynx**

Beide SST / EIA

Elliot Sharp ist einer dieser vielseitigen New Yorker mit wenig Haaren und viel Schädel. Bei allem Irrsinn, den die Szene um ihn, John Zorn, Tom Cora, Fred Frith in ihrer Überspanntheit so seit Jahren produktiv ausbrütet, muß man gerade ihm doch eine in letzter Zeit gereifte Karriere-Planung zugute halten: als Improvisator spielt er im Trio Semantics, für seine von diversen Stiftungen und Stipendien finanzierten E-Kompositionen arbeitet er mit seinem vielköpfigen „Ensemble“ Carbon und für die Rock-Musik der Zukunft wurde er Mitglied bei Mofungo. Und half ihnen jetzt bei einem echten Meisterwerk.

Mofungo ist ein schon circa fünf Jahre in der Lower East Side aktives Polit-Rock-Kollektiv, dem sich Sharp weiserweise anschloß. Das Komische ist, daß der Entschluß, Rock-Musik mit politischen (als Meinung richtigen, als Songtext nicht immer ganz glücklichen) Texten belasten zu wollen, bei so verschiedenen Versuchen wie denen der Gang Of Four, der Mekons, der Ex aus Holland, kalifornischen Ex-

Figure 43: Niemczyk Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », Spex, août 1988, p. 40.

(k) O'Connell JS, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): "Big Fun"/Juan's remix (10) », Echoes, 3 septembre 1988, p. 6.

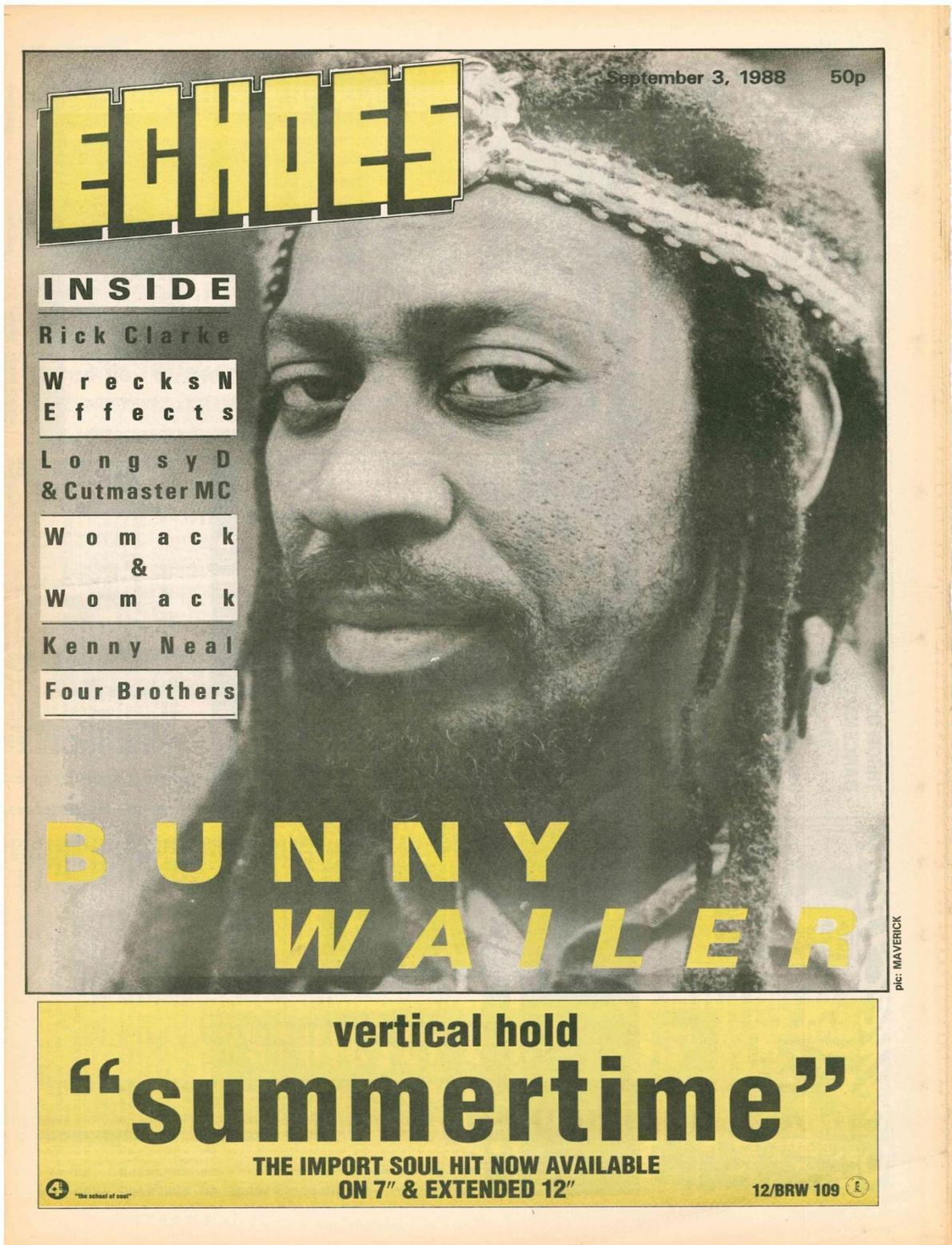
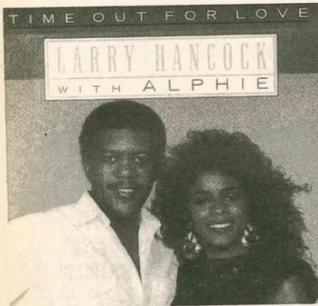


Figure 44: O'Connell JS, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): "Big Fun"/Juan's remix (10) », Echoes, 3 septembre 1988, couverture.

S I N G L E S



**INNER CITY**  
(featuring KEVIN SAUNDERSON): 'Big Fun'/Juan's remix (10)

This is the best track from the otherwise disappointing 'Techno' collection, which I was actually foolish enough to go out and pay for. Featuring my favourite singer of all time, which helps, Paris Rightledge from Chicago, Illinois, generally in top form except for one particularly wobbly bit after the first verse, which suggests to me that not enough time was spent on it. The lyrics are appalling, which suggests to me that not enough time was spent on them either. It is, however, a very pleasant, none-too-techno but plenty soulful dancer. They'll love it up north and down here they may just notice it a little. Remix is a little chilly. \*\*\*\*



ECHOES SINGLES REVIEW STARRATING  
\*\*\*\*\*  
ESSENTIAL  
\*\*\*\*  
VERY GOOD  
\*\*\*  
FAIR  
\*\*  
DISAPPOINTING  
\*  
ASHTRAY

JS O'Connell zips  
up and down  
the soul singles

**THE REBEL MC:**  
'Cockney Rhythm'/Reggae-rhythm & Inst mixes (B Ware)

Cutting the 'Techniques' 'You Don't Care' into a hip-hop rhythm with a reggae DJ, makes this something of a mixture. Unlike other attempts to do this, like Asher D & Daddy F, Longsy D etc, this is probably completely impenetrable to the non-reggae listener. OK, so it's lively, and the scratches are fine, but a clearer vocal mix would have been nice. \*\*\*

**MICHAEL JACKSON:**  
'Another Part Of Me'/Instrumental (Epic)

Which part, Michael, your ass? \*  
**THE MAC BAND:**  
'Stalemate'/Inst (MCA)  
More of the same funky dance-pop

from the McCampbell Brothers. Pleasant, dated enough to do well, er, that's all really. \*\*\*

**JOLLY ROGER:** 'Acid Man'/Happy mix (10)

Jolly Roger comes from Arabia. I don't. Here is his record. It's designed to be irritating, buzzing, low-budget. It is. It's also meant to be danceable. It is. This only makes sense on the dancefloor, unfortunately. \*\*\*

**TONGUE 'N' CHEEK:**  
'Why (You Could Have Had It All)'/Throwdown' (Criminal)

A bubbling, sort of Nick Martinelli production, in a raver sort of way. Sort of. It has a certain swing to it, although whether the regular soul boys still accept this sort of thing I've no idea. And the pop market's idea of soul is a lot brasher, centred on PWL. Think of a less-plus Loose Ends and you may be somewhere near the mark. \*\*\*

**ALASKA:** 'Bailando' (Balearic matey mix)/Acido Espanol mix (Syncope)

Sometimes I feel ashamed to like house music, particularly when it becomes confused with this sort of tech. OK, so Demographic 3 have done something nice with the stereo mix, but this is so heartless, so empty. It's not really objectionable though, it's just... not really anything. \*\*

**ROSE ROYCE:** 'I Wanna Get Next To You'/'Put Your Money Where Your Mouth Is' (MCA)

Moot but still interesting point: as a man who produced 'Psychedic Shack', 'Law Of The Land', etc, why isn't Norman Whitfield spearheading the West Coast house sound? Acid?

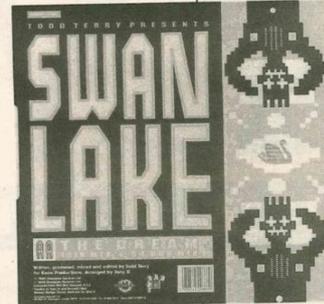
This guy could've invented it. Specially as Don Davis is doing it in Detroit: think what our Norm could do since he was ten times the producer DD was, so I'm told. Anyway, here's one of his oddest, a very dated Seventies ballad. I don't remember it from when it was first around, but it sounds OK now. \*\*\*

**LARRY HANCOCK with ALPHIE:** 'Bordavine'/LARRY HANCOCK: 'A Universal Language' (Decca)

One of those tedious ballads that they specialise in at Burbank, California. Boy meets girl, crutch meets crutch... it'll end up with fat meets dentures, you mark my words. \*

**SWAN LAKE:** 'In The Name Of Love'; dub/'In The Dream'; dub (Champion)

How busy can one Todd Terry be? Yet another of Mr Terry's oblique walls of noise, set to a beat that personally I find utterly irresistible on the floor. Now you can buy it. I could live without it, but I wouldn't want to, given the choice. \*\*\*\*\*



**JACK THE TAB:** 'Tune In (Turn On The Acid House)'/dub (Superman)

This has been around for months, all summer long. It has something to do with Fon Force. I'm still unsure of whether it is really widely available, but it may well be. This takes the riff from 'Fire', jacks it up to double speed, and adds the sort of piano sound that you used to find on the theme from The Persuaders (the TV series, not the Philly group). It's long, varies only slightly from beginning to end, and gets a bit boring by the time you're halfway through it. I'm also given to understand that this is in fact Psychic TV, UK group, the one that was featured in the People as eating babies or something like that. Can be

very nice, a baby, done on a spit, with fried onions and HP sauce. \*\*\*

**SAHARA:** 'Love So Fine' '88'/Club mix and radio edit (Fast Forward)

This starts ear-grabbingly, cutting Gil Scott-Heron and sounding quite furious, before settling into a gentler, staidier groove, again maybe owing a debt of the hat to Martinelli. No song to speak of, although I suspect there was once; instead this has been cut into little bits and turned into pure groove. OK, if a little relaxed for my taste. \*\*\*

**NEW KIDS ON THE BLOCK:** 'Please Don't Go Girl'/'Whatcha Gonna Do About It' (CBS)

Another attempt at the Jackson Five. The JS were astoundingly precise and polished, whereas all the imitators have suffered from flat moments here and there, and this lot are no exception.

No-one seems to be able to sell this sort of thing over here - the modern soul ballad done on modern instrumentation, and I'm not surprised. A weak impression rather than the real thing. \*\*

**MASSIVE ATTACK**  
featuring DADDY GEE & CARLTON: 'Any Love'/Inst & Acappella (Massive Attack)

Another mixture of old beats, but this time with some fine falsetto singing over it rather than the usual brags. Personally I'd have liked to hear the vocal mix given more smooth mixing, but then maybe it'd contrast too heavily with the raw rhythm track. Whatever, I like it a lot, it has charm, character, and is gently funky. \*\*\*\*

**R+R:** 'Acid Off Away' parts one and two/'Funky Man' (Three Stripe)

Why does this remind me of flare groove when it is acid house? A brutal, noisy record from the same people who produced the Massive Attack tune, Smith & Mighty. Fig is a ridiculous, over-scratched funk record full of samples that gives me an enjoyable sort of headache. OTT. \*\*\*

**SPLATT:** 'Jazzin' Up'/Dub (Sophisticated Noise)

The intro floats on a wave of noise and until it breaks you've got no idea what sort of record this is. It transpires that it is a commercial, stomping sorta pop soul record, only with houseified lyrics and a cheap synth sound in the middle a la mode. If Krush can do it, so can these people. \*\*\*



Figure 45: O'Connell JS, « Inner City (featuring Kevin Sanderson): "Big Fun"/Juan's remix (10) », Echoes, 3 septembre 1988, p. 6.

(1) Lenz Rolf, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », Musik Express — Sounds, septembre 1988, p. 86.

**MARIA**  
Maria (Phonogram)

Dieser Traum kann schnell zum Alp-Traum werden: Drei bislang namenlose Studio-mucker richten sich ihre eigene professionelle Sound-Küche ein, produzieren in aller Ruhe und ohne Finanz-Druck das erste Album und nennen sich fortan „Band“. In der Regel gehen diese „Projekte“ nach hinten los, denn gerade deutsche Musiker nutzen den Techno-Freiraum exzessiv bis zum Computer-Erbrechen.

Maria, der neue Nordlicht-Dreier, segelt mit dem LP-Einstand zumeist im weiten Bogen um diese Klippen: Trotz international-hochklassigen Sounds atmen die Pop-Songs nach freier Luft, groovt der Dance-Rhythmus, trifft die erstaunlich schwarze Stimme von Sängerin Maria ins Gefühls-Schwarze. Überhaupt ist MARIA eher im Soul als im Pop zuhause; das Album bietet aus diesem Bereich denn auch genug Nachschub-Singles für die exzellente Vorhut „Nitemite“. (pw)

\*\*\*

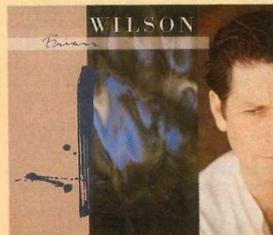
**BRIAN WILSON**  
Brian Wilson (WEA)

Brian Wilson ist eine lebende Legende ganz besonderer Art. Als Sänger/Komponist und Multi-Instrumentalist legte er zusammen mit seinen Beach Boys im kalifornischen Sonnenland das Fundament für den Surf-Sound, der die Popmusik seit den frühen 60er Jahren immer wieder nachhaltig geprägt hat.

Nach 20jähriger Abwesenheit vom Pop-Business, bedingt durch geistige Abwesenheit sprich Drogenfolgeprobleme, präsentiert das verkorkste Genie (dessen lang-

jähriger Psychiater als Co-Autor geführt wird) 1988 ein Solo-Werk, das in seinen Song-Arrangements sowohl an die raffiniert-simplen Pop-Klassiker der Beach Boys („Don't Worry Baby“, „Little Deuce Coupe“ & „Surfin' Safari“) anknüpft, als auch deren experimentelle Phase umfasst (hier sei vor allem das Beach-Boys-Album SMILEY SMILE aus dem Jahr 1967 erwähnt).

Zu den absoluten Genie-Streichen auf BRIAN WILSON gehören die Balladen „Baby Let Your Hair Grow Long“, „There's



So Many“ und „Rio Grande“ (eine gespenstische Surf-Voodoo-Explosion); aber auch die schnelleren Surf-Songs wie „Little Children“ faszinieren durch Wilsons harmonischen Vokal-Einsatz.

Nur „Meet Me In My Dreams Tonight“ ist ein mittelmaßiger Erguß; die symphonische Verspieltheit erinnert stark an das Electric Light Orchestra. Unterm Strich aber gehört BRIAN WILSON schon heute zu den modernen Klassikern! (in)

\*\*\*\*\*

**MICA PARIS**  
Sketches (BMG)

Auch wenn ihr Name die Vermutung nahe legt, handelt es sich bei Mica (sprich: Miescha) Paris nicht um den 328. Pop-Export aus Frankreich, sondern um die 523. junge Soul-Lady dieser Saison. Im Gegensatz zu zahllosen Konkurrentinnen im Fahrwasser von Whitney Houston ist die 19jährige Mica zumindest in ihrer britischen Heimat schon in den Single-Charts vertreten gewesen, was sie zum einen ihrer wirklich nicht üblen Stimme (eher dunkel und leicht rauchig), zum anderen der poppigen Produktion ihrer Songs verdankt. Ohrwurm-Refrains plus Hitparaden-erprobte Rhythmen und Elektronik machen SCETCHES zum unbeschwertesten Teeny-Sommervergnügen. (Iz)

\*\*\*

**JENNY MORRIS**  
Body & Soul (WEA)

Die hübsche Dame, ehemals Lehrerin im neuseeländischen Wellington, hat sich seit gut zehn Jahren der Musik verschrieben — mit „Leib und Seele“. Zuerst Tingeltour mit der All-Girl-Band The Wide Mouth Frog, ein Album-Flop mit dem Ensemble QED, schließlich das Engagement bei Australiens Rockexport INXS als Backgroundvokalistin.

Für das in Australien schon seit Juni vorliegende Debüt BODY & SOUL wurde die Sängerin, Gitarristin und Songautorin schon ausgezeichnet. Doch gebührt ihr die Ehre als „best female vocalist“? In Vinyl gegossen klingt ihr zwischen Sopran und Altflagen schwankendes Organ sehr angestrengt. Die Songs — vier Eigenkom-

positionen und Fremdmaterial von Neil Finn (Crowded House) u.a. — können auch nicht restlos überzeugen. Morris präsentiert zu akustischer Gitarre zwar meist flotten Rock'n'Roll, allein es fehlt an Erinerungswerten und — werem. Daß „You're Gonna Get Hurt“ und „You I Know“ auf dem fünften Kontinent charteten, ändert nichts an dem Gesamturteil. (th)

\*\*\*

**BRIAN SPENCE**  
Reputation (DGG)

So kann's gehen, wenn man nicht zu weit gehen will: Man wird ignoriert. Brian Spence, gebürtiger Schotte, legte bereits mit dem Album BROTHERS eine Sammlung exzellenter, ungemein ohrwürmiger Songs vor, die jedoch so ziemlich sang- und klanglos am breiten Publikum vorbeirauschten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach wird auch sein neues Werk REPUTATION keine Hitparaden-Bäume ausreißen, denn die Kompositionen (allesamt von Brian Spence selbst) sind wunderschön, griffig, rockig, aber ohne den Biß oder die Impertinenz, die Faszination erzeugt. Ein Problem, mit dem auch Chris Rea lange Jahre zu kämpfen hatte.

Brian Spence ist ein weitaus härterer Bursche, und seine Musik hat bestimmt mehr mit Bryan Adams gemein, aber in jedem seiner neuen Songs meint man zu spüren, daß er sich selbst nicht ganz traut.

Dabei strahlt REPUTATION von brillanten Ideen, jeder Song hat Charakter und Form. Aber diese Qualitäten werden nie ganz ausgereizt, die Produktion wirkt bisweilen zufällig, es fehlt ein Schuß Rücksichtslosigkeit, Rock-Aggressivität. Wenn Brian Spence sich dazu entschließen sollte, die Kupplung mal richtig springen zu lassen, bedeutete das: Seine Songs wären fantastisch, der Konkurrenz um Meilen voraus und — wie in diesem Fall eben nicht „nur“ gut. Vielleicht schafft's der Insider beim nächsten Mal. Zu wünschen wär's ihm. (wt)

\*\*\*\*\*

**ANIMAL NIGHTLIFE**  
Lush Life (Virgin)

Die Truppe um den milchkaffeebraunen Sänger Andy Polaris gehört schon seit Jahren zum Besseren, was einem in Sachen Jazz-Pop passieren kann. Hitmäßig konnten Animal Nightlife allerdings noch nicht so richtig hinlangen, da waren Matt Bianco und Konsorten immer den entscheidenden Schritt schneller und/oder kommerzieller.

Dabei hat das tierische Nachtleben der gesamten Konkurrenz vor allem eines unüberhörbar voraus: Polaris' kehlig-dunkle Stimme (von britischen Kollegen oft, gern und treffend als „bittersweet“ beschrieben). Dazu gibt's hübsch angeswingten Cocktaillbar-Pop, der gestandenen Jazzern natürlich zu „künstlich und nachgemacht“ klingt, jungen Pop-Fans aber wärmstens zu empfehlen ist.

Verglichen mit dem unzweifelhaft britischen Sound des ersten Animal Nightlife Albums SHANGRI-LA ('85) finden sich auf LUSH LIFE zunehmend schwarzamerikanische Untertöne: Produziert hat diesmal übrigens kein Geringerer als Jazzrock-Trommler Lenny White. (Iz)

\*\*\*\*\*

# DANCE FLOOR

**GETTOVETTS**  
Missionaries Moving (BMG)

Hip Hop-Insider kennen Graffiti-Sprayer und Rap-Revolver-schnauze Rammellzee schon von diversen eigenen Produktionen, spätestens aber seit Sly & Robbie's RHYTHM KILLERS-Album. Gemeinsam mit Co-Rapper Shockdell firmiert Rammellzee jetzt unter dem Namen Gettovetts — ihr erstes Album wurde von niemand Geringerem als Bill Laswell und seinem Leib- und Magen-Gitaristen Nicky Skopelitis produziert.

MISSIONARIES MOVING vereint treibende Computer-Rhythmen mit Synthesizer-Gebulber, Scratch-Effekten, harten Gitarren und ebenso harten Texten: Die Gettovetts klopfen sich nicht verbal auf die eigenen Schultern, sondern erzählen böse Geschichten aus dem bösen New York. Tanzen kann man dazu trotzdem — und zwar bestens. (Iz)

\*\*\*\*\*

**TECHNO**  
The New Dance Sound Of Detroit (Virgin)

Wer sich nach der House Music aus Chicago beim besten Willen nichts Eintönigeres mehr vorstellen konnte, wird mit diesem Album sofort eines „Besseren“ belehrt. Ausgerechnet in Detroit, der Stadt, die uns Motown und George Clinton bescherzte, sind heute Leute wie Kevin Saunderson, Derrick May oder Juan Atkins rund um die Uhr damit beschäftigt, neue Gipfel der Monotonie zu erklimmen. Ihre „Musik“ basiert auf simplen Beats aus dem Rhythmuscomputer, mehr oder weniger originellen Synthesizer-Spritzern und vereinzelt Vokal-Fetzen. Insgesamt hat der NEW DANCE SOUND OF DETROIT den Charme einer frisierten Nähmaschine. (Iz)

\*\*\*

**MILLIE JACKSON**  
The Tide Is Turning (Teldec)

Ziemlich zahm geworden, die Dame. Nun ist es sicherlich verständlich, daß Millie keine allzu große Lust verspürt, bis an ihre Karriere-Ende das keifende Sex-Monster zu spielen. Andererseits liegt sie aber auch völlig falsch, wenn sie sich mal als rockende Second Hand-Tina Turner versucht.

**CD BY POST – THE BEST WAY**

Wollt Ihr den superheißen unentbehrlichen Trec-CD Katalog zum Nulltarif?

- ★ Riesenauswahl ★
- ★ News, Imports, Maxis
- ★ Super – preiswert ★
- ★ CD's ab DM 9,99

Dann schickt eine Postkarte mit deutlichem Absender an:

TREC CD, Postfach 1335,  
D-3507 Baunatal

TREC – bequemer kann man CD's nicht kaufen!

**V E R S A N D**  
**MAXI-SINGLES**  
**AB 3,95 DM**  
**ROCK · POP · SPECIALS**  
**KATALOG ANFORDERN!**  
**LP · CD · VIDEO**  
**HÄNDLERANFR. ERWÜNSCHT!**  
**GÖRDELINGERSTR. 47**  
**3300 BRAUNSCHWEIG**  
**☎ 0531-4 64 21 · FAX 4 57 58**  
**C R O W N**  
**R · E · C · O · R · D · S**

96 ME/SOUNDS

Figure 46: Lenz Rolf, « TECHNO – The New Dance Sound Of Detroit (Virgin) », Musik Express — Sounds, septembre 1988, p. 86.

(m) Trask Simon, « The Techno Wave », *Music Technology*, Septembre 1988, p. 70-73.



Figure 47: Trask Simon, « The Techno Wave », *Music Technology*, Septembre 1988, p. 70.

despair of everyday Detroit life, yet glimpsing a brand new future in which technology functions as saviour rather than destroyer. They've read Alvin Toffler's *The Third Wave* and realised that they're riding it. The glory days of Motor City were built on a solid industrial manufacturing base. Now Detroit must become part of the information technology society.

The departure of Berry Gordy's Motown empire to Los Angeles in 1972 in search of white middle-class respectability left a musical vacuum in Detroit which is only now starting to be filled. Together with Juan Atkins and Derrick May, 23 year-old Kevin Saunderson represents a new generation of Detroit musicians who claim direct descendancy not from Motown but from the music of Kraftwerk, Depeche Mode and Gary Numan. Mention these and other late '70s/early '80s techno-pop groups such as The Human League, Yellow Magic Orchestra and New Order to Saunderson and his eyes light up. Much of their music was available on import in Detroit when he was growing up there.

"It seemed like music of the future to me", the soft-spoken musician recalls as he takes time out from recording at Battery Studios in Willesden, north London. "Kraftwerk had this really clean, computerised, futuristic sound. Their music had a good groove, but at the same time it was deep and you could sit back and listen to it. They had a good image, too."

The biggest music in Detroit during Saunderson's formative years was Parliament/Funkadelic, and it was a shared liking for the Mothership Connection which first brought together the youthful Saunderson, Atkins and May at Belleville High School in West Detroit. No wonder May has likened Techno to "George Clinton and Kraftwerk stuck in an elevator with only a sequencer to keep them company".

May has also been quoted as saying that "English bands ten years ago hardly knew what they were doing. They left us waiting. Somebody like Gary Numan started something he never concluded".

That's a sentiment which few could disagree with, as many early '80s techno-pop groups have proven incapable of providing a convincing technology-driven music for the late '80s. With house music still checking gospel and '70s disco, and hip hop replacing Kraftwerk with James Brown and Led Zeppelin, Techno is the true inheritor of the techno-music mantle.

Saunderson identifies a significant difference between the music of the early '80s groups and that of Techno musicians.

"Techno has a better groove as far as the bass end goes", he explains, "and it has a much rawer sound. In fact, the bass end tends to make people associate Techno with house music, but really the two are very different".

Indeed, the four-on-the-floor bass drum and 120bpm tempo which house and Techno share does make them superficially similar. But listen a bit more and Techno's allegiance to European synth-pop and rejection of black music's soul and gospel heritage begin to unravel themselves.

The seminal Techno group was undoubtedly Juan Atkins' trio Cybotron, which recorded for the Fantasy record label in the early '80s. Ironically, Fantasy was located in Los Angeles, Motown's new home. But that was the only connection. Atkins was building not on Motown but on the mechanical rhythms of Kraftwerk and

the sombre chordal and melodic structures of Gary Numan. Cybotron's 1983 album *Enter* even includes a track called 'Cosmic Cars'.

**T**ECHNO HAS ALREADY thrown up its fair share of underground classics, such as Saunderson's 'The Sound', May's 'Nude Photo' and Atkins' 'No UFOs'.

Now it's getting the Big Push in the UK with 10 Records' double-album sampler *Techno: The New Dance Sound of Detroit*, a generous collection of tracks which showcases both the underground and the commercial faces of the music. The Techno trio are in evidence as artists, producers and mixers alongside other Techno figures such as Blake Baxter and Eddie "Flashin" Foulkes.

While *Techno* is a good starting point, anyone wanting to go deeper into the music should also seek out the *Jack Trax 3* and *Jack Trax 5* compilation albums (for cuts by May and Atkins) together with Saunderson's 'The Sound' 12" and May's 'Nude Photo '88' 12".

Saunderson is musically more diverse than his companions, a fact which he attributes to the early years he spent in New York (he was born in Brooklyn and moved to Detroit in 1976). There he was exposed to the likes of Evelyn "Champagne" King, MacFadden and Whitehead and the burgeoning NY disco scene.

At present he's heading for crossover success with Inner City's sprightly cover of the Gap Band's 'Big Fun' (Inner City is a Saunderson pseudonym). 'Big Fun' is included in the *Techno* compilation, as is a pure electronic dance track by KS Experience (no prizes for guessing who KS is) which goes by the entirely appropriate name of 'Electronic Dance'. Saunderson also performs mixing and production chores on several other tracks.

Meanwhile, in the guise of Reese and Santonio he has recorded classic underground tracks such as 'The Sound' and 'Bounce Your Body To The Box', stripped-down bass 'n' drum workouts which attempt to dissolve music into pure frequency and rhythm. Saunderson creates a spacious rhythmic backdrop through judicious use of reverb and a careful combination of splashy, scratchy and clicky percussive sounds which float in and out of the mix like traditional rhythm sections were a thing of the past. Rich, booming bass sounds operate at virtually subsonic levels, strange synth sounds burble away, and any hint of a vocal line is reduced to a disjointed robotic incantation - all over a pounding, insistent bass-drum beat. The meaning is in the sound. The effect is hypnotic and compulsive.

**S**AUNDERSON IS CURRENTLY a second-year undergraduate at East Michigan University in Ypsilanti near Detroit, where he's studying Telecommunications. However, he took time off from his Spring and Summer courses in order to pursue his burgeoning musical career, and may not return in the Autumn. The underground success of his own music has also meant he is increasingly in demand as a remixer and producer. In fact, when I caught up with him at Battery Studios he was producing tracks for the Wee Papa Girl Rappers' debut album, having previously completed a successful remix of the duo's 'Heat It Up' single. He's currently working ►

*"English bands ten years ago hardly knew what they were doing. They left us waiting. Somebody like Gary Numan started something he never concluded."*

► on remixes for Burrell and Loose Ends and doing production work for house duo Blow.

Like many of today's most influential dance-music producers and artists, Saunderson began his musical career as a DJ - in his case on college radio and in the underground clubs of Detroit. He still plays the clubs, currently spinning a mix of techno, house and acid on Friday nights at Detroit's hottest underground club, The Music Institute, alongside Derrick May.

From college radio Saunderson progressed to local radio station 98WJLB where he put together half-hour mixes three or four times a week.

"House music was just starting to come out of Chicago", he recalls, "and I featured a lot of that music because it was something new and it was good."

Unfortunately his support of house music was to prove the downfall of his radio career, as he recalls ruefully: "The radio station told me I was ahead of my time and then fired me".

Even more galling was the fact that the same station started programming house music in its main slots only seven months later - a change of direction which wasn't accompanied by Saunderson's return to the airwaves.

To add final insult to injury, Detroit's radio stations gave no exposure to Techno music until five months ago, a state of affairs which Saunderson attributes to jealousy on the part of other DJs. Now Inner City's 'Big Fun' is the biggest song in Detroit, and gets played four or five times a day on the radio. Ironically, it was UK success which started to open the doors back home. "When you start to get known in the UK, America pays attention to you", Saunderson confirms wryly.

When Saunderson took the decision to start creating his own music instead of playing other people's ("I was always wanting to add things to other people's music, and I felt I had a good feeling for what people liked to hear", he explains) the number one priority was to set up his own studio. His mother helped him out financially, while Juan Atkins advised on equipment. Saunderson started out with a Yamaha DX100, Roland Juno 106, Fostex eight-channel mixer, Tascam eight-track recorder, several reverbs, and giant speakers that could handle 800 watts each - all set up in a two-bedroom apartment. Hardly surprising, then, that he had to move four times in the first year.

"I tried to be courteous to people", he maintains, "but . . . I have to play my music loud. That's the only way I can get a feeling for what I'm doing."

Saunderson now has a studio in the basement of a house in Ypsilanti, just off campus. Soon he plans to move yet again, and this time he'll be renting out separate premises for his studio - such are the rewards of success.

But these days an up-and-coming musician needs more than talent to see him through. Good business sense is almost as important, and fortunately Saunderson appears to have his business head firmly screwed on. His first record, 'Triangle of Love' by Kream (the same personnel as now make up Inner City), was released on Juan Atkins' Metroplex label. Feeling that there were certain marketing aspects he would have handled differently, Saunderson decided to start up his own record label. Now he owns two: KMS Records and

Fierce City Records, which concentrate on developing Detroit talent and Chicago talent respectively. Like many a sensible musician, Saunderson ploughs his earnings back into his studio.

"It's still got a long way to go", he admits, "but it's much improved compared to when I first started. I have more speakers and a lot more reverb units. I think programming reverb sounds is going to be the next step for me. I use Roland's SRV2000 a lot, and I'm into Lexicons. The SPX90's okay for some stuff."

Saunderson's instrument arsenal now takes in a Roland S550, Casio CZ5000, Roland JN8P, Korg Poly 800, Roland TB303 (the acid-house bassline machine) and Ensoniq Mirage. Drum-machine chores are taken care of by Roland's TR909, 808 and 727 together with an Alesis HR16 ("one of the cleanest drum machines I've ever heard") and his own sampled sounds.

"I like to use a combination of 909 and HR16 hi-hats, together with the 808 bass drum or sometimes the bass on the 909", he explains. "Those drum machines have a real good feel, both together and on their own."

Saunderson refuses to use sampled drum-machine sounds in place of the genuine article, as he explains: "Sampling changes the sounds in some way. I'll go into a studio and they'll say 'We have the 808 right here, sampled on disk', but I won't use those samples 'cos they're not the same at all. At one time a lot of groups were using samples rather than the actual machines, and somehow the results just didn't have the same feel, there was something missing."

Instead he prefers an offbeat approach to obtaining percussive sounds which is in tune with the creative spirit of sampling, for instance sampling a handclap, or a piece of paper being crumpled, and playing around with the tuning to see what sort of results he can get.

Currently Saunderson's favourite sampler is his Roland S550 - a fairly recent acquisition.

"I have around 125 disks for it", he enthuses. "I use it for drum sounds, synth sounds, guitar sounds, orchestra sounds, strings, jungle sounds, church bells . . . More or less anything, really. In fact, the S550's taken over from the Mirage. That's out."

Extracts from old records join drum-machine sounds in *not* finding their way into Saunderson's sampler.

"What's going to be the music of the future if people keep sampling all this stuff from the past?", he argues. "I figure that the people who're gonna be real successful are those who keep looking ahead, who're going to set the trend. Forget what's happened in the past. It was good, but let's move on."

When it comes to his synths, Saunderson often turns to another Roland instrument: "I use the Juno 106 a lot - in fact, I used it on the session last night. It's very easy to program, and I like the way you can mess with the frequencies. There's only so much you can do with it, but it has great sounds, you can really get some futuristic sounds out of it. I've got some sounds that I'm thinking maybe it's a bit too early to use them, I'll just wait till the time's right."

Not for nothing is Saunderson's best-known underground record called 'The Sound'.

"If I can't create a sound that I like, I find it very hard to create a song", he admits. "I get inspired by a good sound. It's like a message to me, it gives me a feeling for a rhythm or a

Figure 49: Trask Simon, « The Techno Wave », *Music Technology*, Septembre 1988, p. 72.

melody. The sound's the most important thing.

"Usually I start by trying to program a bass sound, 'cos that's what the music needs. I'll use any of my keyboards. I sit around for hours trying to program sounds that no-one else has come up with before, sounds that are going to have a lot of energy. If you use presets you just end up sounding like everybody else."

**A**TEMPTING TO COMBINE creating music, running a record label and staying on top of technological developments is by no means an easy task. Fortunately, Saunderson is able to enlist a little brotherly help on the technology front, as he explains:

"My brother's an engineer, used to do stuff for Brass Construction and Skyy, so he knows a lot about the technology. I always call him up before I get a piece of equipment. Technology's moving so fast, there's so much equipment it's crazy. We talk it over and he'll say 'Wait! Don't get that 'cos two weeks from now there's this coming out which is even better.'"

Yet for Saunderson, owning the very latest gear is not an automatic priority. His primary interest is in choosing equipment which helps him to get the job done.

"I have a Commodore 128 running Dr. T's Sonus sequencing software, which is great", he enthuses. "When we were arranging the session with the Wee Papa Girl Rappers, the studio asked me what type of equipment I was going to use. When I told them I used the 128 they had a problem with that. It was like "Oh no, we use the 1040". I know the 1040's great, but I'm not used to working with it and I don't want to work with it. So they got me a 128. It's just convenient, 'cos I can do pre-production back home and bring my sequence disks over here."

"I've been talking to my brother about upgrading to a more powerful computer, though. He's recommended the Amiga. He uses one and reckons it's going to be the strongest computer for music."

Saunderson is in no hurry to be using the very latest SMPTE/MIDI synchroniser on the block, either.

"I use the Korg KMS30 sync box back home, and now I'm using one over here too", he explains. "I've had a lot of problems with SMPTE over here. Some machines don't seem to read the same, and sometimes there's problems with storing the bpm's and start times. My first night here there was a problem with the SMPTE, and we ended up having to cancel the session. I guess one day I'll get into SMPTE 'cos overall it's more convenient, but I've just got to have the time to learn more about it. Back home I engineer all my own stuff, but over here these guys know the equipment a lot better than me, so I let them engineer and I try to pick up pointers on what's happening."

"Every engineer I've used over here has been on top of what I'm doing, and I really admire that. The guy I was using last night was really into it. He knew what was happening, knew the scene, and it wasn't hard to tell him what I wanted - he almost read my mind."

"In fact, I'd say the engineers, the studios, the recording quality, the pressing plants and the mastering labs are all so much better here than in America. They're far in advance."

And Saunderson intends to put his money where his mouth is by recording some new Reese and Santonio material in London. He's already done pre-production work back in Detroit on a track called 'The Station'.

Saunderson refutes any suggestion that Techno is a cold and unemotional music.

"Take Derrick's 'Strings of Life'", he says. "He made that out of frustration with Detroit and the way people are acting. I know Detroit is the last place he wants to be; he doesn't care to be there at all. There aren't any lyrics to say what he feels, but I think the way he did the track is his way of saying it."

Together with his fellow Techno musicians, Saunderson is trying to forge a positive human use for technology which is in stark contrast to the Ford car plant's computerised automation. He speaks in hushed tones about the human consequences of Detroit's depressed condition.

"There's a lot of violence, a lot of kids killing each other. I actually live 45 minutes out of Detroit, 'cos I don't even want to be there. The city's in a rebuilding stage. There's a lot of really expensive building going on, and the authorities are trying to attract a gambling casino there. At one time all the whites moved out to the suburbs, but now they all want to move back into town again, so a lot of the minorities are getting moved out."

"There's also a major drug problem at the moment. Crack is, like, crazy out there. It's very depressing, and there's nothing really positive I can say about the city as far as what's going on and the people that're running things. There's a lot of unemployment, a lot of people on welfare. I think the city puts the people in that bad situation, and a lot of young people coming up don't understand why they're in the situation they're in. It's a bad case."

"I really believe that a lot of drugs were planted in America. They were put among the minorities as a way of breaking down communities, of keeping blacks and other minorities against each other, of keeping the black race from rising. If someone asks me a thousand times, I'll swear that's the reason, that's what's happening."

"The only thing we can do is achieve something positive, set a good example. Beat the system by not doing what they want us to do."

Saunderson's method of beating the system is to become successful, and in the process help put Detroit back on the musical map. When the Motown empire travelled west, Detroit lost its musical soul. It is that soul which Techno's youthful exponents are attempting to restore to their troubled city. So where does the music go now?

"It depends on technology, on what's coming out next", Saunderson replies, characteristically. "Technology can change the music around. I think digital recording and mixing is definitely going to change music. You can be creative in new ways with that stuff."

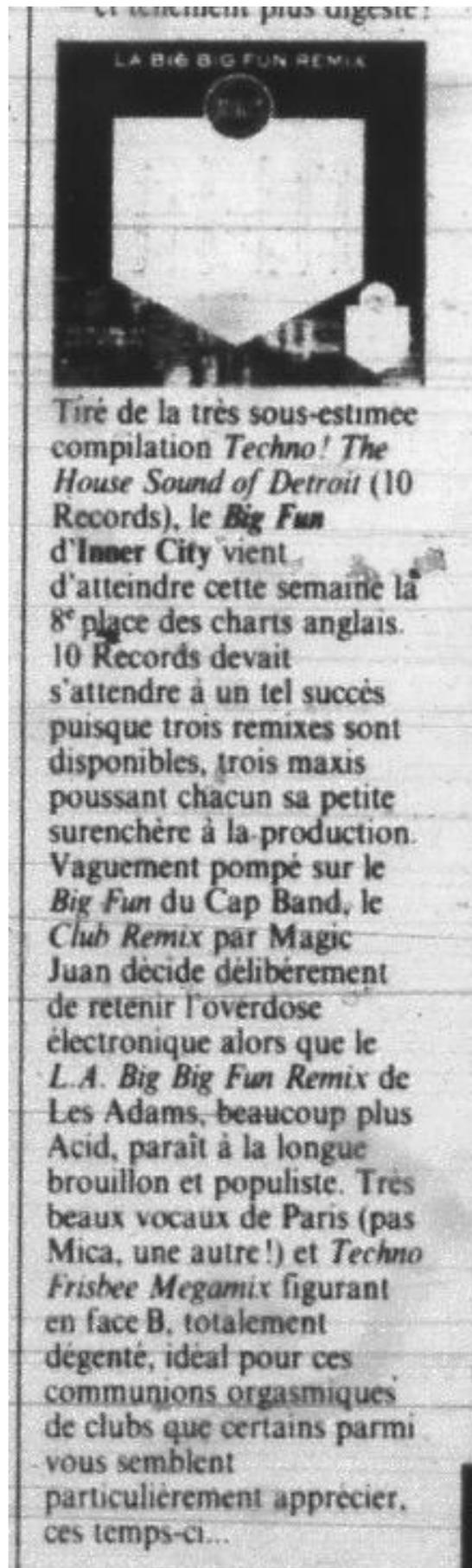
"But I hope I can keep a concept. My Inner City record is getting a massive response in the States. It's in the clubs 'cos it has a good dance feel, but it can also be played on the radio. It might even cross over. So I'm looking strong for that type of sound, but I'm going to keep an underground sound too, 'cos I never want to forget my roots, and the underground sound will always be happening." ■

*"A lot of groups were using samples rather than the actual machines but the results didn't have the same feel, there was something missing."*

Figure 50: Trask Simon, « The Techno Wave », Music Technology, Septembre 1988, p. 73.







## B. Chronologie et généalogies :

### 1. Frise des évènements musicaux, politiques, médiatiques et littéraires liés à la recherche

	Évènements culturels, musicaux et politiques marquants notamment aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France et en Allemagne	Évènements médiatiques et littéraires liés aux musiques électroniques et/ou dansantes, notamment aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France et en Allemagne
1970	Débuts du Loft. David Mancuso organise ses soirées « Love Saves The Day » dans son logement à New York. Il y mixe aux côtés d'autres DJs tel que Nicky Siano. L'audience est mixte.	
1971		
1972		
1973	Sortie de deux disques considérés comme des prototypes disco : Eddie Kendricks « Girl You Need A Change Of Mind » d'Eddie Kendricks et « Law Of The Land » des Temptations sur Motown.  « Soul Makossa » de Manu Dibango, un hymne du Loft, entre dans les charts pop américains.	Premier article sur le disco écrit par Vince Aletti et publié dans <i>Rolling Stone</i> .  Alain Pacadis démarre ses chroniques dans <i>Libération</i> .  Yves Adrien publie « Je chante le rock électrique » dans <i>Rock &amp; Folk</i> .

1974	Sortie de « Love Is The Message » de MFSB.	Première colonne « Disco Date » dans le <i>Melody Maker</i> , reprise ensuite par James Hamilton.  Tom Moulton est en charge d'une colonne dans <i>Billboard</i> dans laquelle il défend le disco.
1975	Sortie de « Save Me » de Silver Convention, classique de l'Eurodisco.  Judy Weinstein, David Mancuso, Steve D'Acquisto, Paul Casella et Vince Aletti fondent le premier <i>Record Pool</i> qui sera ensuite rebaptisé le New York Record Pool.	Décembre: Davitt Sigerson publie un article sur Tom Moulton.  Débuts de <i>Gay Left</i> .  « Disco newsletters are proliferating like crazy. » (Vince Aletti, <i>The Disco Files</i> , p. 80.)
1976	Extended mix de Tom Moulton sur « So Much for Love » de Moment of Truth  Premier maxi disponible en magasin : « Ten Percent » de Double Exposure mixé par Walter Gibbons	Premier numéro de <i>Black Echoes</i> revue musicale britannique consacrée à la soul, au jazz, au r&b, au hip-hop et au reggae.
1977	Juillet: sortie d'un des premiers disques de disco synthétique « I Feel Love » de Donna Summer	Décembre : sortie du film <i>Saturday Night Fever</i>  Vince Aletti : « L'évolution la plus significative dans le son disco cette année est le succès d'un son totalement synthétisé ». ( <i>The Disco Files</i> , op. cit., p. 316.)
1978	Janvier: ouverture officielle du club mené par Larry Levan, le Paradise Garage à New York  Kraftwerk, <i>The Man Machine</i> .	Albert Goldman, <i>Disco</i> .  Andrew Holleran, <i>Dancer From The Dance</i> .  Alain Pacadis, <i>Un jeune homme chic</i> .

1979	<p>12 juillet : Match entre Chicago White Sox et Detroit Tigers durant lequel est organisé la « disco demolition night. » Des spectateurs blancs brûlent des vinyles de disco durant les entractes.</p>	<p>Février: le <i>Village Voice</i> publie « The Dialectic of Disco – Gay Music Goes Straight » d’Andrew Kopkind.</p> <p>Pete Tong contribue à <i>Blues and Soul</i>.</p> <p>James Hamilton inclut les BPMs dans sa colonne pour le <i>Record Mirror</i>.</p> <p>Débuts de <i>Disco</i>, une revue britannique éphémère.</p> <p>Débuts du <i>Magazine de la discothèque</i>, destiné aux professionnels du monde de la nuit.</p>
1980	<p>Alvin Toffler et Adelaide Farrell, <i>La Troisième Vague (The Third Wave)</i>.</p> <p>Gilles Deleuze et Félix Guattai, <i>Mille Plateaux</i>.</p> <p>Gilbert Rouget, <i>La musique et la transe</i>.</p>	<p>Premiers numéros de <i>Blitz</i>, <i>The Face</i> et <i>i-D</i> au Royaume-Uni.</p> <p>Premier numéro de <i>Spex</i> en Allemagne.</p>
1981	<p>Sortie du morceau de Cybotron, « Alleys Of Your Mind ».</p> <p>Rupert Murdoch rachète le <i>Times</i> et le <i>Sunday Times</i> avec l’aide de Thatcher.</p> <p>Début du Hot Mix 5 à Chicago animant le « Hot Mix Dance Party » sur la radio WBMX.</p> <p>Traduction de Foucault, <i>The History of Sexuality</i> en anglais.</p>	<p>Débuts de <i>Radio Nova</i>.</p> <p>Des anciens membres de <i>Time Out</i> fondent <i>City Limits</i>.</p>
1982	<p>Ridley Scott, <i>Blade Runner</i>.</p> <p>Afrika Bambaataa &amp; The Soul Sonic Force, « Planet Rock ».</p>	<p>Débuts du magazine <i>The Wire</i>.</p>

1983	Août: commercialisation des premiers instruments avec une interface MIDI (Musical Instrument Digital Interface).	<i>Mixmag</i> apparaît sous la forme d'un livret en noir et blanc de 16 pages accompagnant le service postal <i>Disco Mix Club</i> . Avec l'apparition de la House, la newsletter se transforma en magazine couvrant tous les genres, aspects et scènes de la dance music.
1984	Cybotron, « Techno City ».  2 décembre: première soirée Technoclub organisée les dimanches par Talla 2XLC et Matthias Haibach à Francfort.  Michel Foucault, <i>Histoire de la sexualité</i> , tome 1 : « L'Usage des plaisirs » et tome 2 « Le Souci de soi ».	Fusion entre <i>Blues and Soul</i> et <i>Black Music</i> .  Débuts de la revue britannique <i>Disco Mirror</i> (qui deviendra <i>Night</i> ) et <i>Gay Times</i> .  David Toop publie <i>Rap Attack</i> et commence à contribuer à <i>The Face</i> .
1985	J.M. Silk, <i>Music Is The Key</i> .  Mr Fingers, « Mystery Of Love ».  Model 500, « No Ufo » et « Night Drive (Thru-Babylon) »  Hakim Bey, <i>T.A.Z.: the Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism</i> .	Débuts de <i>Network Press</i> , « das deutschsprachige Magazin für Disco und Dance ».
1986	Sortie de « Jack Your Body » de Steve « Silk » Hurley et de « Love Can't Turn Around », un morceau de Farley « Jackmaster » Funk et un des premiers single de house à rencontrer un succès international.  Certains disques de Chicago house font leur arrivée en Grande-Bretagne où ils sont joués par des DJs tels que Mike Pickering (Haçienda).  Anne Garréta, <i>Sphinx</i> .  <i>Wapping Dispute</i> au Royaume-Uni.	Série de reportages sur la house dans des publications britanniques ( <i>Melody Maker</i> , <i>The Face</i> , <i>NME</i> ).  Premier numéro de <i>Boy's Own</i> au Royaume-Uni. Le fanzine ne s'intéressera à la house que quelques années plus tard.

1987	<p><i>RoboCop</i> de Paul Verhoeven.</p> <p>Derrick May, « Nude Photo » et « Strings Of Life ».</p> <p>« Année zéro »: explosion de l'acid house à Ibiza et ecstasy.</p> <p>Septembre : début des soirées Shoom organisées par Jenni et Danny Rampling à Londres.</p>	<p>Janvier : la scène house de Chicago apparaît en couverture de <i>Black Echoes</i>.</p> <p>Premier numéro de <i>Soul Underground</i>.</p> <p><i>Mixmag Update</i> paraît à un rythme hebdomadaire.</p>
1988	<p>Sortie de la compilation <i>Techno! The New Dance Sound of Detroit</i>.</p> <p>Second Summer of Love en Grande-Bretagne: <i>Boy's Own</i> organise la première acid rave documentée en extérieur. Hedonism organise la première warehouse party. Les soirées Hot and Nude introduisent l'acid house dans l'Haçienda de Manchester. Paul Oakenfold démarre ses soirées Spectrum au Heaven, le lundi à Londres. James Barton démarre les événements Daisy à Liverpool.</p> <p>Fingers Inc., <i>Can You Feel It</i>, D.J. Jack Trax, 1988.</p> <p>Débuts de <i>The Source</i>, « la bible de hip-hop ».</p>	<p>Articles sur l'acid house dans <i>Boy's Own</i> (Paul Oakenfold), <i>i-D</i>, <i>Mixmag</i> (Pete Tong et Paul Oakenfold), <i>Soul Underground</i>.</p> <p>Didier Lestrade commence à écrire régulièrement pour <i>Libération</i>.</p> <p>Articles au sujet de la compilation <i>Techno!</i> publiés <i>Record Mirror</i>, <i>Echoes</i>, <i>The Face</i>, <i>City Limits</i>, <i>Musik Express</i>, <i>Libération</i>, <i>Soul Underground</i>, <i>NME</i> et <i>Spex</i>.</p> <p>Les soirées Shoom à Londres distribuent des flyers/fanzines.</p> <p><i>The Sun</i> se rend à Spectrum et publie un reportage sur les risques de l'ecstasy.</p>

1989	<p>Lil Louis, « French Kiss ».</p> <p>Début des soirées « Jungle » au Rex, H3O à la Locomotive ou joue Laurent Garnier et B.A.M. sur la péniche Marcounet à Paris organisées à Paris et Manu Casana qui co-organisera les soirées Rave Age. Les clubs homos Le Boy, le Broad, le Power Station ou la Luna adoptent des programmations house.</p> <p>1<sup>er</sup> juillet : Première Love Parade à l'Ouest de Berlin avec 150 participants.</p> <p>4 novembre : Décès de Claire Leighton, 16 ans, après avoir pris de l'Ecstasy à l'Hacienda.</p> <p>9 novembre : Chute du mur de Berlin.</p> <p>Dans le nord de la France, les jeunes traversent la frontière vers la Belgique pour danser sur le New Beat.</p> <p>Débuts d'Underground Resistance à Détroit.</p> <p>« Rave » devient le nouveau terme de prédilection et remplace progressivement « acid house ».</p>	<p>Premiers numéros de <i>Mixage</i>, <i>Frontpage</i> et <i>Groove</i> en Allemagne.</p> <p>Sortie du titre « On se calme » des Bassline Boys qui sample des extraits d'un épisode de l'émission « Ciel mon mardi » évoquant l'acid-house sur TF1 et qui avait été diffusée au mois de Mai. Le mouvement est maladroitement associé à une polémique nazie. On y entend Nicolas Dechavanne demander si le New Beat n'est pas qu'une mode qui « ne durera que 6 mois ou un an comme le ska ? » L'animateur décrit ensuite une soirée acid à Paris, qui lui aurait semblé « violente » avec une « musique plus forte qu'ailleurs. Les gens sont outrageusement énervés. »</p> <p>Rose Boyt écrit au sujet de l'acid house dans le <i>London Review of Books</i>.</p> <p>Parution du roman acid house, <i>Trip City</i> de Trevor Miller.</p> <p>Reportages sur les raves dans <i>Daily Mail</i> et <i>The Sun</i>.</p> <p>Le fanzine <i>Freaky Dancing</i> paraît à Manchester.</p>
1990	<p>John Major (<i>Conservative</i>) succède à Margaret Thatcher (<i>Conservative</i>) au titre de Premier Ministre du Royaume-Uni.</p> <p>Le député britannique conservateur Graham Bright présente son "Entertainments (Increased Penalties) Act" et la police commence à pourchasser les organisateurs de rave.</p>	<p>Dans les années 1980, les radios de dance music étaient interdites au Royaume-Uni, mais les stations pirates tenaient les ravers informés. Le Broadcasting Act de 1990 fait de la diffusion de publicité sur ces stations un acte criminel.</p> <p>En septembre, <i>Kiss FM</i> obtient une licence et n'est alors plus une radio pirate.</p> <p>Radio Nova accueille Guillaume la Tortue et Laurent Garnier sur son antenne.</p> <p>Débuts des fanzines <i>Boomtown</i> à Leeds, <i>Duck Call</i> à Nottingham/Leicester et <i>Ear To The Ground</i> à Lancashire.</p> <p>Premier numéro de <i>Black Arts &amp; Dance</i> en Allemagne.</p>

1991	<p>Avril à décembre : Cosmos Fact organise des soirées légendaires au Mozinor à Paris.</p> <p>Jean-François Bizot / <i>Actuel</i> organise une fête au fort de Champigny avec une rave dans l'une de ses salles.</p> <p>Décembre : Eric Morand créé la division dance de Fnac Music. Elle distribuera les labels ou Djax Up Beats, Plus 8, Strictly Rhythm ou Warp.</p> <p>Richard Shusterman, <i>L'art à l'état vif</i> paraît pour la première fois en France.</p>	<p>Premier numéro de <i>Jocks</i> qui deviendra <i>Djmag</i>.</p> <p>Août 1991 : Radio FG (initialement destinée à la communauté gay) devient, sous l'impulsion de Patrick Rognant, la voie des musiques électroniques.</p> <p>Matthew Collin, « Techno is the New Sound of Europe » dans <i>i-D</i>.</p> <p>Les tabloïds britanniques commencent à s'enthousiasmer pour les raves.</p> <p><i>Spex</i> affiche Moby en couverture.</p> <p>Premiers numéros des fanzines britanniques <i>Sunnyside Up</i> à Birmingham, <i>Underworld</i> au Nord de Cambridge, <i>Ravescene Magazine</i> à Londres et du magazine <i>Clubland</i> à Croydon.</p> <p>Premiers numéros des fanzines <i>Are U Ready?</i> à Francfort, <i>CUT</i> à Munich,</p> <p>Dispartition des magazines britanniques <i>Record Mirror</i>, <i>Soul Underground</i> et <i>Sounds</i>.</p>
1992	<p>Premières soirées Atomix à la Friche Belle de Mai à Marseille.</p> <p>Mai: début des soirées Wake Up organisées par Éric Morand et Laurent Garnier au Rex Club. Elles permettront de faire venir de nombreux DJs américains en France.</p> <p>22-29 mai: rave Castlemorton en Grande-Bretagne</p> <p>Novembre : compilation Respect For France publiée par Fnac Music France Division.</p> <p>Décembre : Raves Ô Trans lors des Rencontres Trans Musicales de Rennes.</p> <p>X-102 (Jeff Mills), <i>The Rings of Saturn</i>.</p>	<p>Janvier: <i>Libération</i> invite LFO à La Défense.</p> <p>Premiers numéros des fanzines <i>Smiley People</i> à Bournemouth, <i>Atmosphere</i> à Essex, <i>Northern Lights</i> au Nord de l'Angleterre, <i>Blaze</i> au Nord de Londres, <i>Quest</i> à Wolverhampton.</p> <p><i>Frontpage</i> déménage à Berlin, le reste de l'équipe fonde <i>New Life Soundmagazine</i>.</p> <p>Premiers numéros des fanzines et magazines <i>Raveline</i>, <i>Sch!cht</i>, <i>Stomp!</i>, <i>Take Off</i> et <i>TenDance</i>.</p> <p>Premiers numéros de <i>Têtu</i> de Brest et d'<i>eDEN</i> à Paris.</p> <p>Premiers écrits de Kodwo Eshun sur la techno dans <i>The Wire</i> et <i>i-D</i>.</p> <p>Simon Reynolds, « Gathering of the Tribes », <i>Melody Maker</i>.</p>

1993	<p>Juillet: arrêt préfectoral contre la Rave Oz organisée par <i>Coda</i> et Laurent Garnier.</p> <p>Août : début des raves Boréalis organisées par « La Tribu des Pingouins » à Montpellier.</p>	<p>Premier numéro de <i>Jockey Slut</i>.</p> <p>Mai : premier numéro de <i>Coda</i>.</p> <p>Juin : <i>Libération</i> fête ses vingt ans avec la grande rave <i>Célébration</i>.</p> <p>Juin : <i>L'Humanité</i> publie trois articles acerbes au sujet du phénomène rave, « mélange de solitude et de drogue. »</p> <p>Premiers numéros de <i>Jockey Slut</i> et des fanzines <i>Juice</i> à Londres, <i>Labello</i> à Essex et <i>Noise 303</i>.</p> <p>Publication du roman <i>Trainspotting</i> d'Irvine Welsh.</p>
1994	<p>Criminal Justice Public Order Act au Royaume-Uni.</p> <p>Robert Hood, <i>Minimal Nation</i>.</p> <p>Création des labels français F Communications et Epitaph.</p> <p>Juillet: sortie d' « Up &amp; Away (ft. Robert Owens) », le premier single de David Guetta (DJ et directeur artistique dans plusieurs clubs parisiens: Le Queen, Le Folies Pigalle, Les Bains Douches, le Palace, etc.)</p> <p>Sortie de la première compilation jungle/drum and bass en France mixée par Gilb'r. Le son anglais débarque dans l'Hexagone.</p>	<p>Premiers numéros de <i>Virus</i>, <i>T-mag</i>, <i>Mushroom</i>, <i>Deep</i>, <i>Easy</i>, <i>Flyer</i> et <i>Loop</i> en Allemagne.</p> <p>Début de <i>L'Échantillonneur</i> à Paris.</p> <p>Premiers numéros de Knowledge à Bristol, Prestige, Shimmer et Mission et à Londres.</p>

1995	<p>Janvier : circulaire ministérielle « Les soirées rave, des situations à haut risque ».</p> <p>Jacques Chirac est élu président de la République française après deux septennats de François Mitterand.</p> <p>Septembre : Rex Club se consacre entièrement aux musiques électroniques.</p> <p>Première exposition Global Tekno organisée par Radio FG à l'occasion de la fête de la musique.</p>	<p>Premier numéro du magazine britannique <i>Muzik</i>.</p> <p><i>DJmag</i> crée une page web et partage une adresse email.</p> <p>The Electryfying Mojo, <i>The Mental Machine</i>.</p> <p>Ulf Poschardt soutient sa thèse au sujet de la culture du mix en Allemagne.</p>
1996	<p>Février: multiplication des annulations de soirées suite à la circulaire ministérielle. Création de Technopol.</p> <p>Octobre : sortie de l'album Pansoul de Motorbass (Philippe Zdar et Étienne de Crécy).</p> <p>Première soirée Respect organisée par David Blot et Jérôme Viger-Kohler au Queen et avec notamment Daft Punk à l'affiche.</p>	
1997	<p>Janvier : sortie de l'album <i>Homework</i> des Daft Punk qui connaît un succès international.</p> <p>Tony Blair (<i>Labour</i>) devient Premier Ministre du Royaume-Uni après sept années de John Major (<i>Conservative</i>).</p> <p>Création de Technopol en France.</p>	<p>Premier numéro de <i>De:Bug</i> en Allemagne.</p> <p>Parution d'<i>Altered State</i> (Matthew Collin) en Grande-Bretagne.</p> <p>Juillet : premier numéro de <i>Trax</i>.</p> <p>Octobre : émission mensuelle <i>Techno Max</i> sur M6.</p> <p>Décembre : émission envoyé spécial sur « La France qui Rave ».</p> <p>En France, colloques universitaires au sujet de « la fête techno » et « la musique techno » en 1997 et 1998.</p>

1998	<p>Nouvelle catégorie aux Victoires de la Musique : le prix de l'album dance de l'année, remporté par Laurent Garnier pour son album 30.</p> <p>Juillet : sortie du tube de Stardust, <i>Music Sounds Better With You</i>.</p> <p>19 septembre : première Techno Parade organisée à Paris.</p>	<p>Simon Reynolds, <i>Energy Flash</i>.</p> <p>Kodwo Eshun, <i>More Brilliant Than The Sun</i>.</p> <p>Dossier « Techno, anatomie des cultures électroniques » dans <i>Art Press</i> en France.</p>
1999		<p><i>Faith Fanzine</i> est fondé à Londres, <i>U-Turn</i> à Francfort, <i>EPOK</i> et <i>Remix</i> en France.</p> <p>Sheryl Garratt, <i>Adventures in Wonderland. A Decade of Club Culture</i>.</p> <p>Jean-Yves Leloup, Jean-Philippe Renoult et Pierre-Emmanuel Rastoin, <i>Global Tekno</i></p> <p>Jeremy Gilbert et Ewan Pearson, <i>Discographies</i>.</p> <p>Dan Sicko, <i>Techno Rebels</i>.</p> <p>Stéphane Hampartzoumian, <i>Effervescence techno</i>.</p>
2000	<p>Dans <i>Rétromania</i>, Simon Reynolds fait démarrer son « Rétrograma » en 2000.</p>	<p>David Blot et Mathias Cousin, <i>Le chant de la machine</i>.</p>

## 2. Cartographies des genres musicaux

En écho à notre section « 1989-1999 : *Fast Forward* », et plus largement, la difficulté de saisir les innombrables formes et ramifications de nos objets d'étude, nous avons rassemblé quelques cartes et généalogies retraçant certains aspects de cette culture. L'intérêt de ces illustrations est multiple : elles documentent ces mouvements d'abord, elles sont une entrée dans notre corpus ensuite et enfin, elles incarnent, à leur manière, une difficulté de mettre en mot.

Les liens et dynamiques suggérés dans les arbres ci-dessous sont sans cesse déterritorialisés, réinventés<sup>1</sup>, et à réinventer.

<sup>1</sup> Voir notamment : <https://music.ishkur.com>

(a) 1988.09 : The Face

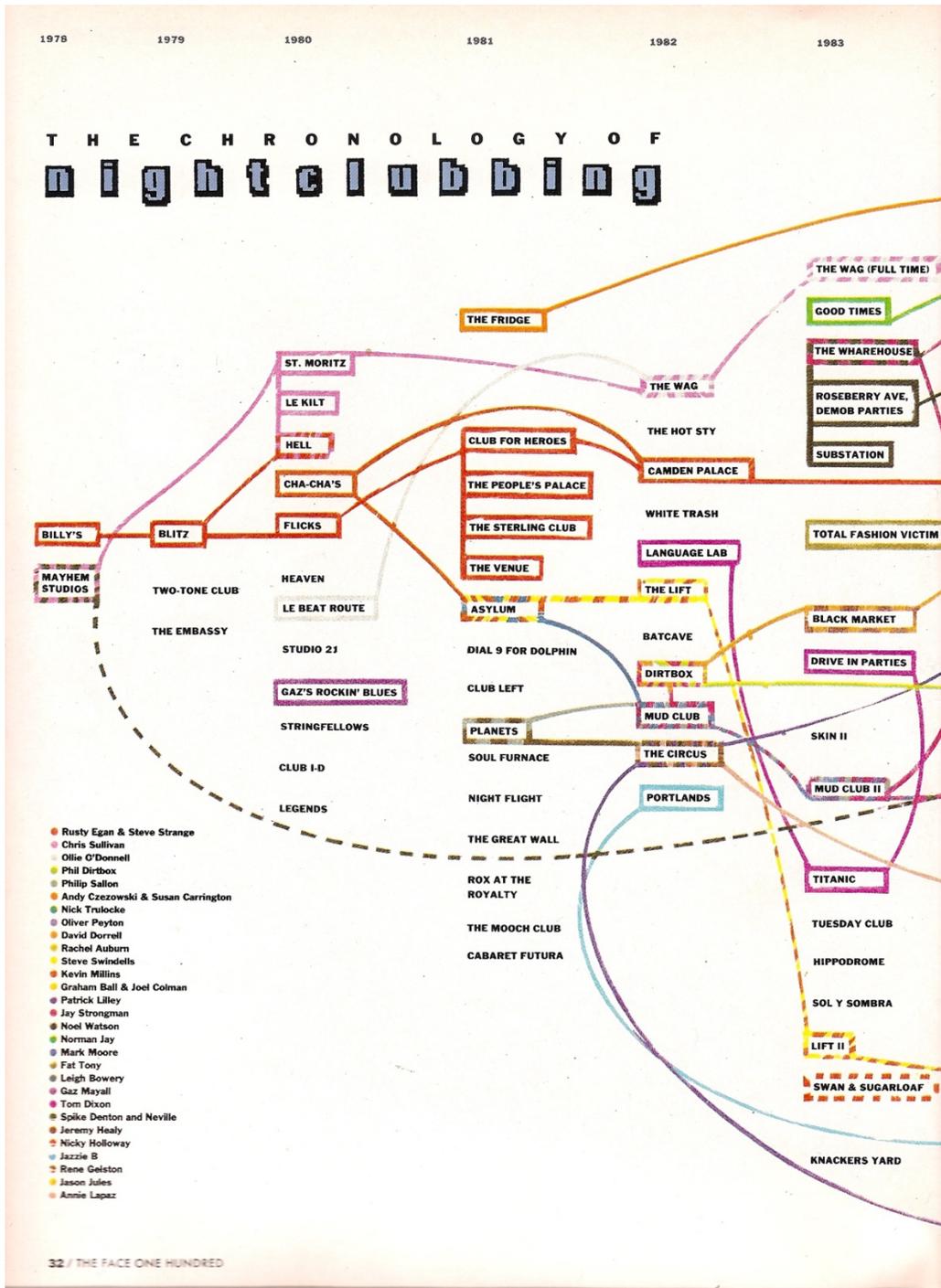


Figure 52: Dylan Jones, Sheryl Garratt and Robert Elms, *The Face*, septembre 1988, p. 22.

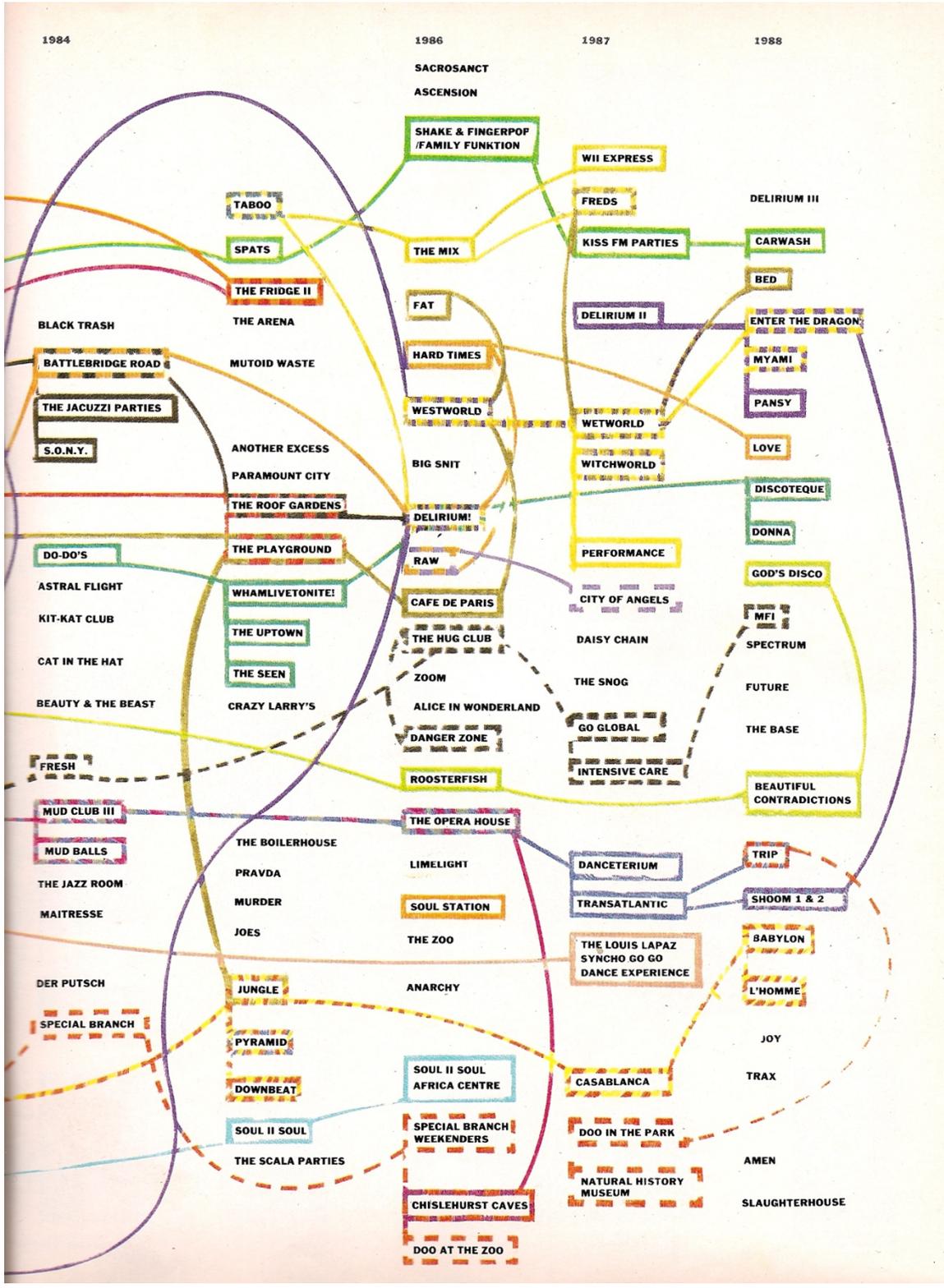


Figure 53: Dylan Jones, Sheryl Garratt and Robert Elms, *The Face*, septembre 1988, p. 23.

Vermoesen, Noémie. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 – 2023.





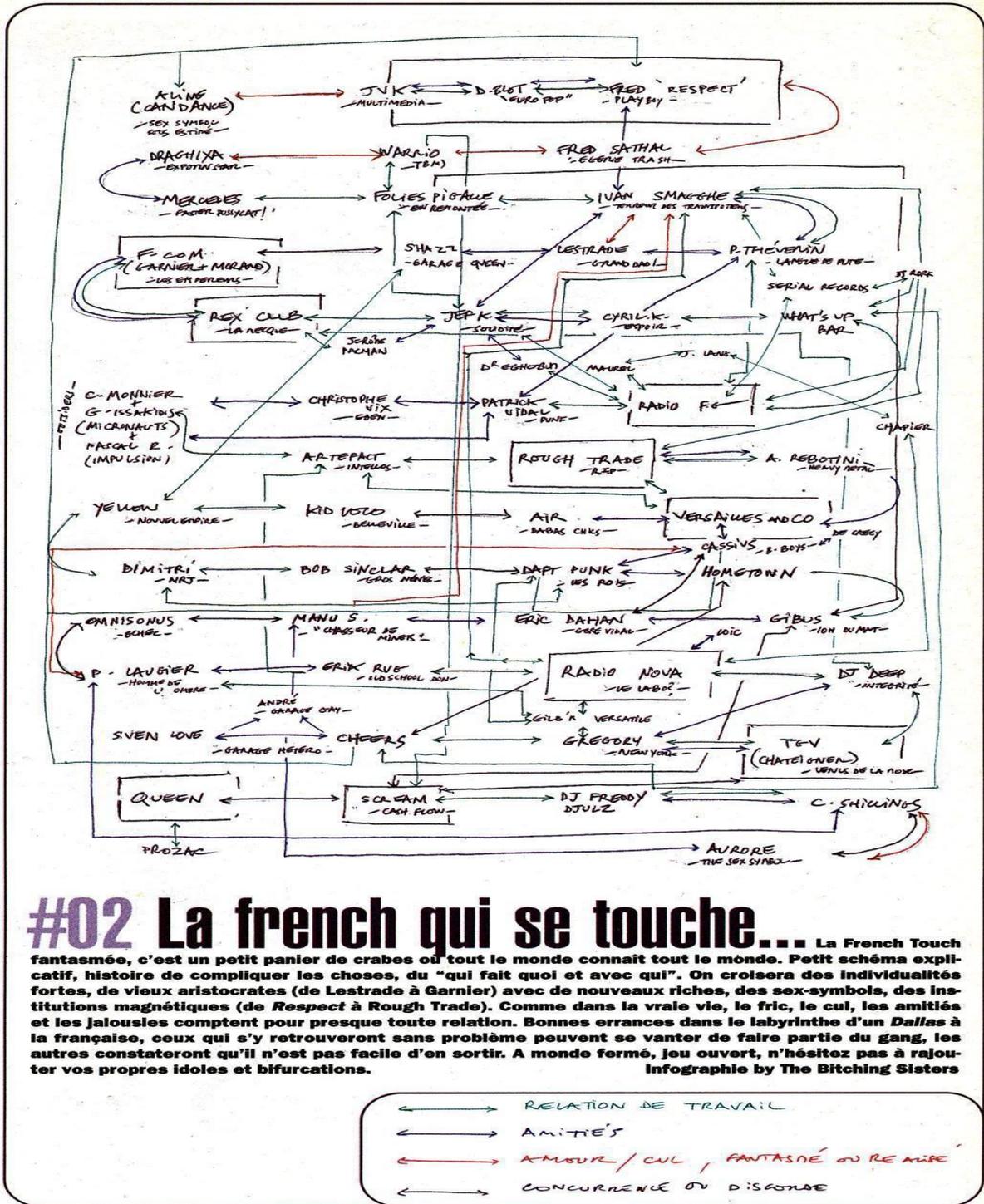


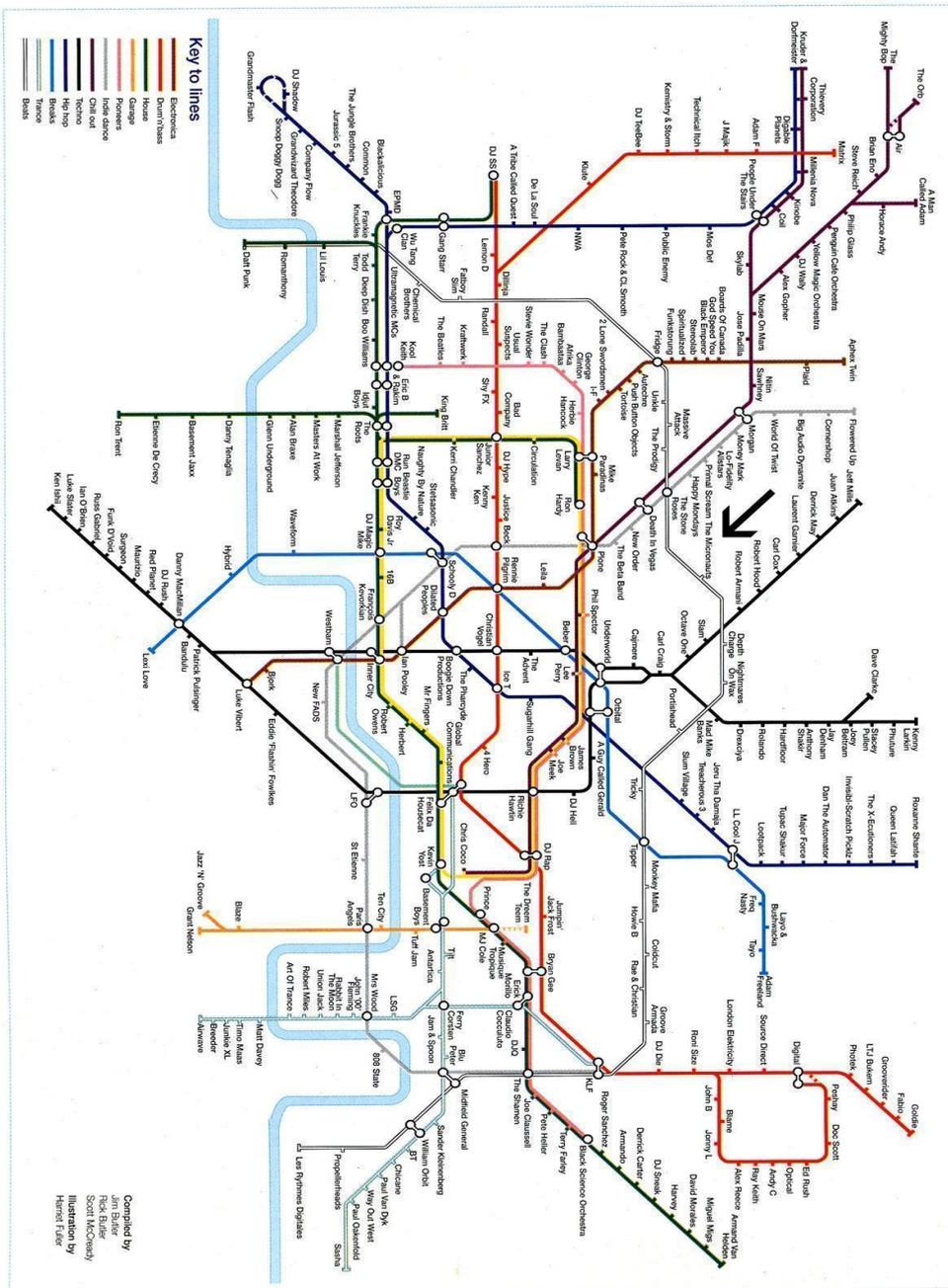
Figure 56: Smaghe Ivan et Thévenin Patrick, "La France qui se touche", Novamag, mars 1999, p. 29.

Vermoesen, Noémie. La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 – 2023.

PULSE

# The Underground

DON'T GET LOST IN THE UNDERGROUND. KEEP SLUT'S MUSICAL MAP HANDY AT ALL TIMES AND KNOW HOW TO GET FROM TECHNICAL TITCH TO INNER CITY VIA BECK...



26 JOCKEY SLUT

Figure 57: Butler Jim, Butler Rick, McCreedy Scott, "The Underground", Jockey Slut, juin 2000.

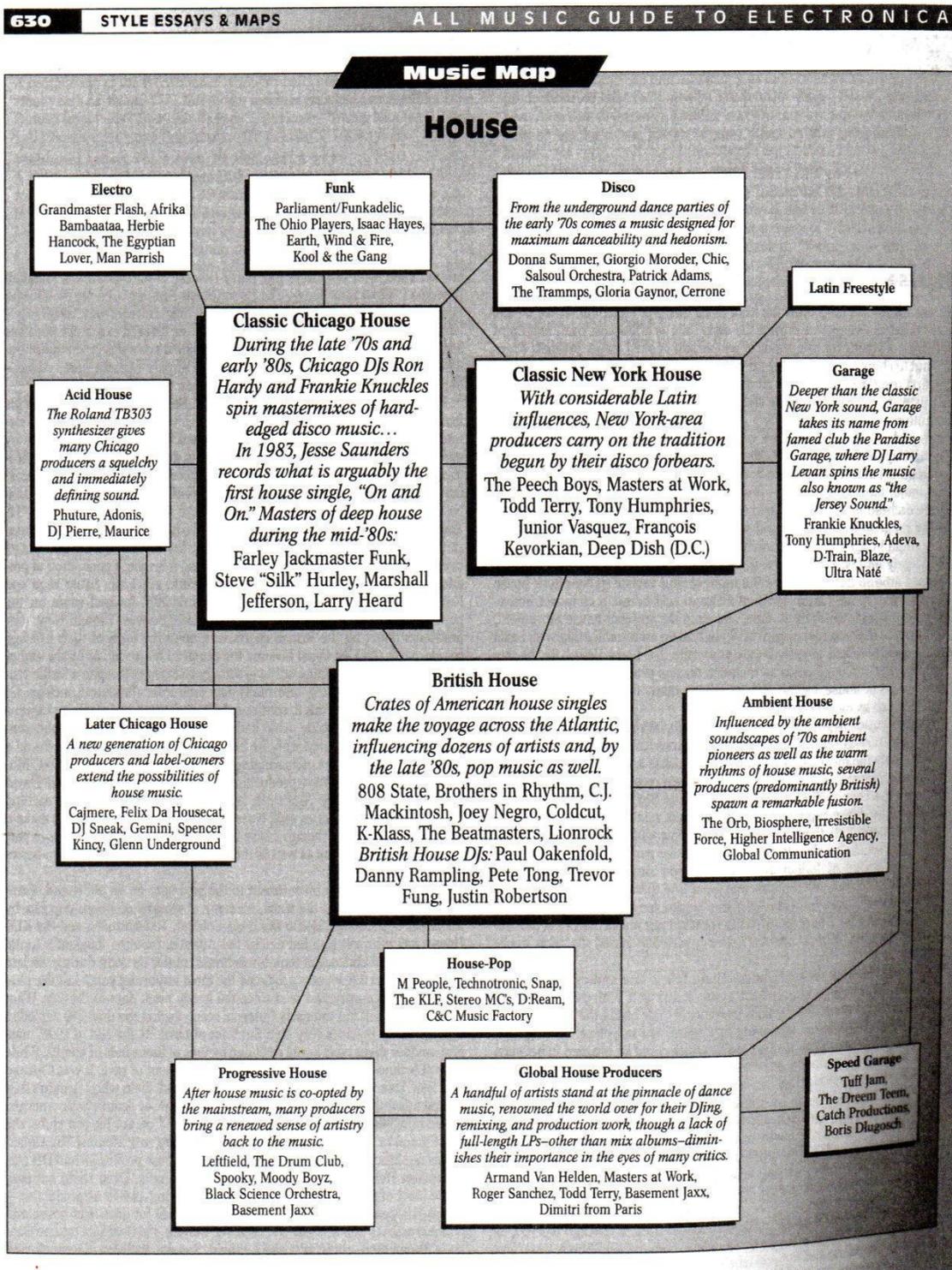
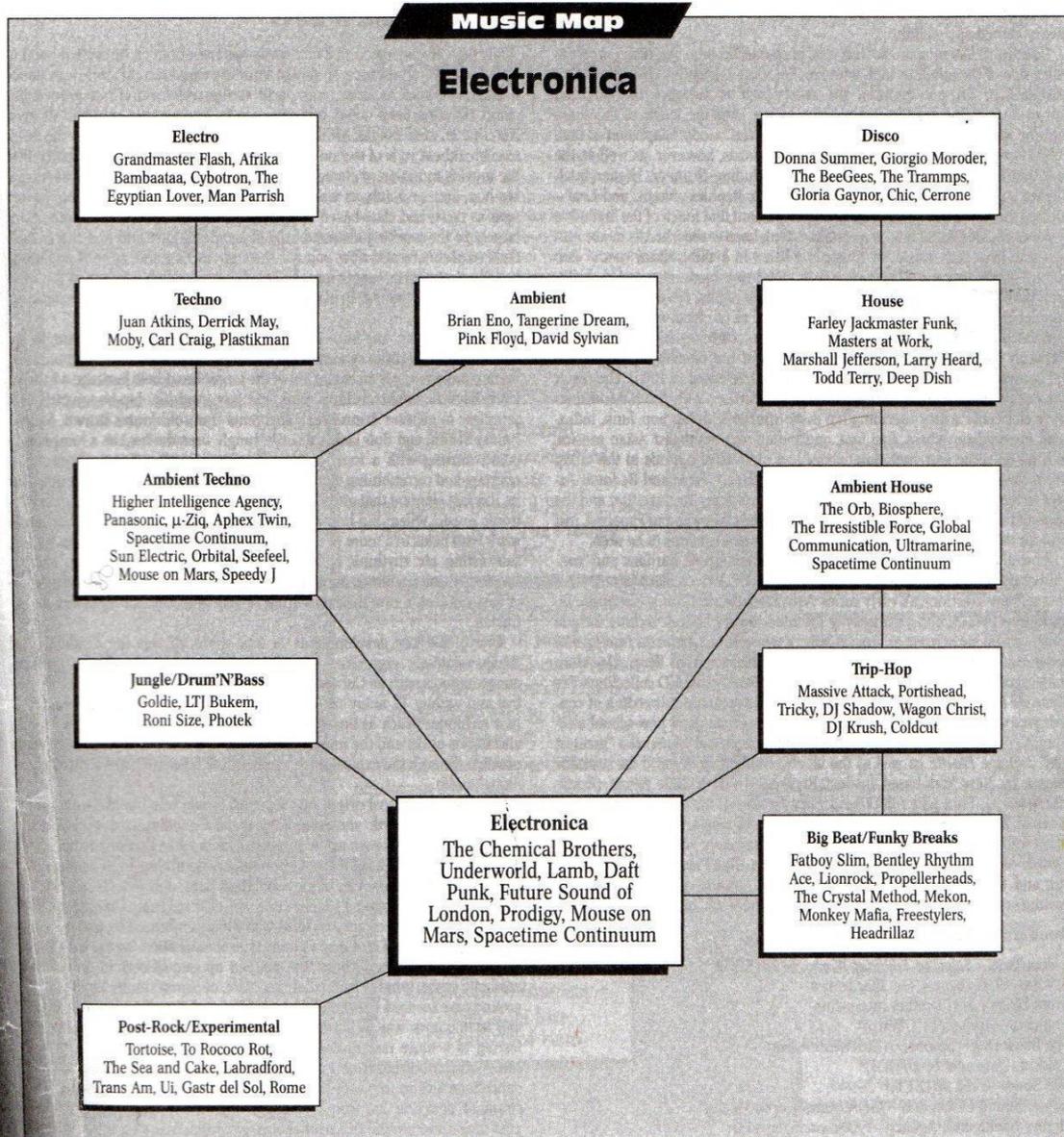


Figure 58: Bogdanov Vladimir (dir.), "House", All music guide to electronica, 2001, p. 630.



was used to describe everyone from the Chemical Brothers and Prodigy to Orbital and Ken Ishii, to Alex Reece, Mo'Wax, the Sneaker Pimps, Goldie, and Aphex Twin. Aversions to excessive genrefication notwithstanding, the grouping together of such disparate artists seems symptomatic of larger tendencies within an American music industry which knows little (if anything) about the histories of the various styles these artists represent, a notion which has its antecedents in a largely rock-based music press and its bias—stemming in part from the legacy of disco—against music featuring predominantly electronic instrumentation, as well as a tendency to subsume all potentially significant popular music styles under the category of “rock.” Where,

in the European usage, the defining feature of electronica was usually its “listenability” (a value gauged within the context of the experimental electronic music underground, which usually had some understanding of the degree to which “song”-y derivatives of the music such as Orbital or Aphex Twin deviated from the more nuts’n’bolts dancefloor fare of Derrick May, Jeff Mills, and Dave Clarke), in America the distinction seems to turn instead on the music’s potential for popularity (read: profitability) via mainstream success: It was only, ironically, when several of these bands began gaining MTV exposure, commercial radio play, and major-label recording contracts—despite the fact that the music had been widely popular outside of the US for nearly a

Figure 59: Bogdanov Vladimir (dir.), “Electronica”, All music guide to electronica, 2001, p. 635.

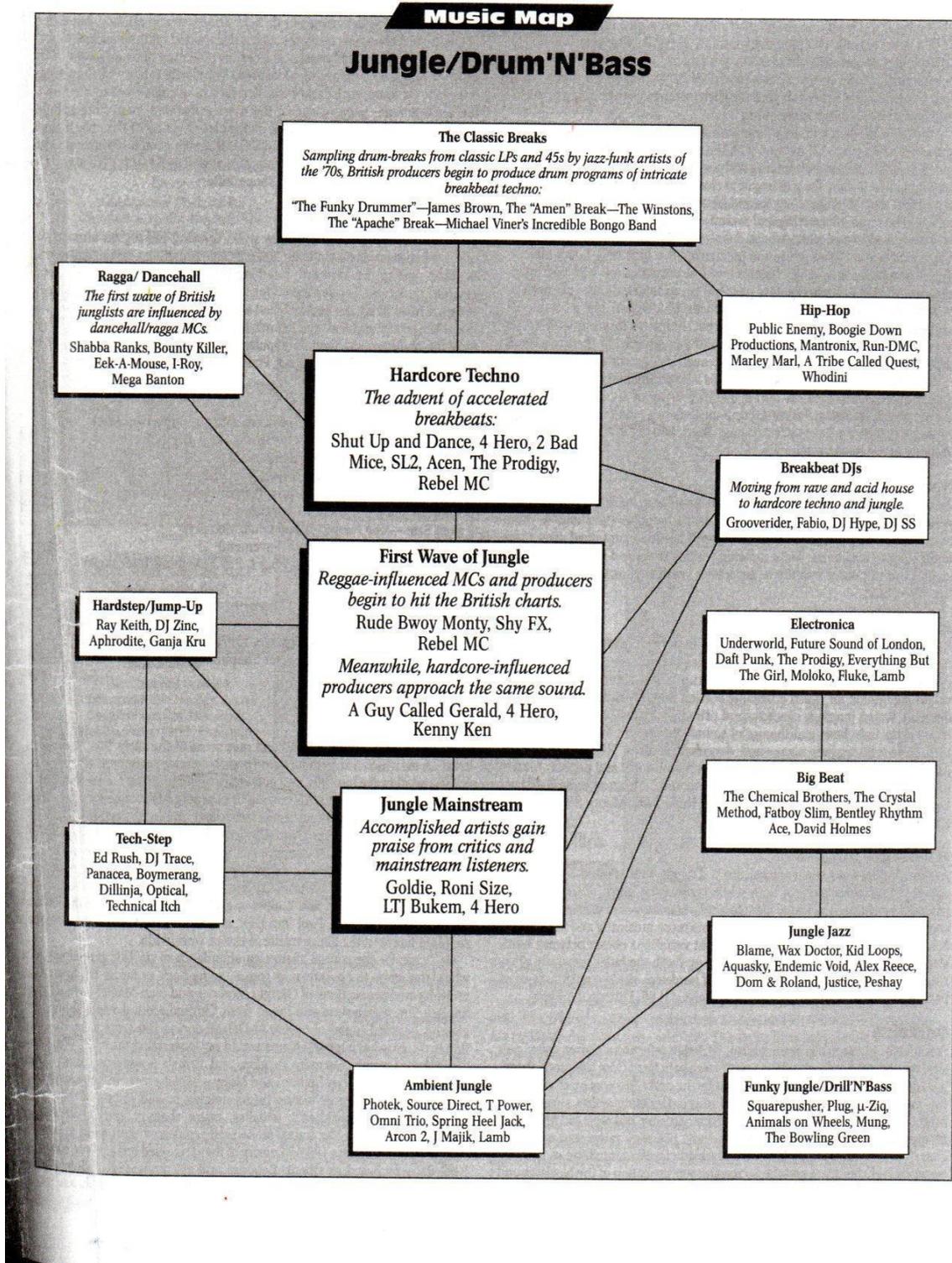
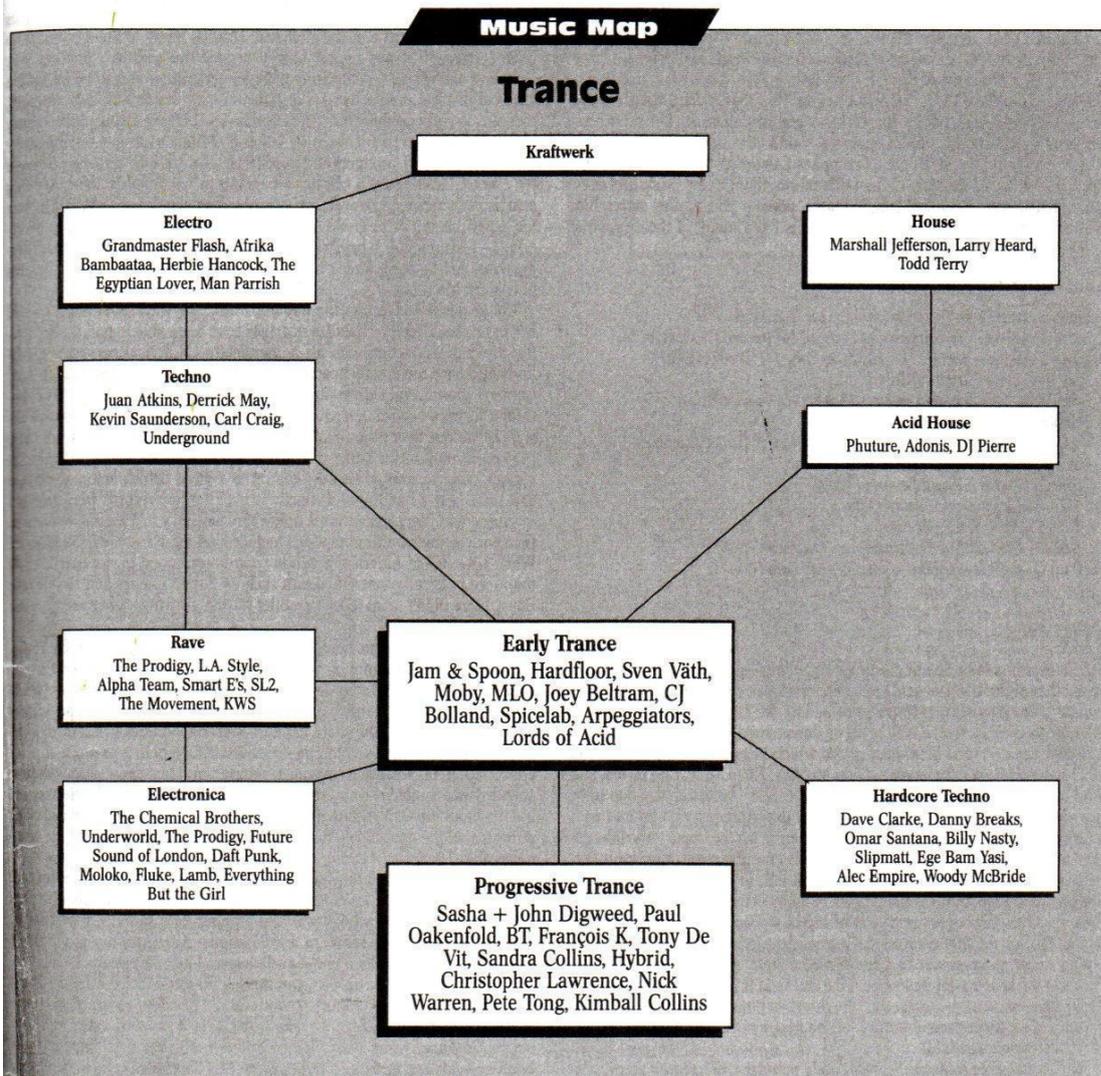


Figure 60: Bogdanov Vladimir (dir.), "Jungle and Drum and Bass", All music guide to electronica, 2001, p. 637.



Beltram's "Energy Flash," Hardfloor's "Hardtrance Acperience," CJ Bolland's "Horsepower"), or a mixture of both (Aphex Twin's "Digeridoo," Sven Väth's "Barbarella").

Väth, who formed Harthouse/Eye Q in 1992 with Heinz Roth and Matthias Hoffman, attempted to take the sound of trance into the critical mainstream with LPs and a major-label distribution deal with Warner Bros., but in the wake of breakbeat styles from drum'n'bass to trip-hop, trance took on a distinctly unhip sense of stiffness. It surely didn't help that many trance full-lengths—Jam & Spoon's *Tripomatic Fairytales 2001-2002*, Väth's own *An Accident in Paradise*—courted a sense of the grandiose rarely seen since the days of yet another oft-disparaged music, '70s prog-rock. During the mid-'90s, trance returned to the underground, while a rush of continental labels (Bonzo, Superstition, Labworks, Delirium) filled the void with tough tracks that kept the hardness of original trance intact. The music also spun off into multiple dimensions via fusions with house (Britain's Rising High, Cowboy,

Guerilla, Platipus), ambient (the Fax and Rather Interesting labels), acid (Holland's Djax), and Detroit techno (Red Planet, Plus 8).

Even while trance was completely off the radar of most dance fans, however, two related fusions—psychedelic trance and Goa trance—began gaining in popularity during the mid-'90s. The styles blended only the most dizzying sequencer patterns and quick tempos from trance with hallucinogenic samples and sounds borrowed from traditional Indian music (Goa is a big clubbing spot on the country's southwestern coast). Popularized by labels including Dragonfly, Blue Room Released, Flying Rhino, and Platipus, the new trance drove the music back into the mainstream after popular British DJs including Paul Oakenfold, Sasha + John Digweed, and Pete Tong began playing the music in their sets (Oakenfold even set up a trance-specific label, Perfecto Fluoro).

By the time trance reached the dance mainstream in the late '90s, both the classic German sound and the psychedelic branch were pushed aside by a

Figure 61: Bogdanov Vladimir (dir.), "Trance", *All music guide to electronica*, 2001, p. 637.

(g) 2013 : The proliferation of EDM

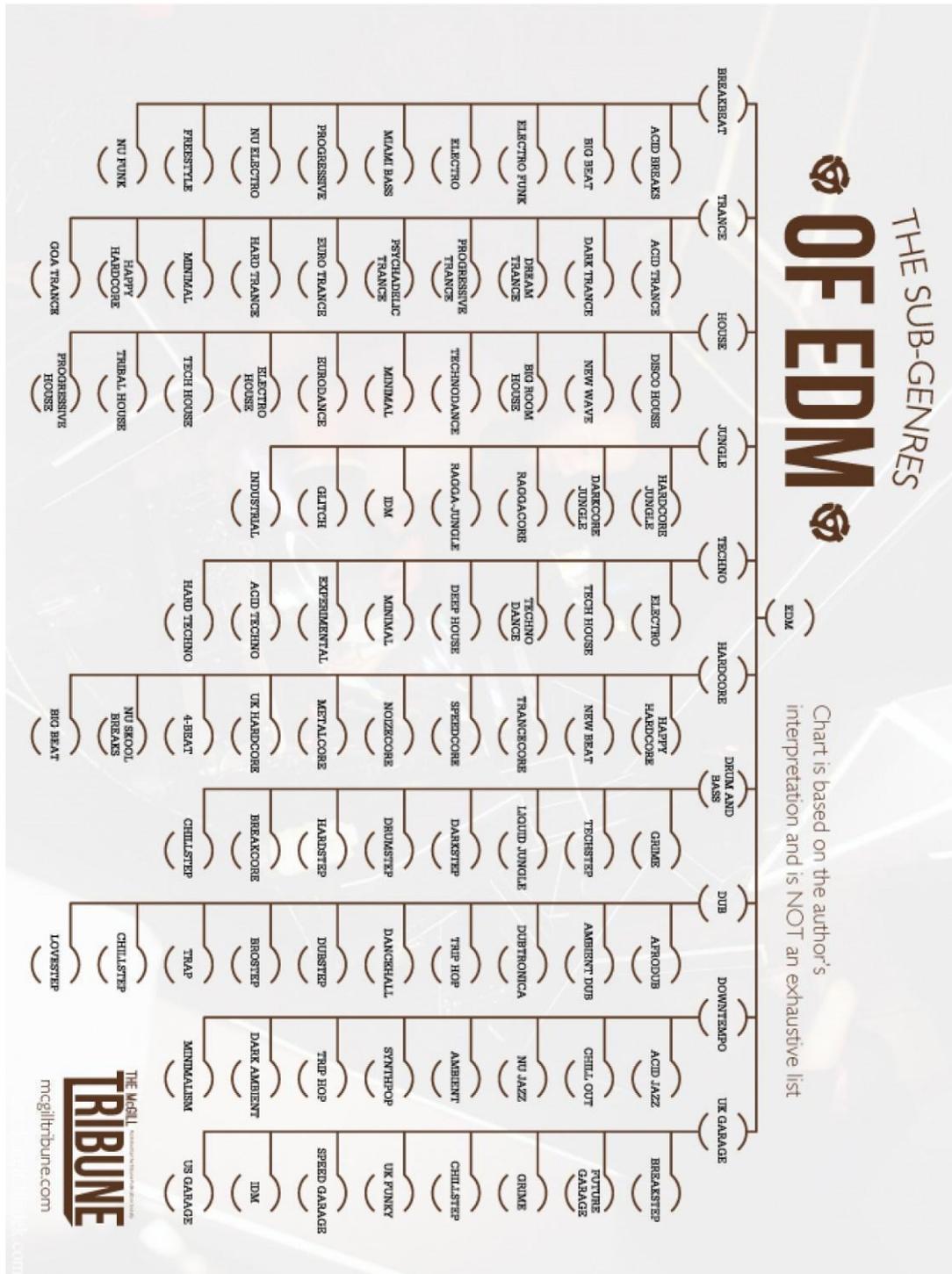


Figure 62: Brontë Martin : <https://www.mcgilltribune.com/features/the-proliferation-of-edm/>, dernière consultation le 12 décembre 2022.

## C. Annexes des revues et figures

L'annexe suivante regroupe les publications de presse et figures rencontrées dans le cadre de cette étude et qui ont plus ou moins couvert le mouvement techno. Certains de ces périodiques sont des fanzines ou des revues spécialisées, tandis que d'autres sont des magazines musicaux ou des journaux qui s'y sont intéressés de manière plus ou moins sporadique.

Cette annexe est un outil de référence. Elle réunit, sous forme de liste, les parutions mentionnées dans le corps de thèse. Mais elle rassemble aussi celles qui, sans avoir suscité d'analyse ou de mention, sont pertinentes dans le cadre de notre objet d'étude. Il s'agit donc d'un document unique, bien que pas nécessairement exhaustif. Il existe certes des inventaires similaires – notamment celui accompagnant la thèse d'Hillegonda Rietveld<sup>1</sup> – ou des archives en ligne<sup>2</sup>. Mais ceux-ci diffèrent entre autres par leur organisation et leur précision. La nécessité de constituer et de partager un tel répertoire est lié, en partie, à l'absence de recherches académiques autour de notre objet littéraire et donc le manque d'une base repères et références sur laquelle s'appuyer.

La liste des figures est, elle aussi, le fruit d'informations accumulées et structurées au cours des recherches. Certains périodiques et figures rencontrés dans ce cadre ne figurent toutefois pas au sein de la liste, par inadéquation ou manque d'information. Les fanzines, qui ne font pas l'objet d'analyse dans le corps de texte, sont parfois reportés de manière plus sommaire et approximative, pour les mêmes raisons. Cet appendice, dédié au Royaume-Uni, à l'Allemagne et à la France, est complété de deux listes plus succinctes de publications et figures basées en dehors de notre espace géographique.

### 1. Quelques revues

#### (a) Royaume-Uni

**20/20 magazine** : publication associée à *Time Out*, elle n'était pas dédiée aux musiques électroniques mais y a consacré plusieurs reportages.

**Ace of Clubs**: fanzine mancunien fondé en septembre 1992, concentré sur le nord de la Grande-Bretagne et ayant publié, dans sa première édition, un long article sur le DJ et producteur Sasha.

---

<sup>1</sup> HILLEGONDA Rietveld, *This is Our House*, op. cit.

<sup>2</sup> <http://ravearchive.com>

<https://www.rocksbackpages.com>

dernière consultation le 1er décembre 2022.

**Arena:** revue masculine mensuelle fondée en 1986 par Nick Logan, également fondateur de *The Face*. La part musicale était minime, mais a notamment accueilli des contributions de Jon Savage, David Toop, John Mc Cready et Stuart Cosgrove.

**Atmosphere:** fanzine fondé à Essex en 1992 avec un focus particulier sur la drum and bass. Une trentaine d'éditions au moins ont été publiées jusqu'en 1996.

**Big Issue (The):** magazine de rue fondé en 1991. Il y est fait référence aux raves dans l'agenda.

**Black Echoes:** revue musicale consacrée à la soul, au jazz, au R&B, au hip-hop et au reggae. Fondé en 1976 en tant qu'hebdomadaire, la parution de *Black Echoes* fut ensuite réduite à un rythme mensuel. En janvier 1987, la scène House de Chicago figurait en couverture avec Steve « Silk » Hurley. Au début des années 1990, le journaliste musical Kris Needs y publia plusieurs interviews de musiciens techno (Derrick May, DJ Pierre, Larry Heard, Robert Owens, Lil' Louis, etc.).

**Blaze:** fanzine fondé en 1992 au nord de Londres. Il était disponible tous les mois dans les magasins de disques. *Blaze* se présentait « comme l'ultime magazine rave » (« The Ultimate Rave Magazine ») ou « le plus réputé des magazines britanniques consacrés aux fêtes nocturnes » (« The UK's Most Established All-Night Party Magazine ») et était considéré comme plus sérieux que d'autres fanzines.

**Blitz :** mensuel consacré à la mode et la culture pop fondé en 1980 par Simon Tesler et Carey Labowitch. Les membres de la rédaction avaient alors à peine plus de 20 ans, contrairement aux équipes de *The Face* et *i-D*, revues auxquelles *Blitz* est souvent comparé. Le mensuel cesse de paraître en 1991.

**Blues and Soul:** magazine fondé en 1967 par John Abbey, un fan de R&B américain. En 1979, la revue a accueilli le journaliste et DJ Pete Tong. En 1984, une fusion fut opérée avec *Black Music*. Au début des années 1990, plusieurs articles sur la house et la techno parurent, notamment sous la plume de Jeff Lorez.

**Boomtown:** fanzine fondé à Leeds en 1990. Son éditeur, Anthony Keaveny, contribuait occasionnellement au magazine *i-D*. Employant un ton parfois militant et défendant par exemple le droit de danser, le fanzine s'intéressait aussi plus largement à « ce que les gens font et ce qu'ils portent ».

**Boy's Own:** fanzine pionnier et désormais considéré comme l'un des plus influents. Il a vu le jour dès 1986, à l'initiative de Terry Farley, Steve Mayes, Cymon Eckel et Andrew Weatherhall. Ce dernier rédigeait la majorité des articles, le contenu du fanzine étant, au cours des premières années, axé autour du football et la culture musicale du rare groove. En 1988, *Boy's Own* a publié un des premiers articles au sujet de l'acid house signé Paul Oakenfold.

L'intégralité des numéros ont été rassemblés dans un livre édité par DJ History<sup>1</sup>, faisant de *Boy's Own*, un des rares fanzines house aujourd'hui facilement accessible.

**Boyz**: magazine gratuit fondé à Londres en 1991 pour la communauté gay et LGBTQ+ et distribué dans les bars gays, pubs et clubs britanniques.

**City Limits** : magazine fondé à Londres en 1981 par des anciens membres de *Time Out*, après que son propriétaire Tony Elliott, ait abandonné ses promesses de diriger le magazine comme une coopérative. C'est dans *City Limits* que Luise Gray a publié un article au sujet de la techno en 1988<sup>2</sup>.

**Clubland Magazine**: magazine fondé à Croydon, Londres en 1991 et édité par Ian Mylne. Son contenu était axé autour du club avec des photos et ragots.

**Champion** : fanzine rave avec un ton humoristique auquel a notamment participé Bill Brewster.

**Dazed & Confused** : magazine de mode fondé en 1992 en Grande-Bretagne et plus tard rebaptisé *Dazed*. Il couvre un large pan des musiques populaires.

**Disco** : revue hebdomadaire fondée en 1979 qui ne survécut que quelques mois. Elle était dirigée par Peter Harvey tandis que Garrell Redfearn, Orin Cozier Neil Rushton, Greg Lynn et Greg James figuraient parmi les contributeurs.

**Disco Mirror**: revue dédiée aux promoteurs de soirées et propriétaires de clubs, fondée en 1984 et fut ensuite rebaptisée *Night*.

**DJmag ou DJ Magazine** : revue mensuelle fondée en 1991. Elle a notamment publié les colonnes « BPM » de James Hamilton. Son autorité s'est surtout assise sur ses multiples classements dont les fameux tops annuels de DJs ainsi que d'innombrables listes de clubs et de morceaux, allant jusqu'à recouvrir six pages d'un numéro. En 1992, son sous-titre décrit *DJmag* comme la revue contenant « tout ce dont un DJ a besoin en un seul magazine ». Le magazine était alors plus technique que son concurrent *Mixmag*. L'année suivante, il se définit comme « le bimensuel pour les DJs et les clubbers ». À partir de ce moment, la ligne éditoriale du magazine est devenue davantage grand public. En 1995, il initiait son passage sur Internet.

**Duck Call**: fanzine fondé en 1990 à Nottingham/Leicester et en partie édité par des femmes (Stephanie Dosunmu, Kath Brooks, Jag et Sonny Takhar). Ancré et actif dans la scène des Midlands où il organisait également des soirées, *The Duck Call* se décrit comme un lien entre les scènes de Londres et Manchester.

---

<sup>1</sup> BROUGHTON Frank et BREWSTER Bill, *Boy's Own: the complete fanzines, 1986-92*, *op. cit.*

<sup>2</sup> GRAY Louise, « Paradise Revisited », *art. cit.*

***Ear To The Ground***: fanzine fondé en janvier 1990 et édité par Jane Winterbottom à Lancashire. Son contenu était essentiellement militant, reportant la répression d'état sur les raves avec des articles tels que « Hand's Off Acid House Parties », « No More Violence », « Where Have All The Parties Gone ».

***Encyclopedia Psychedelica International***: fanzine fondé en 1986 par l'écossais Frazer Clark qui revendiquait le « nouveau zippy », un renouveau des valeurs hippies. Avec des contributions et citations de James Hamilton, Neil Oram, Charles Stephens, Timothy Leary, Ken Kesey, Pete Loveday, Tony Benn, Charles Bukowski et Robert Bly, *EPI* explorait et discutait de la culture *new age*, la philosophie, les psychédéliques et les festivals.

***Eternity***: fanzine fondé en 1992 et qui se démarquait par la densité de son contenu. Les numéros dépassaient généralement la vingtaine de pages et les articles étaient souvent plus approfondis avec, par exemple, des comptes rendus d'évènements relativement détaillés. En outre, le fanzine évoquait largement les drogues, telles que l'ecstasy et la kétamine.

***Face (The)***: revue culturelle fondée à Londres en 1980 par Nick Logan. Initialement sous-titrée « le mensuel rock indépendant », *The Face* se présenta par la suite comme « le magazine le mieux habillé du monde ». Dès le milieu des années 1980, les colonnes de David Toop et Jay Strongman se sont intéressées à la piste de danse. En 1988, Stuart Cosgrove a signé un influent reportage sur la scène techno à l'occasion de la sortie de la compilation *Techno! The New Dance Sound of Detroit*<sup>1</sup>. Shreyl Garratt a commencé à contribuer à la revue en 1985 et a publié un article fouillé sur le « House Sound of Chicago<sup>2</sup> » en 1986. Elle rejoignit l'équipe éditoriale en 1987 et occupa la position d'éditrice de 1989 à 1995, période durant laquelle le magazine bénéficiait d'un singulier rayonnement international. Mais à partir de 1988, ce sont aussi plus souvent les stars de cinéma qui font la couverture, tandis que le magazine encourage une fascination pour la culture de célébrité.

***Faith Fanzine*** : fanzine house fondé à Londres en 1999. Son équipe organisait également des évènements. Les numéros sont archivés en ligne: <https://www.faith.london><sup>3</sup>.

***Fall Out***: fanzine datant du milieu des années 1990.

***Frieze***: revue d'art contemporain fondée en 1991 avec quelques contributions occasionnelles au sujet des musiques électroniques signées, par exemple, par Simon Reynolds et Kodwo Eshun.

---

<sup>1</sup> VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, *op. cit.*

<sup>2</sup> GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *art. cit.*

<sup>3</sup> Dernière consultation le 5 décembre 2022.

***Freaky Dancing***: fanzine mancunien paru entre juillet 1989 et août 1990 et fondé par Ste Pickford et Paul « Fish Kid » Gill. En 2019, les onze éditions ont été rassemblées dans un livre qui décrit *Freaky Dancing* comme « le fanzine Acid House non-officiel de l'Haçienda » et qui en aurait documenté l'apogée euphorique puis le morcellement dans « la paranoïa, les fusillades et beaucoup trop de drogues<sup>1</sup> ».

***Gay Times***: revue gay fondée en 1984 et successeur de *HIM Magazine*.

***Gear***: fanzine fondé au début des années 1990 avec une équipe éditoriale mixte et un ton sarcastique.

***Generator***: revue fondée en juin 1993 et éditée par Tim Barr, David Fowler et Mark Syers. À mi-chemin entre le fanzine et le magazine spécialisé, son contenu est amateur, mais néanmoins pléthorique. *Generator* parut jusqu'en janvier 1996 et les 29 numéros sont archivés en ligne sur [generatormagazine.com](http://generatormagazine.com)<sup>2</sup>.

***Guardian***: journal quotidien fondé en Grande-Bretagne en 1821.

***Herb Garden***: fanzine bimensuel fondé en 1992 par David Gill à Bradford dans le Nord de l'Angleterre. Avec un ton provocateur qui lui valut d'être comparé à *Boy's Own*, le fanzine mêlait ragots, parodies et surtout beaucoup de contenu tournant en dérision la culture de la drogue. Rapidement devenu iconique, *The Herb Garden* atteignit en 1995 une diffusion de 10,000 copies distribuées dans plus de 170 lieux culturels différents.

***i-D***: revue mensuelle puis bimensuelle fondée en 1980 par Terry Jones, également rédacteur en chef. Souvent comparé à *The Face* car les deux revues couvraient un large champ culturel, *i-D* était davantage tourné vers la mode, la musique, la jeunesse, mais aussi plus défricheur, ouvert aux sous-cultures et au club. Dès 1986, Simon Witter écrivit au sujet de la House de Chicago. Par la suite, *i-D* publia par ailleurs des contributions de Matthew Collin, qui en fut l'éditeur, ainsi que Helen Mead et Kodwo Eshun. Chaque édition était articulée autour d'un thème, sélectionnait un\*e DJ du mois et, dans les années 1990, reportait de plus les dernières parutions de fanzines. Ceux-ci étaient fréquemment inspirés par *i-D*, rare magazine à être la fois établi internationalement et véritablement connecté avec l'avant-garde de la scène club britannique.

***Independent***: quotidien relativement progressiste.

***Interdance***: fanzine fondé en 1993 qui avait initialement vu le jour sous la forme d'une newsletter deux ans auparavant. Un numéro classique était imprimé en noir, blanc et rouge, et

---

<sup>1</sup> GILL Paul et STE PICKFORD, *Freaky dancing: the complete collection: the Hacienda's legendary unofficial acid house fanzine*, op. cit.

<sup>2</sup> Dernière consultation le 5 décembre 2022.

comptait moins d'une dizaine de pages, regroupant un agenda, quelques photos d'évènements, des annonces, des lettres de lecteur·rice·s et une interview avec un·e DJ.

***Illustrated Chortlers Champion***: fanzine d'une cinquantaine de pages fondé par Rob Leggat et Leigh Marling en 1991 avec un ton satirique, de nombreux dessins et une sorte d'obsession pour la division entre le nord et le sud de l'Angleterre.

***Jockey Slut***: revue spécialisée fondée en 1993 et éditée par Paul Benney et John Burgess avec notamment des contributions signées Emma Warren et Chantelle Fiddy. Dès ses débuts, *Jockey Slut* se démarque des autres revues prenant et prises au sérieux par la scène club. De fait, il s'intéresse moins aux clubs – dont il remarquait qu'ils « ouvrent, ferment et se démodent avec une alarmante régularité » – qu'à la musique en tant que production sonore. Son approche était irrévérencieuse, incisive et pleine d'humour. À partir de 1996, ses articles se sont montrés plus fouillés tout en demeurant sans compromis. Le mensuel cessa de paraître en 2004.

***Juice*** : fanzine fondé à Londres en 1993 et qui entretenait une attitude critique face aux discriminations raciales au sein de la scène musicale. Il couvrait des genres tels que le jazz, le rap, le ragga, le reggae, la soul, le swing et le zouk.

***Knowledge***: fanzine fondé à Bristol fin 1994 et couvrant en particulier la scène jungle du sud-ouest de l'Angleterre. Contrairement à la majorité des autres fanzines et publications spécialisées, *Knowledge* affiche une certaine mixité en intégrant des DJs, danseurs et danseuses de couleur.

***Labello***: revue à mi-chemin entre le fanzine et la revue spécialisée fondée à Essex en 1993. Comme *Knowledge*, elle se démarquait par un contenu plus mixte. *Labello* couvrait des genres tels que le « hardcore ragga », la « jungle techno », le « garage house » et la « progressive house ». *Labello* se penchait sur des sujets comme la répartition des profits générés par l'organisation de soirées.

***Magic Feet*** : fanzine datant de la première moitié des années 1990 et basé à Nottingham.

***Melody Maker***: revue musicale fondée en 1926 et initialement consacrée au jazz puis au rock'n'roll. Elle était réputée pour sa rivalité avec le *NME*, et si ce dernier la dépassait généralement en termes de vente, le *Melody Maker* était néanmoins respecté pour la qualité de son journalisme. En 1999, un an avant la fin de sa parution, la revue a fait l'objet d'un ouvrage anthologique, *Melody Maker history of 20<sup>th</sup> century popular music*<sup>1</sup>, qui décrit la fin des années 1980 comme « The New American Sounds - From Rap to R.E.M » et le début des années 1990 comme l'ère du « Grunge, Rap and the New Dance Culture ». En effet, *MM* a publié quelques articles importants sur les musiques électroniques dansantes, dont le double reportage de Frank

---

<sup>1</sup> JOHNSTONE Nick, *Melody Maker History of 20th Century Popular Music*, Bloomsbury Publishing, London, 1999. 562

Owen sur la Chicago house en 1986<sup>1</sup>. Toutefois, la revue est globalement restée centrée sur le rock et autres formes de musiques pop.

**Ministry** : revue mensuelle associée au label et club londonien *Ministry of Sound*. Fondée en 1998, elle fut brièvement renommé *Trash* en 2003 avant de disparaître complètement.

**Mission**: fanzine fondé à Londres en 1994, édité par Summer Pearson et spécialisé en jungle et drum and bass.

**Mixmag**: revue spécialisée issue d'un livret en noir et blanc de 16 pages accompagnant le service postal *Disco Mix Club* en février 1983. Avec l'apparition de la house, la newsletter se se transforme en magazine couvrant tous les genres, aspects et scènes de la dance music. *Mixmag* se démarquait alors de *DJmag*, avec lequel il était souvent comparé, en étant moins technique et plus axé sur la culture et le lifestyle. Sa distribution était en outre plus large, atteignant jusqu'à 90 000 copies par numéro, et se hissant alors presque au niveau du *NME*. De 1987 aux années 2000, *Mixmag* publiait également une annexe hebdomadaire en noir et blanc, *Mixmag Update*, avec un contenu plus succinct (charts et infos pour les DJs).

**Muzik**: revue spécialisée fondée en 1995 par Ben Turner et Push du *Melody Maker*. Ce dernier y avait écrit au sujet de la house dès le milieu des années 1980. Vers la fin de sa publication, *Muzik* couvrait un large panel de genres musicaux avec Kelis, Missy Elliott, Justin Timberlake ou encore Eminem en couverture.

**New Statesman** : magazine culturel et politique fondé à Londres en 1913. En avril 1990, Mark Sinker y publie un article tentant de naviguer le sujet des drogues dans un média à large audience. Plus tard, le *New Statesman* accueillera également des contributions de journalistes telle que Louise Gray.

**Nite-Flite**: fanzine de 24 pages fondé en 1993 à Essex et édité par Steve Lander-Smith qui en rédigeait une grande partie du contenu. Outre les habituelles interviews (dont une avec Prodigy), les recensions de soirées, les lettres des lecteur·rice·s et charts, le fanzine a publié des articles plus détaillés tels qu'un guide des drogues avec descriptions et conseils d'utilisation.

**NME**: revue musicale hebdomadaire fondée en 1952 à Londres et célèbre pour sa rivalité avec le *Melody Maker*, rivalité qui les poussa à respectivement chercher, voire créer des genres musicaux et tendances. Le *NME* s'efforçait d'être attentif à la dance music avec des articles signés Jack Barron, Deke Fadele, Paolo Hewitt, Kris Needs, Sean O'Hagan et surtout Jon McCready qui y publia un important reportage autour de la compilation *Techno! The House*

---

<sup>1</sup> OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*  
OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *art. cit.*

*Sound of Detroit*<sup>1</sup>. Hormis ces contributions, le *NME* se cantonnait à la pop et après avoir souffert d'un déclin post-punk, il n'a retrouvé sa vitalité qu'avec la couverture des groupes de Manchester vers la fin des années 1980.

**Noise 303**: fanzine de huit pages en noir et blanc fondé en 1993. Le numéro 4 comprend une interview avec The Warlock, une série de commentaires concis au sujet de sorties récentes et surtout de nombreuses annonces d'évènements ou magasins de disques.

**Northern Lights**: fanzine de et pour la scène du nord-ouest de l'Angleterre fondé en 1992 et qui a notamment publié un poster de Sasha, des articles au sujet de Dream Frequency, Justin Robertston ou encore une réflexion sur la possibilité de faire la fête sans prendre de drogues.

**Observer (The)**: journal hebdomadaire qui s'est occasionnellement intéressé aux musiques club, en publiant notamment des textes de Simon Reynolds. *The Observer* fut racheté par *The guardian* en 1993.

**Plurr**: pamphlet diffusé en 1994 dont le titre est un acronyme de « Politics and Love for a Unified Raver Revolution » en réaction au Criminal Justice Act voté par le gouvernement britannique en 1994.

**Prestige**: magazine spécialisé fondé en 1994 et édité par Triple Dee. Ses quarante pages étaient essentiellement consacrées à la jungle et à la drum and bass.

**Quest**: fanzine fondé en 1992 à Wolverhampton, près de Birmingham. Constitué d'une page recto verso et s'apparentant donc à une newsletter, *Quest* contenait quelques annonces, des lettres de lecteur·rice·s, une rubrique intitulée « le raver du mois » et d'autres classements sarcastiques du type « ce qui est dans le coup et ce qui ne l'est pas ».

**Ravescene**: également appelé *Ravescene Magazeen*, ce fanzine fut fondé par Gwen et John Lawford à Londres et publia 51 copies entre 1992 et 1994. Initialement imprimé sur quatre pages en noir et blanc avec un rythme de parution bimensuel, il avait pour objectif d'être distribué gratuitement à quelque 20 000 ravers. Il est donc un des fanzines les plus partagés, mais aussi réguliers, avec une longévité rare (plus de trente éditions), si l'on considère sa fréquence. Outre les habituelles annonces et recensions de soirées, il contenait des informations pratiques telles que les risques liés aux drogues ou encore des conseils pour protéger un fêtard inconscient.

**Record Mirror**: magazine musical fondé en 1954 et en compétition avec trois autres hebdomadaires britanniques, le *NME*, le *Melody Maker* et *Disc* magazine. Parmi ces magazines spécialisés en pop et rock, *Record Mirror* était le plus ouvert à la musique Noire et à partir de

---

<sup>1</sup> VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, op. cit.

1974, il a publié une colonne intitulée « Disco Date. » L'année suivante, James Hamilton reprit les rênes de la colonne « Discos » et dès 1979, il inclut les BPMs des morceaux qu'il comptait lui-même manuellement. Dans les années 1980, la colonne s'élargit en une rubrique plus générale dédiée aux musiques dansantes et qui fut d'abord rebaptisée « BPM » puis « DJ Directory ». Vers la fin de la décennie, la revue était en position idéale pour accueillir la vague acid house, mais disparaît en 1991.

***Shimmer***: fanzine fondé à Londres autour de 1994. Constitué d'une douzaine de pages, il contenait davantage d'espace pour les sorties musicales que d'autres fanzines priorisant habituellement les ragots ou les recensions de soirées. *Shimmer* publiait en outre des interviews et sa mise en page était influencée par une esthétique plus futuriste et digitale.

***SHOOM***: fanzine de quelques pages et à petit tirage associé au club de Danny et Jennie Rampling.

***Sleaze Nation***: fanzine fondé à Londres en 1996 par Adam Dewhurst et Jon Swinstead, initialement sous une forme de liste des événements rave organisés dans la capitale. Il empruntait d'une première page dans un tabloïd britannique et son éditeur Steve Beale le décrivait comme un « fanzine au sujet des drogues ». Au sujet de son ambitieuse rubrique photographique, Tristan « Stan Fontan » Dellaway a déclaré que *Sleaze Nation* ne voulait pas être *Mixmag*, il voulait être *National Geographic*. « Nous faisons de la photographie de club comme si c'était de la photographie de guerre<sup>1</sup>. » Son contenu éditorial se démarquait aussi de la presse spécialisée de son époque, qui se serait contentée de recycler les communiqués de presse des sorties récentes.

***Smash Hits***: magazine fondé à Londres en 1978 par Nick Logan. Destiné aux adolescents (et surtout adolescentes), *Smash Hits* était consacré aux stars du Top of the Pops, dont il publiait des interviews et des paroles de chansons. Bien qu'il ne soit pas intéressé par les mouvements underground, *Smash Hits* a occasionnellement intégré de la dance music quand celle-ci culminait dans les charts.

***Smiley People***: fanzine fondé à Bournemouth en 1992 par les organisateur·rice·s des soirées locales Strictly Rhythm et distribué gratuitement dans les clubs.

***Soul Underground***: magazine fondé à Londres en octobre 1987 par Darren Reynolds et David Lubich. Ayant initialement une formation de photographe, ce dernier en devint l'éditeur, ce qui influença notamment la qualité des images dans la revue. Consacré aux musiques Noires et couvrant des genres tels que l'électro, le rap, le reggae et la soul, *Soul Underground* avait plus particulièrement pour objectif d'embrasser l'émergence des musiques électroniques dansantes.

---

<sup>1</sup> SHEPERD Harriet, « '90s Club Mag Sleaze Nation Remembers the Nightlife London Lost », *Resident Advisor*, 16 novembre 2021. <https://ra.co/features/3934>, dernière consultation le 5 décembre 2022.

Il s'agissait alors de pourvoir un espace d'expression combinant la passion et l'irrévérence typiques des fanzines avec le sérieux des magazines rock et l'élégance des bibles du style. Initialement fondé sous la forme d'un fanzine avec une distribution de 850 numéros, *Soul Underground* atteint, au maximum de sa circulation en 1990, 12,500 ventes par mois. Il cesse de paraître en 1991.

**Sounds:** magazine fondé en 1970 à Londres et figurant parmi les principaux hebdomadaires musicaux aux côtés du *Melody Maker*, du *NME* et de *Record Mirror*. Sa couverture des musiques électroniques était occasionnelle et il a cessé de paraître en 1991.

**Sun (The):** quotidien de type tabloïd fondé en 1964. Il a traité l'émergence des raves sous l'angle du scandale avec un ton sensationnaliste.

**Sunnyside Up:** fanzine fondé par Ian Holloway et James Pointer à Birmingham en 1991 contenant entre autres des ragots, listes et photos.

**Time Out - London :** *Time Out* est un magazine global avec plus 300 versions dans 58 pays. Tony Elliott et Bob Harris lancent la première édition à Londres en 1968 et ils seront rejoints en 1971 par Pearce Marchbank à la maquette. En 1986, Dave Swindells devient l'éditeur club de la revue alors hebdomadaire. Il occupera cette position jusqu'en 2009.

**Touch :** fanzine fondé à Londres au début des années 1990 et consacré au garage et au hip-hop.

**Underworld:** fanzine fondé par Nick Annies à Peterborough (au Nord de Cambridge) en 1991. Le fanzine est constitué de seize à vingt pages et son contenu était varié, bien qu'il ait été consacré à une scène relativement modeste.

**Update :** fanzine fondé à Slough. Ailleurs, il est aussi fait référence à *Dance Update* et *Update Magazine*. Toutefois, *Update* désigne un autre titre que *Mixmag Update*.

**Wire (The):** magazine musical fondé en 1982 par Anthony Wood et Chrissie Murray. Sous-titré « The Wire Adventure in Modern Music », le trimestriel puis mensuel est consacré aux musiques d'avant-gardes. Bien qu'il n'ait jamais été associé au mouvement rave, le magazine s'est très tôt intéressé à des sujets tels que la technologie et la musique ou la culture du mix et a toujours accordé une grande importance aux musiques Noires. Il a progressivement inclus des colonnes de critiques se penchant sur les musiques électroniques de club, dont des chroniques signées David Toop et Kodwo Eshun.

**Zippy Times:** fanzine fondé par Fraser Clark, également fondateur du mouvement zippie, créateur des soirées Megatripolis de 1993 à 1996 et auteur du fanzine *Encyclopaedia Psychedelica*. En 1995, *Zippy Times* couvrait des sujets aussi variés que « les nouvelles

directions des musiques électroniques », « la nouvelle complexité Techno » ou les travaux des musiciens Aphex Twin, Brian Eno et Tricky.

(b) *Allemagne*

**1000:** parfois également intitulé *1000 clubzine*, *1000* est un fanzine fondé à Berlin par des membres de *Frontpage* en décembre 1992 avec pour thème « Future of Berlin ». Il fut repris par Stefan Schwanke qui en édita le contenu et, pour une grande partie, le rédigea également lui-même. Le fanzine contenait des informations liées à des artistes, sorties et événements berlinois·e·s, ainsi que des rendez-vous radiophoniques ou télévisuels, ou encore des petites annonces gratuites. Avec une distribution allant de 6000 à 10.000 exemplaires sur un format A6, *1000* n'était initialement imprimé qu'avec une seule couleur (bleu, vert ou rouge) puis avec deux couleurs. L'équipe organisait des soirées, dont la série d'évènements « Back to Basics ». La publication mensuelle fut interrompue brièvement début 1994 pour des raisons financières avant de cesser définitivement en 1995.

**Are U Ready?:** fanzine fondé à Francfort en 1991 et se présentant comme une alternative à *Groove Magazin*. Bien que partageant certains attributs du clubzine, telles que des réflexions satiriques sur la drogue, il ne contenait pas de charts ou agenda.

**Beam Me Up:** revue spécialisée fondée en novembre 1995 à Cologne. Distribuée gratuitement, *Beam Me Up* atteint jusqu'à 80 000 exemplaires par mois. Ses couvertures mettaient généralement en avant des producteurs masculins et blancs.

**Black Arts & Dance:** magazine musical spécialisé en musiques Noires, mais une équipe éditoriale blanche. Il fut fondé en 1990 avant d'être rebaptisé *B ! A ! D !* en 1992. Le spectre musical de *Black Arts & Dance* était large avec d'occasionnels sujets sur la techno: en octobre 1991 par exemple, Jeff Mills et Mike Banks de Underground Resistance figuraient en couverture du magazine.

**Bild:** quotidien fondé en 1952 et s'apparentant à la presse tabloïd ou la presse à scandale. C'est avec ce ton qu'il a couvert le mouvement techno, fasciné notamment par son association aux drogues. En automne 1991, son édition dominicale publia un article racoleur – « En route pour

la danse du diable avec un cacheton<sup>1</sup>! » – reportant les tribulations d’un berlinois habitué des clubs.

**Bravo**: magazine mensuel fondé en 1956 et destiné aux adolescent·e·s. Si la majorité de son contenu couvrait des célébrités pop standards, *Bravo* a occasionnellement inclut de l’eurodance voire de la techno (Scooter, Marusha, Culture Beat, RMB, etc.)

**B.W.T.** : fanzine consacré au hardcore et gabba et actif dans la seconde partie des années 1990.

**CUT**: fanzine fondé à München en octobre 1991. Le contenu était relativement varié et les chroniques rares et courtes. Claus Bachor en était le rédacteur en chef.

**Data Pool** : service postal hebdomadaire démarré en septembre 1993 et actif jusqu’à la fin de l’année 1995.

**D2000**: revue spécialisée et gratuite fondée en 1996 à Köln et qui cessa de paraître en 2002. Son contenu était dense, allant jusqu’à 132 pages et Claus Bachor en était également l’éditeur.

**De:Bug**: revue spécialisée fondée en juillet 1997 par d’ancien·e·s journalistes de *Frontpage*, parmi lesquels Sascha Kösch (DJ Bleed), Riley Reinhold et Mercedes Bunz. Lors de son premier numéro, la revue était intitulée *Buzz*, puis rebaptisée *re:Buzz* avant de trouver sa forme définitive en septembre, *De:Bug*. Le mensuel paraît sous une forme A3, plié en A4 et sous-titré « Zeitschrift für Elektronische Lebensaspekte » (« Journal des aspects de la vie électronique »). De fait, il combinait divers thèmes dont les musiques électroniques, mais aussi le développement d’Internet sous des formes variées tels que des essais, des interviews avec des experts et des chroniques abondantes.

**Deep**: revue spécialisée fondée en 1994 à Duisbourg-Krefeld par des anciens collaborateurs de *Raveline*, Marcel Feige et Kai-Uwe Müller.

**Easy**: fanzine fondé en 1994 à Berlin par DJ Bass-Dee, spécialisé jungle et paraissant de manière irrégulière.

**Eiskeller** : fanzine de Zittau fondé en 1995.

**Elektric** : fanzine fondé à Münster

---

<sup>1</sup> « *Bild* ravte mit. *Bild* entdeckte mal wieder als erste wo der Bär tanzt. Die *Bild am Sonntag* erklärte ihren Lesern im Herbst 1991, was es an Neuentwicklung auf dem Drogenmarkt gab. “Mit der Pille zum Höllentanz!” war ein Artikel überschrieben, der Maßstäbe setzte in der Techno-Berichterstattung. » (BÖPPE Friedhelm et KNÜFER Ralf, *Generation XTC: Techno und Ekstase*, op. cit., p. 105.)

**Flyer:** magazine gratuit fondé en 1994 à Berlin par Helge Birkelbach et Marc Wohlrabe. Avec son format DIN A6, la revue se démarque par son graphisme : la couverture sample le design d'une marque connue, le titre « Flyer » apparaissant avec la typographie et la couleur de la marque. L'objectif premier du magazine était d'annoncer les événements techno à venir, mais peu à peu, le contenu éditorial fut étoffé avec notamment quelques chroniques. Sa parution était d'abord mensuelle, puis bimensuelle, avant de repasser en fréquence mensuelle puis de disparaître en 2003. Au cours de son existence, *Flyer* a développé plusieurs éditions régionales - Berlin, Francfort a. M., Hambourg, Munich, Rhénanie du Nord-Westphalie, Saxe – mais aussi internationales – Los Angeles, San Francisco, New York et Tokyo. Au maximum de sa parution, plus de 370 000 exemplaires étaient distribués.

**Frontpage:** revue spécialisée fondée en mai 1989 à Francfort par Jürgen Laarmann et Stefan Weil. À cette époque, le magazine était associé à et distribué dans la discothèque Dorian Gray avant de faire l'objet d'une scission et de déménager à Berlin en 1992. L'autoproclamé « technozone » devint alors la revue de « la nouvelle génération ». Celle-ci trônait en couverture, où les ravers étaient plus souvent à l'affiche que les DJs. *Frontpage* était avide de tendances et Jürgen Laarmann étant en permanence à l'affût de mouvements à théoriser, telle que la « raving society » qu'il définit dans un article du même titre en 1994. Si les chroniques de disques occupaient une place fluctuante au sein de la revue, son identité visuelle fit l'objet d'une attention particulière; Tilman Brambs en était le photographe iconique et hyperactif, mais c'est surtout le travail de Branczyk qui la démarqua. La vision du graphiste en fit une revue esthétiquement avant-gardiste et ses expérimentations typographiques lui valurent un rayonnement dépassant la sphère Techno. *Frontpage* était une des institutions clés de l'histoire des musiques électroniques allemandes dans les années 1990, bénéficiant en outre d'une réputation internationale. Après avoir été distribué gratuitement dans les magasins de disques pendant plusieurs années, la revue devient payante en 1996, année durant laquelle son tirage atteint jusqu'à 70 000 exemplaires pour 140 pages. *Frontpage* disparaît en 1997 suite à des difficultés financières et les tentatives de Jürgen Laarmann de relancer la revue ont échoué.

**Groove:** revue spécialisée fondée à Francfort en 1989 par Thomas Koch. Jusqu'à 1994, le magazine qui paraissait alors tous les deux mois, se proposait comme le représentant de la scène électronique de l'Allemagne de l'Ouest, scène qui était particulièrement active dans les années 1990. Comme Jürgen Laarmann dans *Frontpage*, les écrits de Thomas Koch ont des tendances programmatiques et, en 1993, il signa, au côté de Peter Huber, une tribune intitulée « Keep the spirit alive. » Outre les habituels interviews, charts, reportages et agenda, *Groove* publiait une bande dessinée satirique intitulée « Hotze. » *Groove Magazine* ne déménagea à Berlin qu'à partir de 2001 et la revue parut sous format papier jusqu'en 2018, sa publication se voyant alors réduite au site web [groove.de](http://groove.de)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dernière consultation le 5 décembre 2022.

**Hakke:** fanzine fondé en 1993 à Chemnitz, ville à laquelle il se référait dans ses pages sous l'expression « C-troit » pour ses affinités musicales avec Détroit. Il était spécialisé en gabba et bardcore.

**House Attack:** magazine spécialisé trimestriel et gratuit fondé en 1993 à Cologne par des collaborateurs du label Kompakt, dont Jörg Burger, Uwe Buschmann, Gregor Wildermann, Michael Mayer et Tobias Thomas.

**INJOY :** fanzine fondé à Zittau et actif autour de 1995 et 1996.

**Loop:** magazine gratuit fondé à Essen en 1994. En 1999, il passe du format A4 au format A3 avec pour nouveau sous-titre « das Trenddokument für Popkultur », « les chroniques tendances de la culture pop ». Il couvrait de nombreux thèmes, de la mode au sport en passant par l'informatique.

**Lodown:** magazine de pop culture fondé en 1995 par Thomas Marecki à Berlin et paraissant aujourd'hui cinq fois par an, en anglais.

**Mixage:** revue musicale fondée en 1989 par Manfred Segerer et incluant notamment du hip-hop, du r'n'b et des musiques de club. Le magazine se présentait parfois comme « le premier de la scène », mais sa distribution et son influence furent néanmoins limitées.

**Mushroom:** magazine spécialisé fondé en 1994 à Soltau près d'Hambourg et dédié aux sous-genres goa et trance psychédélique.

**Network Press:** revue musicale fondée à Munich en 1985 et sous-titré « das deutschsprachige Magazin für Disco und Dance », « le magazine en langue Allemande consacré à la Disco et à la Dance. » Ses contributeurs chroniquaient des disques de House, Hip-hop, Balearic Beat, Rare Groove, Soul, Rock, Reggae et Electro. En 1990, *Frontpage* parut brièvement en supplément de *Network Press*.

**New Life Soundmagazine:** magazine re-fondé en 1992 par Armin Johnert et Andreas Tomalla (Talla 2XLC) après leur départ de *Frontpage*. Initialement, *New Life Soundmagazine* était un fanzine suisse consacré à Depeche Mode. Après sa refonte, le magazine couvrit des genres tels que l'electro, l'electropop, l'EBM, l'IDM, l'ambient et le métal industriel.

**Ouk :** fanzine fondé à Tübingen.

**out to lunch :** fanzine fondé à Offenbach/Main en 1996 et sponsorisé Marlboro. Parmi ses éditeurs figurent Ata Macias, Christian Rinderman, Torsten Schmidt et parmi ses contributeurs·rice·s, Roman Flügel, Kai Fräger, Hans Nieswandt, Thomas Schneider, Jörn Elling Wuttke ou encore Ria Frank.

**Partysan**: fanzine fondé en 1993 à Munich par Bob Shahrestani, Thomas Kleutgen, Kerstin Greiner et Daniel Dietzmann. Initialement, le fanzine était un rassemblement de flyers, puis comme le magazine *Flyer*, il fut ensuite imprimé en format DIN A6 avec davantage d'informations déclinées pour différentes éditions locales.

**RADAR** : fanzine fondé en 1995 et distribué sur CD-ROM.

**Raveline**: magazine spécialisé fondé en décembre 1992 dans l'Allemagne de l'ouest. Il ne s'agissait alors que d'un fanzine de huit pages intitulé *Trendline*, ensuite brièvement appelé *Reve-E-Line*. S'il était initialement distribué gratuitement, il fut vendu pour 4,5DM à partir de novembre 1995. À cette époque, il élargit également la portée de son contenu à l'ensemble de l'Allemagne, alors qu'il ne se concentrait dans un premier temps que sur la région de la Ruhr. Son ton était par ailleurs plus abordable que *Frontpage* qui s'adressait aux initiés. Aux côtés de *De:Bug*, *Frontpage* et *Groove*, *Raveline* était un des magazines les plus influents dans l'Allemagne des années 1990. En novembre 2000, son édition atteint 140.000 exemplaires.

**Rave New World** : fanzine datant de la première moitié des années 1990, basé à Freiburg et avec une ligne éditoriale internationale et politique.

**Scope** : fanzine fondé à Ravensburg.

**Size!**: fanzine gratuit fondé à l'ouest de l'Allemagne durant la première partie des années 1990 et rédigé en allemand et en anglais.

**Sch!cht**: fanzine fondé fin 1992 et concentré sur la région autour de Leipzig, Freiburg, Chemnitz, Dresde et Löbau. Utilisant une typographie parfois difficile à lire, *Sch!cht* incorporait un agenda, de nombreuses informations locales et des recensions, parfois rédigées par les lecteurs. Toutefois, il a publié quelques interviews d'artistes internationaux tels qu'Eddie Flashin Fowlkes et Jeff Mills. Initialement, le fanzine était vendu pour 1,5DM, puis 1DM avant de devenir gratuit à partir du 11<sup>e</sup> numéro. Sa parution cessa avec le 27<sup>e</sup> numéro en juin 1996.

**Spex**: revue musicale et culturelle fondée en 1980 à Cologne par Gerald Hündgen, Clara Dechsler, Dirk Scheuring, Wilfried Rütten et Peter Bömmels. Elle était réputée pour son appétit du débat, son approche théorique et son ton littéraire – c'est cette approche qui lui valut d'être plus ou moins rejetée par la scène techno. Si *Spex* a parfois elle-même ignoré ou dénigré le mouvement, la revue a pourtant publié des chroniques sur les musiques dansantes dès la fin des années 1980 et a même couvert la techno de Détroit. *Spex* a notamment publié des contributions de Lothar Gorris (en charge de la colonne « Fresh »), du producteur et DJ Hans Nieswandt, Rainald Goetz, auteur du roman *Rave* ou encore *Bleed* (Sascha Kösch), qui a ensuite fondé *De:Bug*. Diederich Diederichsen exerce en tant que rédacteur en chef de *Spex* jusqu'en 1990, âge d'or du magazine, auquel il continue à contribuer jusqu'en 2000. Dans *Spex: das Buch: 33*

*1/3 Jahre Pop*<sup>1</sup>, Diederichsen a confessé être personnellement passé à côté du mouvement techno. *Spex* cessa de paraître en 2018 après avoir atteint, dès les premières années de son existence, une autorité intellectuelle et un rayonnement international singuliers.

**Sub Culture**: magazine gratuit fondé en 1995 au sud-ouest de l'Allemagne.

**SUCKeR** : fanzine de Schwarzenfeld fondé en 1995.

**Süddeutsche Zeitung**: quotidien fondé à Munich en 1945 et de tendance libérale. Comme la plupart des autres journaux allemands, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et *Die Welt*, il a couvert le mouvement techno comme un phénomène de société, s'intéressant notamment à la Love Parade. Il se distinguait des deux autres en accordant davantage de crédit au mouvement après les années 2000.

**Stomp!**: revue spécialisée mensuelle fondée en 1992 à Köln et sous-titrée « Nightlife & Clubmag ».

**Take Off**: fanzine fondé à Munich en 1992.

**taz (Die Tageszeitung)**: quotidien alternatif fondé en 1978. Le journal comptait notamment parmi ses contributeurs Jochen Bonz qui publia en 2008 *Subjekte des Tracks: Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*<sup>2</sup> et Tobias Rapp auteur en 2016 de *Lost and Sound, Berlin, Techno und der Easyjetset*<sup>3</sup>. *taz* couvrait régulièrement le mouvement techno à partir du milieu des années 1990 et annonçait également des événements clubs dans son agenda.

**Tempo**: revue culturelle et de style fondée en 1986 à Hambourg et fortement influencée par le *New Journalism* américain. Elle publiait notamment des textes de Rainald Goetz, dont un article de 1994 dans lequel il décrit un voyage au Japon où il accompagnait Sven Väth en tournée.

**TenDance**: revue spécialisée gratuite fondée en 1992 à Francfort sur l'Oder par Daniel Stolz, par ailleurs musicien sous le pseudonyme DJ Abyss. *TenDance* organisait également des soirées. En 1995, le siège de la revue déménagea à Berlin et celle-ci commença à paraître en ligne, avant de totalement cesser sa parution physique en 2004.

**T-Mag**: revue spécialisée fondée à Erfurt en 1994 avec pour sous-titre « Das Magazin für House & Techno ».

**U-Turn**: revue spécialisée et mensuelle fondée en 1999 à Francfort.

---

<sup>1</sup> WAAK Anne et DAX Max (dir.), *Spex: das Buch*, op. cit.

<sup>2</sup> BONZ Jochen, *Subjekte des Tracks*, op. cit.

<sup>3</sup> Tobias Rapp, *Lost and Sound Berlin Techno und der Easyjetset*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2016.

**Very Important!:** fanzine semestriel fondé en 1993 à Hambourg à la suite de *Up* (futurezine).

**Virus :** fanzine fondé en 1994 à Meitingen et qui a notamment publié une interview avec Jeff Mills.

**Zitty:** revue culturelle fondée en 1977 à Berlin et consacrée à la capitale allemande.

(c) *France*

**Air :** magazine fondé à Grenoble en 1997 et lié à *Party News* (en Suisse).

**Actuel:** revue culturelle fondée en 1967 à Paris. À ses débuts, le magazine était consacré au jazz et musiques d'avant-gardes. Engagé à gauche, il soutint les manifestations de mai 1968 et, plus généralement, se fit l'écho des mouvements contre-culturels de son temps. En 1970, Jean-François Bizot rejoint l'équipe de rédaction et dirige ensuite la revue, élargissant notamment son contenu musical aux musiques alternatives et musiques du monde. C'est Bizot qui a ensuite fondé en 1981 *Radio Nova* et en 1995 *Novamag*. Dès la fin des années 1980, Vincent Borel y abordait le phénomène anglais des raves. Puis, la revue a relayé les premières grandes raves françaises. En 1991, Bizot a même organisé une fête au fort de Champigny qui cachait une rave dans une de ses salles. Certains de ses pigistes étaient fascinés par le mouvement. Pourtant, à l'intérieur de la revue, les références à la techno restaient rares, tandis que *Nova*, la radio comme le magazine, étaient plus proches du mouvement. La revue disparaît en décembre 1994.

**Coda:** magazine spécialisé fondé en 1993 à Paris par Eric Napora et Paulo Fernandes. Il paraissait initialement tous les deux mois, avant de passer en rythme mensuel en avril 1995. *Coda* était présenté comme le premier magazine français exclusivement consacré aux musiques électroniques avec pour objectif d'en couvrir un large spectre. Toutefois, il était plus orienté techno que son prédécesseur, le fanzine *eDEN*. Après avoir privilégié les collages graphiques en couverture, *Coda* affiche un portrait de Josh Wink sur sa première page en 1997. Il comptait notamment parmi ses contributeurs Vincent Borel, Jean-Yves Leloup, Stéphanie Lopez, Étienne Racine ou encore Jean-Philippe Renoult. *Coda* cessa de paraître en 2006.

**CRASH :** Bimestriel fondé en 1998 et consacré à la mode, la technologie et les arts. Jean-Yves Leloup y contribue régulièrement en écrivant au sujet de la musique électronique.

**Cyber News:** fanzine dédié à la techno et aux musiques électroniques fondé en 1993 à Toulouse.

***Dynamite Gazette***: fanzine fondé en 1997 par le label Daydream et couvrant des genres tels que le dub, la techno, le punk, la pop, le hardcore et l'ambient.

***L'Echantillonneur***: fanzine fondé à Paris en 1994 et consacré à la culture techno.

***eDEN***: fanzine mythique fondé en 1992 à Paris par Michaël Amzalag, Christophe "Widowsky" Monier et Christophe Vix en réaction à la noirceur de certaines raves françaises de l'époque. Le contenu était essentiellement axé autour de la défense d'une vision utopique de la rave, avec une équipe plus diversifiée, un design plus moderne (distribué sous un format A6) et un ton plus humoristique que d'autres revues françaises. Le septième et dernier numéro parut en 1996.

***Epok*** : mensuel de culturel généraliste fondé par la FNAC en 1999.

***La feuille de l'errance*** : fanzine coécrit par Stéphanie Lopez et distribué dans les teknivals.

***Flyer***: magazine spécialisé fondé en 1998 et sous-titré « le mensuel de toute l'actualité techno. » Avec son format A4, *Flyer* n'avait aucun lien apparent avec son homologue allemand. Le DJ britannique Carl Cox figurait sur la couverture du premier numéro dont l'impact fut confidentiel et qui entraîna peu de prédécesseurs.

***Foetustriel*** : revue musicale fondée à Nantes en 1996 et spécialisée en rock et techno. Egalement intitulée *Fœtus*.

***L'Humanité***: quotidien national fondé par Jean Jaurès en 1904 et associé au Parti Communiste à partir de 1920. Au début des années 1990, il publia plusieurs articles brutalement anti-techno, associant le mouvement à un phénomène sectaire caractérisé par la prise de drogues, l'écoute d'une musique abrutissante et l'affichage de symboles fascisant.

***Les Inrockuptibles***: magazine culturel fondé par Christian Fevret, Arnaud Deverre et Serge Kaganski en 1986 à Paris. À l'origine, *Les Inrocks* était un bimensuel consacré au rock, mais sa parution passa en mensuel au début des années 1990, alors que la revue s'ouvrait également au cinéma. En revanche, elle ne s'intéressa pas vraiment à la techno, malgré les encouragements de pigistes tels que David Blot et Ivan Smagghe. En 1997, le premier parvint à intégrer plusieurs pages au sujet de Daft Punk à l'occasion de la sortie de leur album *Homework*.

***K.O.F. (Keep On Fighting)***: fanzine fondé à Paris en 1991 sous-titré « Techno Magazine ». Consacré à la musique industrielle – techno, mais aussi rock – et paraissant de manière irrégulière, le fanzine adoptait un ton sardonique, souvent provocateur.

***Libération***: quotidien fondé à Paris en 1973 et ayant acquis, dès ses débuts, une solide réputation pour sa couverture des musiques populaires. Nick Kent y écrivait au sujet du Rock,

tandis qu'Alain Pacadis y couvrait la nuit parisienne et sa scène Disco. À partir de 1988, Didier Lestrade eut carte blanche pour écrire au sujet du disco, de la soul et bientôt de la house. « *Libé* » est alors l'une des premières publications françaises à s'intéresser aux musiques électroniques. Au début des années 1990, le quotidien devint également un partenaire médiatique des premières grandes raves, notamment au Bourget et à La Défense. En 1997, il publia un article de Jack Lang intitulé « Rave universelle. »

***Lylo***: magazine fondé à Paris en 1994 sous forme d'agenda annonçant les concerts de techno, mais aussi rock, jazz et blues.

***Magazine de la discothèque***: revue mensuelle fondée en 1979 par Philippe Borgogno sous le titre « Le Magazine de la Discothèque et des Disc-Jockeys » avant d'être rebaptisée « Magazine de la discothèque & Night Bar ». Elle est destinée aux professionnels et propriétaires de discothèques.

***Magic!***: Revue « pop moderne » fondé en 1995 à Paris non spécialisée techno.

***Metropolitan Audio***: fanzine fondé en 1999 par Benoît Sonnette et consacré à l'électro et la techno expérimentale.

***Le Monde***: quotidien fondé par Hubert Beuve-Méry en 1944. À partir du milieu des années 1990, il couvrit occasionnellement le mouvement Techno avec un ton relativement bienveillant.

***Nomad's Land***: revue spécialisée et semestrielle fondée en 1997 à Paris par l'association Pays nomade. Celle-ci était notamment codirigée par Alexandre Laumonier qui sera ensuite le directeur artistique d'*Art Press* et un des initiateurs des Editions Kargo, publiant des auteurs tels que David Toop et Paul Gilroy. Des auteurs similaires contribuaient à *Nomad's Land*, aux côtés de références à Gilles Deleuze et Hakim Bey et des articles signés Erik Davis, Greil Marcus, Greg Tate ou encore DJ Spooky. Le quatrième et dernier numéro parut en 1999.

***Nova Magazine (ou Novomag)***: mensuel culturel fondé en janvier 1995 par Jean-François Bizot (*Actuel*) à Paris. Destinée à un public jeune, la revue recensait les sorties dans la capitale française avec des contributions de Jean-Yves Leloup et Vincel Borel en tant que rédacteur en chef. Le magazine cesse de paraître en 2015.

***Novo Tribal***: fanzine fondé à Toulouse en 1998. Il couvrait la techno, mais aussi la jungle.

***Octopus*** : revue consacrée à l'indie, l'expérimental, le dub, la world, la folk et un peu d'« électro » fondée en 1994 par Philippe Doussot (également rédacteur en chef de *Hyacinth* de 1990 à 1994). Par la suite, elle paraît en supplément de la revue *Mouvement*.

**Otake:** fanzine fondé à Bordeaux en 1999. Il couvrait la techno, mais aussi le ska, le reggae et le rock.

**Play :** magazine club culture fondé par *Coda* en 1996 et dont Jean-Yves Leloup était le rédacteur en chef.

**Remix (magazine):** revue consacrée au clubbing, au mix et à la mode. Lancée en 1999 par Patrick Casanovas et Olivier Cachin, également rédacteur en chef de *L’Affiche* (1989-2002), elle ne survécut qu’un an et une dizaine de numéros.

**R.A.G.E. :** « Revue Assourdissante de la Génération Électrique » essentiellement axée metal, grunge et punk fondée en 1993 axée sur le rock et ouverte aux arts plastiques.

**Teknikart :** revue culturelle fondée en 1991 par Fabrice de Rohan Chabot et Raphaël Turcat.

**Tekno Ouest:** fanzine d’une vingtaine de pages fondé à Nantes en 1994 par Christopher Meyden.

**Têtu:** fanzine fondé en 1992 à Brest par Loïc Prigent et Gildas Loaëc avec l’aide de Geneviève Gaukler à la maquette. Photocopié à moins de cent exemplaires et regroupant quelques interviews de DJs et chroniques de soirées ou disques, le fanzine revendiquait un esprit enthousiaste et enfantin. Distribué à Rough Trade à Paris, *Têtu* cessa de paraître en 1994, avant que le titre ne soit repris par Didier Lestrade et Pascal Loubet pour le magazine LGBT+ du même nom.

**Tourne-disque:** magazine spécialisé et gratuit fondé à Vendôme en 1998. Avec un ton passionné, il couvrait la techno et la house, mais aussi la jungle, le trip hop et des genres expérimentaux. Sa parution fut brève et cessa en 1999.

**Traxmag:** magazine spécialisé et mensuel fondé en 1997 par Alexandre Jaillon et Franck Bolluyt. Il est vite devenu le magazine de référence au côté de *Coda*. Il est plus souvent de *Trax* mais pour distinguer son titre des mentions à d’autres « Trax » (morceau, label, etc.) dans l’index, on utilisera *Traxmag* dans cette thèse.

**TNT:** fanzine fondé en 1993 à Paris. Également appelée *Teknozine*, il était une des rares publications périodiques proche de la free party.

**Ultime Atome:** fanzine Techno et expérimental fondé à Rennes en 1998.

**Vibrations:** revue musicale franco-suisse fondée en 1991 à Lausanne sous la forme d’un fanzine avant de devenir un magazine par ailleurs édité en France. Elle était surtout consacrée aux musiques du monde et musiques africaines, au jazz et à la soul, au hip-hop et au rap, mais

également au R&B et à la house. Elle publiait des compilations de DJs sous le nom « introuvables et remixes. »

**Who's Next** : magazine éphémère fondé en 1993 à Paris et auquel a contribué David Blot.

**Zine FG**: fanzine fondé en 1997 à Paris et lié à la radio FG. Il contenait quelques interviews, des listes et de la pub, mais pas de chroniques.

**Zipper**: magazine spécialisé fondé en 1996. Malgré un contenu relativement dense et sérieux, il resta confidentiel et cessa de paraître après le seizième numéro en 1998.

#### (d) *Autres institutions et publications*

**Billboard** : magazine américain fondé en 1894 et qui se spécialise en musique pop dans les années 1960. Bénéficiant d'une grande autorité, il relate et partage chaque semaine les sorties les plus en vogue. Il a accueilli dans ses colonnes dance, les journalistes Brian Chin et Larry Flick. En 1998, il consacre Stardust, « Music Sounds Better With You », en tête des singles de dance.

**Dance Music Report** : bi-hebdomadaire américain fondé en 1974. Destiné aux professionnels du club et les DJs radio, il cesse de paraître en 1992.

**Escape Velocity**: magazine gratuit fondé en 2021 par Jeff Mills et disponible sous forme digitale sur le site de son label<sup>1</sup>. Le magazine contient des entretiens, des photos de performances et des essais sur la science ou la science-fiction, mais pas de chroniques de disque.

**Gay Left**: collectif et journal fondé à Londres après la dissolution du Gay Liberation Front et Gay Marxist Group. La revue paraissait tous les six mois entre 1975 et 1980.

**Record World** : magazine fondé en 1946 et l'un des trois grandes revues musicales américaines jusqu'à sa disparition en 1982. Elle accueillit notamment des contributions de Vince Aletti.

**The Source** : magazine hip hop fondé en 1988.

**Village Voice** : journal hebdomadaire fondé à New York en 1955 et ayant compté parmi ses contributeur·rice·s et éditeur·rice·s Chuck Eddy, Vince Aletti, Andrew Kopkind, Carol Cooper et Greg Tate.

---

<sup>1</sup> Le site du label est : <https://www.axisrecords.com/escape-velocity-magazine/> et le magazine est hébergé à cette adresse: <https://ziny.com/the-escape-velocity-magazine/the-escape-velocity-magazine-issue-one>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

**Wired**: mensuel américain fondé en 1983, consacré à la culture, des sujets politiques et de société et avec une branche anglaise.

## 2. Quelques figures

### (a) Royaume-Uni

**BARRON Jack** : Jack Barron a contribué au *Guardian*, *NME*, et à *Sounds, Volume*, ou encore *Zig Zag* de 1982 à 1996, et plus tard pour le *Melody Maker*. Le journaliste rejoint le *New Musical Express* en 1986, et a tout particulièrement couvert les scènes acid house et Madchester. Il sera plus tard décrit par Sarah Champion comme un des seuls journalistes ayant vraiment compris la club culture<sup>1</sup>.

**BEALE Steve** : Beale était l'éditeur de *Sleaze Nation* et a occupé les positions d'éditeur et éditeur senior chez *The Face*, *FHM* et *Arena*. Il a reçu plusieurs récompenses pour son travail en tant que journaliste.

**BLACK Graham** : Graham Black était un journaliste ayant contribué au *Record Mirror*.

**BREWSTER Bill** : Né à Grimbsy en Grande-Bretagne, Bill Brewster est un écrivain, journaliste et DJ britannique. Il a démarré ses activités dans la presse en contribuant à des fanzines, avant de rejoindre Mixmag et de devenir ensuite l'éditeur de *Mixmag USA* en 1994. Il a co-écrit plusieurs livres dont *Last night a DJ saved my life* en 1999<sup>2</sup> et *The record players* en 2010.

**BROUGHTON Frank** : Basé à New York dans les années 1990, d'où il écrivait pour *Hip-Hop Connection*, *i-D*, *Mixmag*, *Details*, *Rolling Stone* et *Time Out* Frank Broughton est un journaliste anglais. Avec Bill Brewster, il a publié plusieurs livres et a fondé DJhistory.com<sup>3</sup>.

**COLLIN Matthew** : Dès les années 1986, Matthew Collin danse avec enthousiasme sur les premiers morceaux de house et techno joués au Royaume-Uni. À partir de décembre 1987, il

---

<sup>1</sup> « In a way there was not a lot to say and I felt that all of those magazines equally missed the point. At the time of "acid house" I think there were only a couple of writers who got it. One was Jack Barron at *NME*. There should have been some kind of "Gonzo" journalism to capture the spirit but there wasn't. » CHAMPION Sarah, in REDHEAD Steve, *Repetitive Beat Generation*, op. cit., p. 16.)

<sup>2</sup> BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, *Last night a DJ saved my life*, op. cit.

BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank, *The record players*, op. cit.

<sup>3</sup> <https://djhistory.com>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

opère en tant que journaliste freelance, notamment pour les magazines *Melody Maker* et *Echoes*. En janvier 1989, *i-D* le promeut au titre d'assistant éditeur, puis il devient éditeur du magazine entre octobre 1990 et juillet 1994. Trois ans plus tard sort la première édition de *Altered State: the Story of Ecstasy Culture and Acid House*<sup>1</sup>, puis Matthew Collin se lance dans une carrière de correspondant à l'étranger.

**COSGROVE Stuart** : Stuart Cosgrove est un journaliste écossais né en 1952. Fan de Northern Soul, il se rendit régulièrement à Détroit, lors de ses études en politiques aux États-Unis, pour acheter des disques. Au cours des années 1980, il se fait le prophète des musiques Noires pour *Black Echoes* puis pour le *NME*, où il officia en tant qu'éditeur média et y publia un des premiers textes sur la house en 1986. Son nom apparaissait alors en couverture, signe de sa réputation et de son autorité. En 1988, il quitte le *NME* pour rejoindre *The Face* où il opérait donc quand sort la compilation *Techno!* en 1988. Il contribue à sa publication, en rédigeant notamment les notes d'album, mais aussi à sa diffusion en signant un reportage fouillé au sujet de la compilation dans *The Face*. En avril 1994, Cosgrove entre à la télévision via Channel 4. Il a écrit plusieurs ouvrages politiques et publie en 2017 une trilogie musicale : *Detroit 67*<sup>2</sup>, *Memphis 68*<sup>3</sup> et *Harlem 69*<sup>4</sup>.

**ESHUN Kodwo** : Né en 1967 à Londres, Kodwo Eshun est un écrivain, cinéaste et théoricien britannico-ghanéen. Dans son ouvrage, *More Brilliant Than The Sun*<sup>5</sup>, Eshun se défendra d'être un commentateur ou critique culturel, se décrivant plutôt comme un « ingénieur de concepts. » Ses premiers écrits journalistiques au sujet de la techno apparurent dans *The Wire* et *i-D*<sup>6</sup> dès 1992 et il contribuera ensuite, entre autres, à *The Face*, *Melody Maker*, *Spin*, *Arena* et *The Guardian*. Kodwo Eshun décrira plus tard l'activité de journalisme musical comme un acte dévotionnel impliquant un vœu de pauvreté<sup>7</sup>. Dans l'édition de juillet 1992 du magazine *The Wire*, sa colonne « club licks » fut sous-titrée « Kodwo Eshun trips the sound fantastic », se pencha sur des artistes tels que Future Sound of London<sup>8</sup>, Irresistible Force<sup>9</sup>, Aphex Twin ou encore Chez Damier et se référa à la house et la techno comme à des genres possédant déjà une forme d'historicité. Pourtant, écrire à leur sujet constituait encore une forme de défi – à la fois,

---

<sup>1</sup> COLLIN Matthew et GODFREY John, *Altered State*, op. cit.

<sup>2</sup> COSGROVE Stuart, *Detroit 67: The Year That Changed Soul*, Edinburgh, Polygon UK, 2017.

<sup>3</sup> COSGROVE Stuart, *Memphis 68: The Tragedy of Southern Soul*, Edinburgh, Polygon UK, 2017.

<sup>4</sup> COSGROVE Stuart, *Harlem 69: The Future of Soul*, Edinburgh, Polygon UK, 2017.

<sup>5</sup> ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun*, op. cit.

<sup>6</sup> En 1991, *i-D* publie une colonne d'Eshun en relation au cinéma : ESHUN Kodwo, « Reel Life—film club », décembre 1991, *i-D*, p.76.

<sup>7</sup> « Kodwo Eshun discusses selected paragraphs of music criticism », *The Wire*, 2011. [https://www.thewire.co.uk/video/off-the-page-2011\\_kodwo-eshun-discusses-selected-paragraphs-of-music-criticism](https://www.thewire.co.uk/video/off-the-page-2011_kodwo-eshun-discusses-selected-paragraphs-of-music-criticism), autrefois disponible via ce lien, la vidéo est actuellement inaccessible.

<sup>8</sup> « Nowadays, techno as the hallucinogenic of all audio worlds is really no big news anymore. » (ESHUN Kodwo, « Club licks », *The Wire*, n° 101, juillet 1992, p. 66.)

<sup>9</sup> « Flow Motion is the “ambient” track, bearing in mind that “ambient” like “techno” and “house” don't really refer to any specific genre these days. » (*Ibid.*)

pour des raisons morales et techniques<sup>1</sup>. Eshun s'engage à relever ce défi, à écrire «soniquement.» Kodwo Eshun est fasciné par la cyberculture, la science-fiction et expérimente avec ce qu'il appelle «la pensée spéculative». Il embrasse les différentes évolutions des musiques électroniques et des musiques issues de la diaspora africaines dès leurs prémices, telle que la jungle. En 1998, il publie son premier ouvrage *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction*<sup>2</sup>, qui tord les chronologies, plie la langue et façonne des concepts autour du jazz, du breakbeat et de la techno. En 2000, il se voit attribuer le prix du meilleur journalisme au premier congrès international de la techno à Berlin. En 2002, il renonce à ses activités journalistiques et co-crée The Otolith Group aux côtés d'Anjalika Sangar et enseigne désormais au sein du département de culture visuel à l'université de Goldsmith à Londres.

**GARRATT Sheryl** : Ayant grandi à Birmingham durant les années post-punk, Sheryl Garratt fit ses débuts en tant que journaliste dans les pages de *Temporary Hoarding*, le magazine de *Rock Against Racism* et dans son propre fanzine qu'elle vendait alors à des concerts. Alors qu'elle était encore au lycée, Garratt commença également à contribuer au *NME* et après avoir obtenu son diplôme, elle obtint le poste d'éditeur de la section Music & Clubs de *City Limits*, pour finir par rejoindre *The Face* dès 1986. En septembre, le mensuel publie un des premiers articles sur la house, rédigé par Garratt à la suite d'un voyage à Chicago<sup>3</sup>. Elle continuera à couvrir la scène américaine<sup>4</sup> mais aussi l'émergence de l'acid house en Grande-Bretagne. Garratt reprit poste d'éditrice pour *The Face* à partir de 1989 jusqu'à 1995, peu avant la naissance de son fils. En 1999 sort son ouvrage *Adventures in Wonderland. A Decade of Club Culture*<sup>5</sup>.

**GODFREY John** : John Godfrey est un journaliste ayant occupé des positions d'éditeur chez *The Face* et *i-D*, où il écrivait occasionnellement la chronique «BPM/AM».

---

<sup>1</sup> « When I started writing in 1992, most dance writing was still at the level of “kicking” and “banging”. There was a fiercely-held anti-intellectual drive that made writing about dance music more of a challenge. Because a lot of the people who make the music are working class, aren't college-educated and aren't especially articulate, there is a sense of a post-literate culture: people who think electronically, digitally, sonically. Of course, it's difficult to write sonically and this difficulty is raised to an impossibility and then that impossibility is elevated into a principle. You get people writing things like 'the music speaks for itself' as if it's the most admirable thing you could say—but it's just a cop-out. There's an idea that the writer's aim is to empathise, to intuit, on the side of the producer against the world. It's got a lot to do with economic status: you exchange the low economic value of music journalism for being close to the DJ, being inside a scene. That's the deal you strike when you want to be a writer and that's why so much of it still veers between sycophancy and cynicism. » (ESHUN Kodwo et REYNOLDS Simon, « The Natural Laws of Music. Discussing the state of music criticism », *Frieze*, 06 mai 1999. <https://www.frieze.com/article/natural-laws-music>, dernière consultation le 1er décembre 2022.)

<sup>2</sup> ESHUN Kodwo, *More brilliant than the sun*, op. cit.

<sup>3</sup> GARRATT Sheryl, « Sample and Hold: The House Sound of Chicago », *art. cit.*

<sup>4</sup> GARRATT Sheryl, « Todd Terry: Can You Feel It? », *The Face*, septembre 1988. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/todd-terry-can-you-feel-it>, dernière consultation le 20 novembre 2022.

<sup>5</sup> GARRATT Sheryl, *Adventures in Wonderland*, op. cit.,

**GRAY Louise** : Louise Gray est une journaliste britannique ayant participé et documenté l'essor de l'acid house à Londres. Elle a contribué à des publications telles que *City Limits*, *NME*, *Guardian*, *New Statesman*, *The Times*, *The Wire* et *Musicworks*.

**HAMILTON James** : Né en 1942, James Hamilton a commencé à travailler en tant que DJ en 1962 et a contribué au *Record Mirror* dès 1964, sous l'alias Doctor Soul, écrivant essentiellement au sujet de musiques importées des États-Unis. À partir de 1965, il est résident au club Scene à Soho et partage sa vie entre les deux côtés de l'Atlantique, devenant ainsi un des premiers DJs itinérants. Dès 1974, le *Record Mirror* publie une colonne disco qui ne fut reprise par Hamilton qu'à partir de 1975. Ses colonnes promouvaient un mix des genres, mix rendu possible par des enchainements au même tempo. Le calcul des BPMs devint une marque de son style d'écriture si singulier et le titre de la colonne qu'il démarra plus tard pour *DJmag*. À sa mort, en 1996, il fut salué comme un des journalistes les plus respectés de dance music.

**HASLAM Dave** : Journaliste, écrivain animateur radio et DJ, Dave Haslam était un résident du club Hacienda à Manchester. Il a notamment contribué à *The Face*, au *NME*, au *Guardian*, au *London Review of Books* et à *The Times*. Il a publié plusieurs livres dont *Adventures on the Wheels of Steel*, *The rise of the superstar DJ* en 2001<sup>1</sup>.

**HEWITT Paolo** : Ayant démarré sa carrière au *Melody Maker*, Paolo Hewitt a publié son premier ouvrage en 1983 avant de rejoindre le *NME*<sup>2</sup>. Il y écrivit abondamment au sujet du hip hop et fut un des premiers journalistes de l'hebdomadaire à couvrir l'acid house. Il poursuivit sa carrière en tant que freelance et a publié de nombreux livres.

**KELLY Danny** : Ayant rejoint le *NME* en 1983, Danny Kelly en devient éditeur à la fin des années 1980, jusqu'en 1992. Il rejoint alors le magazine *Q* et recevra une récompense en tant qu'éditeur britannique de l'année pour son travail auprès du mensuel musical.

**MEAD Helen** : Éditrice des sections live et dance music du *NME*, la journaliste Helen Mead contribua à l'introduction de l'acid house dans le magazine, notamment en s'immisçant dans la vie nocturne londonienne<sup>3</sup>.

**LUBICH David** : Journaliste et photographe ayant édité le magazine *Soul Underground* de 1987 à 1991.

---

<sup>1</sup> HASLAM Dave, *Adventures on the Wheels of Steel, The rise of the superstar DJs*, London, Fourth Estate, 2001.

<sup>2</sup> HEWITT Paolo, *The Jam: a beat concerto*, London, Omnibus Press, 1983.

<sup>3</sup> « I was out and ending up clubbing every night of the week. So, you know I was at Heaven on Monday night, can't remember Tuesday, Wednesday night was Shoom, Thursday night was Déjà Vu, Friday night club MFI, Saturday night 105 Holloway Road ... I really felt like I had the best job in the world. » (MEAD Helen, « Everybody in the place (ep 2) », *Hyponik*, 7 octobre 2015. <https://hyponik.com/features/everybody-in-the-place-helen-mead-ep-2/>, dernière consultation le 11 décembre 2022.)

**MCCREADY John** : Ayant grandi à Liverpool, John McCready est un journaliste britannique qui a notamment contribué à *i-D*, *The Face*, *Jockey Slut*, *Mojo*, *Mixmag*, *Radio Times*, *Word* et *NME*. Il fait ses débuts en tant que freelance au *NME* en 1986, y publiant un long reportage sur la techno de Détroit en 1988. Il est ensuite en charge de la rubrique « news » de l'hebdomadaire. McCready a enseigné le journalisme dans plusieurs contextes, dont actuellement à l'université de Salford et à BIMM Manchester. Au début de sa carrière professionnelle, il exerçait également en tant que DJ, ayant été résident pendant cinq ans au Gay Traitor bar du club de Manchester.

**O'CONNELL JS** : Journaliste ayant écrit une chronique au sujet de la compilation *Techno!* dans *Echoes*.

**OWEN Frank** : Né à Manchester, Frank Owen a démarré sa carrière de journaliste dans les années 1980 au *Melody Maker*, où il écrivait au sujet du hip hop et de la house<sup>2</sup>. En 1987, il déménage à New York et devient l'éditeur musique de *Spin*. En 2004, il publie un ouvrage inspiré de ses chroniques pour le *Village Voice*<sup>3</sup>.

**PARK Graeme** : Résident DJ de l'Hacienda à Manchester, Graeme Park a joué un rôle central dans la diffusion de la house en Grande-Bretagne.

**PHILLIPS Dom** : Né près de Liverpool, Dom Philipps a fondé plusieurs fanzines dont *The Subterraneans* et *New City Press*. Il a ensuite contribué à *i-D*, avant d'occuper une position d'éditeur à *Mixmag* qu'il dirigea pendant une grande partie des années 1990. En 2009, il fait paraître un livre sur les DJs superstar<sup>4</sup> qu'il avait terminé au Brésil. Il s'y installe et se passionne pour les sujets de justice sociale et questions environnementales. En 2022, il est assassiné dans la forêt amazonienne, alors qu'il préparait le livre : *How to Save the Amazon*.

**RUSHTON Neil** : Passionné de Northern Soul et musiques Noires, Neil Rushton est un journaliste, disquaire, organisateur de soirées et auteur. En 1988, il assemble et publie la compilation *Techno! The New Dance Sound of Detroit*<sup>5</sup> sur son label 10 Records.

**REYNOLDS Simon** : Né à Londres, Simon Reynolds a initié ses activités de journaliste musical dans *Monitor*, un fanzine qu'il avait co-fondé à Oxford. En 1986, il rejoint l'équipe éditoriale du *Melody Maker*, qu'il quitte en 1990 pour devenir freelance. Il partage alors sa vie entre Londres et New York et écrit abondamment au sujet des raves, après un premier article en

---

<sup>1</sup> VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, op. cit.

<sup>2</sup> OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 1 », *art. cit.*

OWEN Frank, « Chicago House: Last Night A DJ Saved My Life, Part 2 », *art. cit.*

<sup>3</sup> OWEN Frank, *Clubland confidential: the fabulous rise and murderous fall of club culture*, London, Ebury Press, 2004.

<sup>4</sup> PHILLIPS Dom, *Superstar DJs here we go!: the Rise and Fall of the Superstar DJ*, London, Ebury, 2009.

<sup>5</sup> VARIOUS ARTISTS, *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, op. cit.

1992<sup>1</sup>. Simon Reynolds est à l'origine du terme « post-rock », qu'il a utilisé les premières fois en 1993 dans le *Melody Maker* puis en 1994 dans *The Wire* et, au côté de Mark Fisher, il a popularisé l'usage du concept derridien « hantologie » en musique. Il a écrit de nombreux ouvrages, dont *Energy Flash*<sup>2</sup>, que cette thèse cite abondamment.

**SAVAGE Jon :** Jon Savage est un journaliste ayant notamment contribué à *Sounds*, *Melody Maker*, *The Face*, *The Observer*, le *New Statesman* et le *Mojo*. En 1993, il publie un article encyclopédique « Machine Soul : A History of Techno<sup>3</sup> » dans le *Village Voice*.

**SHARKEY Alix :** Ayant contribué au *Guardian*, *The Observer*, *The Sunday Times*, *The Sunday Telegraph*, *The Independent* et *20/20*, Alix Sharkey a démarré sa carrière de journaliste à *i-D*, dont il deviendra ensuite le co-éditeur.

**SHAPIRO Peter :** Journaliste freelance, Peter Shapiro a contribué à *Spin*, *Urb*, *Music Week*, *Uncut*, *Vibe*, *The Wire* et *The Times*. Il a dirigé et écrit plusieurs livres<sup>4</sup>, donc un traduit en français<sup>5</sup>.

**STRONGMAN Jay :** Jay Strongman est un DJ et journaliste qui a notamment contribué à *The Face*, *Sunday Times*, *i-D*, *Vogue* et *Soul Underground*.

**SWINDELLS Dave :** Éditeur de la section club du magazine *Time Out* de 1986 à 2009, Dave Swindells a publié deux livres incluant ses photographies : *Ibiza '89*<sup>6</sup> et *Acid House As It Happened*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> « TECHNO: THE CASE FOR THE DEFENCE

But it's soul-less, inhuman, cold...

Feel the heat on the dancefloor, the crush of frenzied flesh,  
and tell me that techno's not a celebration of human energy.

But it all sounds the same...

Non-cognoscenti say that about metal, rap, alternative. It's  
just not true.

But it's mindless escapism...

The best things in life involve switching your brain off and  
taking an excursion from reality.

But it's just not music...

They said it about rock'n'roll, they said it about punk. Do you  
want to be on history's losing side, or do you want to get down  
with the future? »

(REYNOLDS Simon, « Techno! », *Details*, 1992. <http://reynoldsretro.blogspot.com/2017/09/techno-details.html>)

<sup>2</sup> REYNOLDS Simon, *Energy Flash*, op. cit.

<sup>3</sup> SAVAGE Jon, « Machine Soul: A History of Techno », *The Village Voice*, 1993.  
[http://music.hyperreal.org/library/machine\\_soul.html](http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html), dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

<sup>4</sup> SHAPIRO Peter, *Drum 'n'bass: the rough guide*, London, Rough Guides, 1999.

SHAPIRO Peter (dir.), *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*, New York, NY, Caipirinha Prod, 2000.

<sup>5</sup> SHAPIRO Peter, *Turn the beat around: l'histoire secrète de la disco*, op. cit.

<sup>6</sup> SWINDELLS Dave, *Ibiza '89*, London, Idea, 2020.

<sup>7</sup> SWINDELLS Dave, *Acid House As It Happened*, London, IDEA, 2022.

**TOOP David** : Musicien, compositeur, écrivain et critique, David Toop a démarré sa carrière de journaliste dans son magazine *Collusion*. Il a notamment contribué à *The Face*, *The Times* et *The Wire*. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Ocean of Sound*<sup>1</sup>. Simon Reynolds a salué l'influence de David Toop en déclarant « aujourd'hui, nous sommes tous David Toop<sup>2</sup> ».

**TONG Pete** : DJ et animateur radio, réputé pour son émission *Essential Mix* sur BBC radio, Pete Tong a également contribué à *Blues and Soul*, *Mixmag* et *The Sun*.

**TRASK Simon** : journaliste britannique ayant contribué et *Music Technology*. Il est disparu en 2006.

**WARREN Emma** : Co-fondatrice du magazine Mancunien *Jockey Slut*, Emma Warren a ensuite rejoint *The Face* à l'âge de 24 ans, puis a notamment contribué à *The Guardian*, *Observer*, *Independent*, *Melody Maker*, *Mixmag*, *Select*, *Dazed & Confused* et *Time Out*. Emma Warren anime des émissions de radio, des tables rondes et a récemment écrit et auto-publié l'ouvrage *Make Some Space*<sup>3</sup>.

**WITTER Simon** : Ayant démarré sa carrière de journaliste au *NME* dans les années 1980, Simon Witter accepte la position d'assistant éditeur à *i-D* en 1987 et a plus tard contribué à *SKY*. En 1986, il signe un des premiers reportages sur la house au Royaume-Uni<sup>4</sup>.

**WEATHERHALL Andrew** : Principalement connu et respecté pour sa carrière de DJ, Andrew Weatherhall co-signait ses articles à *Boy's Own* (fanzine qu'il avait co-fondé) sous le pseudonyme « The Outsider » et au *NME*, sous le pseudonyme « Audrey Witherspoon ».

---

<sup>1</sup> TOOP David, *Ocean of Sound*, op. cit.

<sup>2</sup> « While many musicians have written criticism or conceptualised their work, few have operated on both sides of the theory/practice divide so extensively and provocatively as David Toop. Since the 1970s he has been recording and performing both solo and in various collaborations, writing music journalism, and authoring books such as the classic *Ocean Of Sound*. Toop has also been involved in curation (as with the series of landmark compilations he assembled for Virgin in the 90s) and organisation (as co-founder of the London Musicians Collective and co-editor of *Collusion* magazine). In this “intellectual profile”, Simon Reynolds (author of *Energy Flash*, *Rip It Up And Start Again* and *Retromania*) surveys Toop's career, teasing out the philosophical and political implications of his work and attending to its prophetic aspects. A version of this talk also appeared as an essay in *The Wire* 338. » (REYNOLDS Simon, « Toopological Space: The Flow-motion Studies of David Toop », *The Wire*, 2012. [https://www.thewire.co.uk/about/contributors/simon-reynolds/off-the-page-2012\\_simon-reynolds\\_toopological-space\\_the-flow-motion-studies-of-david-toop](https://www.thewire.co.uk/about/contributors/simon-reynolds/off-the-page-2012_simon-reynolds_toopological-space_the-flow-motion-studies-of-david-toop), dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.)

<sup>3</sup> WARREN Emma, *Make Some Space: Tuning into Total Refreshment Centre*, London, Sweet Machine Publishing, 2019.

<sup>4</sup> WITTER Simon, « Time To Jack: The House Sound Of Chicago », art. cit.

(b) Allemagne

**BONZ Jochen** : Écrivain et journaliste, Jochen Bonz a contribué au *taz (Die Tageszeitung)*, *INTRO*, *De:Bug* et *Skug*. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Subjekte des Tracks*<sup>1</sup>.

**BUNZ Mercedes** : Après quelques contributions à *Frontpage*, Mercedes Bunz co-fonde *De:Bug* dont elle sera la rédactrice en chef de 1999 à 2001.

**BRANCZYK Alexander** : Directeur artistique de *Frontpage* de 1992 à 1997, Alexander « Czyk » Branczyk est régulièrement cité pour la touche particulière qu'il apporta au magazine et la manière dont elle influença l'esthétique des autres publications techno.

**DIEDERICHSEN Diedrich** : Né à Hambourg en 1957, Diederich Diederichsen est un journaliste, essayiste, auteur<sup>2</sup> et curateur qui a également enseigné à l'université. Contributeur du magazine de pop culture très théorique *Spex*, il incarne le versant académique, parfois obscur, incompris et « bourgeois », de la critique allemande. De 1985 à 1990, il est le rédacteur en chef du magazine basé à Cologne, où le journaliste habite alors. Dans un article intitulé « Acid », il affirme que l'album le plus remarquable venu de Grande-Bretagne en 1988 est le LP d'A.R. Kane, « dans un intéressant balancement entre le son de 4-AD et la Brit-House<sup>3</sup> », avant d'ajouter que la musique acid, ou l'acid house, n'a rien à voir avec la musique que l'on aimerait entendre sous acid, c'est-à-dire sous LSD. Dans son rassemblement de chroniques publié en 2000, *2000 Schallplatten*, Diederichsen confesse : « Dans ce livre figurent peu de mots au sujet de la techno. En tant que culture et mouvement, la techno ne m'a pas touché. La musique ne m'est parvenue qu'au moment où elle fut redevenue principalement de la musique – ou qu'elle ait formé ce *continuum* avec la culture Noire associée au Black Atlantic<sup>4</sup>. » L'ensemble de ses chroniques est dûment archivé sur son site web<sup>5</sup>.

**DIETL Monika** : Animatrice radio, Monika Dietl a contribué à la diffusion de la house en Allemagne avec ses émissions *SF-Beat* et *The Big Beat*.

---

<sup>1</sup> BONZ Jochen, *Subjekte des Tracks*, op. cit.

<sup>2</sup> Notamment *Sexbeat. 1972 bis heute* (1985), *Der lange Weg nach Mitte – Der Sound und die Stadt* (1999), *Über Pop-Musik* (2014).

<sup>3</sup> DIEDERICHSEN Diederich, « Acid », *Spex*, août 1988, p. 58-59.

<sup>4</sup> « In diesem Buch stehen nur wenige Worte über Techno. Als Kultur und Bewegung hatte mich Techno nie erreicht. Die Musik drang erst zu mir durch, als sie schon wieder in erster Linie Musik geworden war – oder eben jenes Kontinuum zur schwarzen Kultur des Black Atlantic bildete. » (DIEDERICHSEN Diederich, *2000 Schallplatten*, op. cit., p. IX.)

<sup>5</sup> <https://diedrich-diederichsen.de/publications.htm#>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

**GORRIS Lothar** : Auteur de la colonne « Fresh » à la fin des années 1980 dans *Spex*, Lothar Gorris était un des premiers journalistes allemands à écrire sur house et la techno<sup>1</sup>.

**JOHNERT Armin** : DJ, producteur et journaliste, Armin Johnert a contribué à *Frontpage* dont il fut le rédacteur en chef en 1989 avant de fonder *New Life Soundmagazine*.

**KOCH Thomas** : DJ et journaliste ayant fondé le magazine *Groove* qu'il a dirigé jusqu'en 2004.

**KÖSCH Sacha (Bleed)** : DJ et journaliste, Sasha Kösch a contribué à *Spex*, *Frontpage*, *Telepolis*, *House Attack* et *Jungle World* avant de co-fonder *De:Bug*. Il a partagé, à plusieurs reprises, des réflexions méta-littéraires autour de la critique des musiques électroniques<sup>2</sup>.

**LAARMANN Jürgen** : Après avoir contribué à la revue *Spex*, Jürgen Laarman a co-fondé le magazine *Frontpage* en 1989. En 1994, il invente et le concept de « Raving Society ». De 1994 à 1997, il travaille comme conseiller pour la marque Reynolds Tobacco, qui contribue alors au financement de *Frontpage*, de la Love Parade et des soirées Mayday.

**LENZ Rolf** : Collaborateur au *Musik Express*, Rolf Lenz y défendait les musiques électroniques. Il a disparu suite à un accident dans la montagne au milieu des années 1990.

**NIESWANDT Hans** : DJ et journaliste, Hans Nieswandt a contribué à des publications telles que *Groove*, *taz*, *out to lunch* et *Spex*. Il parvint à introduire Sascha Kösch dans cette dernière. Nieswandt a été animateur radio, a publié plusieurs livres<sup>3</sup> et a enseigné à l'université de Bochum dans les années 2010.

**NIEMCZYK Ralf** : Journaliste et auteur, Ralf Niemczyk fut rédacteur et co-éditeur du *Spex* de 1985 à 1995. Dans lequel il a notamment écrit une chronique au sujet de la compilation *Techno! The New Dance sound of Detroit*<sup>4</sup>. Il a également contribué à *Frontpage*, l'édition allemande de *Rolling Stone*, *Frankfurter Allgemeine Quarterly*, *Welt Am Sonntag* et *taz (Die Tageszeitung)*.

**ROSE Pinky** : DJ, animatrice radio et journaliste, Pinky Rose a commencé à contribuer au *Zeit* à partir du milieu des années 1990, devenant la première amatrice de musiques électroniques à

---

<sup>1</sup> Dans le *Spex* de novembre 1988, Lothar Gorris déclare: « Womit überhaupt nichts gegen Maschinengrooves gesagt sein soll. House-Musik zum Beispiel als die pure Maschine, und trotzdem liegen auch hier Welten zwischen EBM und Acid House. »

<sup>2</sup> Notamment dans: KÖSCH Sascha, Ein Review Kommt Selten Allein, art. cit.  
KÖSCH Sasha, « Techno Review Lounge I », art. cit.

<sup>3</sup> NIESWANDT Hans, *plus minus acht*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2002.

NIESWANDT Hans, *Disko Ramallah Und andere merkwürdige Orte zum Plattenauflegen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2006.

NIESWANDT Hans, *DJ Dionysos Geschichten aus der Diskowelt*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2006.

<sup>4</sup> NIEMCZYK Ralf, « Verschiedene, Techno — The New Dance Sound of Detroit », *Spex*, août 1988, p. 40.

introduire ces musiques dans le quotidien. Ayant fait ses preuves en tant que journaliste<sup>1</sup>, Pinky Rose dit avoir rencontré moins de difficultés à se faire respecter en tant que DJ femme. Elle a contribué à plusieurs ouvrages collectifs<sup>2</sup>.

**SCHMIDT Torsten** : Journaliste et écrivain, Torsten Schmidt a contribué à co-écrit plusieurs livres<sup>3</sup> et collaboré à plusieurs publications, dont *Spex* et *out to lunch*. De 1996 à 1998, il est le rédacteur en chef du magazine *Groove magazine*, précédent alors Yannick Elverfeld puis Heiko Hoffmann. En 1998, Torsten Schmidt et Many Ameri fondent Yadastar, agence qui collaborera avec la marque Red Bull pour fonder la Red Bull Music Academy. Le projet, qui a cessé en 2019, facilitait également la *Red Bull Radio* et le magazine musical *RBMA Daily*. Il possède une très large collection de magazines et revues sur la critique techno.

**SCHWANKE Stefan** : Dans les années 1990, Stefan Schwanke a travaillé avec *Frontpage*, Mayday, Loveparade, Space Agency, Planet et E-Werk. Il a repris le « clubzine » *1000* au milieu de la décennie.

**TEIPEL Jürgen** : Après avoir découvert le punk, Jürgen Teipel crée le fanzine *Marionett*. En tant que journaliste, il a notamment contribué au *taz*, à *Spex*, à *Rolling Stone*, *Spiegel* et *Zeit*. Il a publié plusieurs livres documentaires et romans autour du punk et de la techno<sup>4</sup>.

**TOMALLA Andreas** : Aussi connu sous le pseudonyme Talla 2XLC, Andreas Tomalla est un DJ et journaliste. Il fut un des fondateurs du Technoclub en 1984 à Francfort et du magazine *New Life Soundmagazine* en 1992. Au début de années 2010, Tomalla soutient activement la campagne « Ja-zu-Fra » menée par les partisans de l'aéroport de Francfort.

**REINHOLD Riley** : De 1994 à 1998, Riley Reinhold exerçait en tant que critique musical pour les revues *Spex* et *Frontpage*. Lorsque ce dernier fait faillite, Reinhold co-fonde la revue *De:Bug*. Il mixe et produit de la musique, notamment sous les pseudonymes Triple R et RRR.

---

<sup>1</sup> « Deshalb habe ich selbst zB immer weniger Plattenkritiken geschrieben. Aber Autor:innen wie zum Beispiel Sascha Kösch und anfangs Pinky Rose waren da sehr gut drin. » (HOFFMANN Heiko, « Entretien en annexe », décembre 2022.)

<sup>2</sup> ROSE Pinky, « Ein Sample ist wie ein Geist. Wolfgang Voigts Projekt Gas », in Jochen BONZ (dir.), *Sound Signatures*, op. cit., p. 159-162.

ROSE Pinky, « Reset: Weiblich? », in Meike JANSEN et CLUB TRANSMEDIALE (dir.), *Gendertronics: der Körper in der elektronischen Musik*, 1. Aufl., Originalausg., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

<sup>3</sup> NIEMCZYK Ralf et SCHMIDT Torsten, *From Scratch: das DJ-Handbuch*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, coll. « KiWi », 2000.

AMERI Many et SCHMIDT Torsten, *For the record: conversations with people who have shaped the way we listen to music*, Berlin, Die Gestalten Verlag GmbH & Co., 2013.

<sup>4</sup> TEIPEL Jürgen (dir.), *Verschwende deine Jugend: ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbuch », 2001.

TEIPEL Jürgen, *Ich weiss nicht: Roman*, 1. Aufl., Köln, DuMont, 2010.

TEIPEL Jürgen, *Mehr als laut: DJs erzählen*, op. cit.

**VON STOCKFELTH Bettina** : Bettina Von Stockfelth est une des rares journalistes femme à avoir contribué à *Frontpage*.

**WOHLRABE Marc** : En 1994, alors à la fin de ses études dans l'édition, Marc Wohlrabe fonde la maison d'édition Zeitbank Verlag à travers laquelle il a co-édité et dirigé la revue *Flyer*.

**WEIL Stefan** : Le journaliste et graphiste Stefan Weil a créé et participé à plusieurs publications dont *Der Fürst*, *HG-Magazin*, *Das Herz* et *Frontpage*. Il est un des co-fondateurs du MOMEM (Museum of Modern Electronic Music) à Francfort.

(c) France

**AZOURY Philippe** : Critique cinéma et musical, Philippe Azoury a notamment contribué ou occupé des positions de rédacteur en chef aux *Cahiers du cinéma*, à *Libération*, aux *Inrockuptibles*, à *Vogue Paris*, à *Obsession*, au *Nouvel Observateur*, *Grazia* et *Vanity Fair*.

**BLOT David** : Animateur de radio et journaliste, David Blot fait ses débuts chez Radio Nova en 1997. À partir de 1996, il anime les soirées *Respect is burning* à Paris aux côtés de Jérôme Viger-Kohler et Frédéric Agostini. Il a contribué aux *Inrocks*, à *Who's Next* (WSN) et a écrit la bande dessinée *Le Chant de la machine*<sup>1</sup>.

**BOREL Vincent** : Lors de ses études en Khâgne et en Lettres, Vincent Borel côtoie le milieu de l'opéra, dont il est passionné. En arrivant à Paris, il enchaîne les petits boulots en découvrant le milieu des raves à Paris, expérience qu'il a ensuite raconté dans *Un ruban noir*<sup>2</sup>. En 1988, Borel est embauché par Jean-François Bizot à *Actuel*. Il contribuera également à *Coda* et deviendra le rédacteur en chef de *Novamag*, avant de contribuer, dans les années 2000 à *France Musique*, *Classica*, *Opéra magazine* et *Géo*. Il a publié douze livres.

**DE PLAS Odile** : Odile de Plas est une des rares journalistes femmes à avoir écrit sur les musiques électroniques dansantes en France. Elle a notamment contribué au *Monde*, à *Télérama* et *France Inter*.

**FERNANDES Paulo** : Créateur de l'association Happy Land, Paulo Fernandes compte parmi les premiers organisateurs de raves à Paris. En 1993, il crée *Coda*, le premier média français entièrement dédié aux musiques électroniques. L'année suivante il lance la première édition du *Housenationbook*, un annuaire professionnel des musiques électroniques.

**KYROU Ariel** : Journaliste, écrivain et animateur de radio, Ariel Kyrou était rédacteur en chef d'*Actuel* de 1989 à 1993. Il a publié plusieurs livres sur la techno<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> BLOT David et COUSIN Mathias, *Le chant de la machine*, op. cit.

<sup>2</sup> BOREL Vincent, *Un Ruban Noir*, op. cit.

<sup>3</sup> KYROU Ariel, *Techno rebelle: un siècle de musiques électroniques*, op. cit.

KYROU Ariel, LELOUP Jean-Yves, RASTOIN Pierre-Emmanuel et RENOULT Jean-Philippe, *Global tekno*, op. cit.

**LELOUP Jean-Yves** : Ayant démarré sa carrière de journaliste à Radio FG en 1988, Jean-Yves Leloup y anime plusieurs émissions successives (« Happy Hour », « RadioMentale », « Global Techno » et « Audio ») avant d'assurer la rédaction en chef de la station jusqu'en 2002. Dès le début des années 1990, il contribue à des revues comme *Audimat*, *Actuel*, *Beaux-Arts*, *Charles*, *Crash*, *Epok*, *Jazzman*, *L’Affiche*, *Le Journal des Arts* et *Le Magazine Littéraire*, *Libération*, *Self-Service*, *Tsugi*, *Traxmag*, *Remix* et *Coda*. Au côté de Jean-Philippe Renoult, il assure la rédaction en chef de cette dernière de 1996 à 1998. Il a publié, dirigé et co-publié plusieurs ouvrages dont *Global Tekno*<sup>1</sup> en 1999, *Les Basiques : la musique électronique*<sup>2</sup> en 2011, *Musique non-stop : pop mutations et révolution techno*<sup>3</sup> en 2015, *Techno 100 : Hits, classiques et raretés*<sup>4</sup> en 2019 et *Electro : de Kraftwerk*<sup>5</sup> à Daft Punk. Jean-Yves Leloup est également musicien (DJ, designer et artiste sonore), commissaire d'exposition et chargé de cours.

**LESTRADE Didier** : Peu après son arrivée à Paris, Didier Lestrade collabore au journal underground *Gaie Presse*, avant de créer sa propre publication, *Magazine*. À partir de 1986, il commence à écrire pour *Gai Pied*, *Rolling Stone* et *Libération*. Avec leur style singulier et leur ton militant, ses chroniques dans le quotidien français contribueront à la diffusion de la house en France et seront rassemblées dans un recueil. En 1995, il crée avec l'aide de Pascal Loubet le magazine gay et lesbien *Têtu*. Figure du militantisme homosexuel en France, Didier Lestrade a appris qu'il était séropositif en 1986 et a co-fondé l'association Act Up-Paris.

**LOPEZ Stéphanie** : Après s'être immergée dans les raves au début des années 1990, Stéphanie Lopez fait un stage chez *Coda* en 1995. Elle a contribué à des revues telles que *Zipper*, *Traxmag*, *Party News*, *Only for DJ* et *Tsugi*. Paru en 2009, son roman *La tectonique des rêves* met en scène une journaliste musicale<sup>6</sup>.

**PINON Eva-Marie** : Exerçant en tant que DJ sous le pseudonyme Eva Peel, Eva-Marie Pinon a fait ses débuts en tant journaliste chez *Time Out*, *Traxmag* et *Tsugi*.

**RENOULT Jean-Philippe** : Artiste sonore, essayiste et critique musical, Jean-Philippe Renoult a contribué à *Art Press*, *Mouvement*, *Musiques et Cultures digitales*, *Radio FG*, *Radio Nova*, *France Culture* et assuré la rédaction en chef de *Coda* entre 1994 et 1999.

**THÉVENIN Patrick** : Après avoir fait ses débuts à *Novamag* et *Radio Nova*, Patrick Thévenin est nommé rédacteur en chef de *Traxmag*. DJ occasionnel et proche de la communauté LGBTQI+, il a également contribué à *Grazia*, *Têtu*, *20 ans*, *Max*, *Self-Service*, *Crash*, *Interview*

---

<sup>1</sup> KYROU Ariel, LELOUP Jean-Yves, RASTOIN Pierre-Emmanuel et RENOULT Jean-Philippe, *Global tekno*, op. cit.

<sup>2</sup> LELOUP Jean-Yves, *Les Basiques : la musique électronique*, Leonardo/Olats, 2011. <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.olats.org%2Flivresetudes%2Fbasiques%2Fmusiqueelectronique%2FbasiquesME.php#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>, dernière consultation le 6 décembre 2022.

<sup>3</sup> LELOUP Jean-Yves, *Musique non stop: pop mutations et révolution techno*, Marseille, le Mot et le reste, 2015.

<sup>4</sup> LELOUP Jean-Yves (dir.), *Electrosound: machines, musiques & culture(s)*, Marseille, Fondation Groupe DEF, 2016.

<sup>5</sup> LELOUP Jean-Yves, *Electro: de Kraftwerk à Daft punk [exposition, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 9 avril-11 août 2019]*, Paris, Textuel Philharmonie de Paris-Musée de la musique, 2019.

<sup>6</sup> LOPEZ Stéphanie, *La tectonique des rêves*, op. cit.

*US, Teknikart, Mademoiselle, i-D, Noisey, Inrocks, Mixte, Tsugi, Traxmag, Modzik, Brain et Playboy.*

**VIX-GRAS Christophe :** Co-fondateur d'*eDEN* en 1992, Christophe Vix-Gas rejoint Radio FG de 1993 à 2000. En 1997, il contribue à l'organisation de la techno parade et à la fondation de l'association Technopol.

(d) *Autres figures*

**ALETTI Vince:** Journaliste, curateur et écrivain, Vince Aletti est un des premiers critiques à abondamment écrit sur le disco et la photographie. Il a notamment contribué à *Rolling Stone*, *Record World* et le *Village Voice*. Certains de ses écrits ont été rassemblés dans un ouvrage désormais culte, *The Disco Files*<sup>1</sup>.

**ALS Hilton:** Critique et écrivain américain ayant contribué ou édité *The New Yorker*, *Village Voice* et *Vibe*, Hilton Als est un des rares critiques Noirs à avoir écrit sur le mouvement club au XX<sup>e</sup> siècle. Il a publié et co-publié plusieurs livres<sup>2</sup>, obtenu plusieurs récompenses pour son travail littéraire et enseigne à l'université de Princeton.

**COOPER Carol:** Basée à New York, Carol Cooper est une journaliste ayant contribué à *Actuel* (Paris), *The Face* (Londres), *Latin New York*, *The Village Voice*, *Essence*, *Elle*, *New York Newsday* et le *New York Times*. Certains de ses reportages furent rassemblés dans la collection *Pop culture considered as an uphill bicycle race : selected critical essays (1979-2001)*<sup>3</sup>.

**FLICK Larry:** En 1990, Larry Flick accepte la position d'éditeur de la section dance du *Billboard*, prenant la suite après Brian Chin et Bill Coleman. Dans un article récent, il décrit ses activités journalistiques d'alors comme elle d'un « activiste<sup>4</sup> » : « C'était une période fun et la position d'éditeur dance au *Billboard* était prestigieuse. La musique était extraordinaire, les créatifs étaient au top de leur forme [...]. Le plus remarquable, c'est que la majorité d'entre eux étaient gays et lesbiens<sup>5</sup>. » Pourtant, à l'approche de la Pride en juin 1991, Flick se heurte aux

---

<sup>1</sup> ALETTI Vince, *The Disco Files*, op. cit.

<sup>2</sup> Notamment ALS Hilton, *The Women*, New York, Noonday Press, 1998.

<sup>3</sup> COOPER Carol, *Pop culture considered as an uphill bicycle race*, op. cit.

<sup>4</sup> « I had become an activist. Dance music was no longer just a cool journalistic beat for me. It had become intertwined into a subculture of people. » (FLICK Larry, « Out and Proud In 1991: Former Billboard Dance Editor Reflects on Pushback, Rifts & Representation », *Billboard*, 12 août 2021. <https://www.billboard.com/music/features/dance-music-gay-pride-1990s-1235007099/>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> décembre 2022.)

<sup>5</sup> « It was a fun and increasingly high-profile time to be the dance music editor at *Billboard*. The music was extraordinary, the creatives were on peak form and they were fostered by a cadre of industry executives who worked with palpably high energy. Perhaps most notably, many of them were gay and lesbian-identified people. » (*Ibid.*)

difficultés de documenter les réalités de sa communauté, alors que les identités et orientations sexuelles de ses membres étaient encore un tabou et que les dirigeants de la publication aussi, se montraient frileux. Mais l'épidémie du SIDA initia un changement de paradigme quant à cette culture du secret<sup>1</sup>.

**KOPKIND Andrew** : Né en 1935, Andrew Kopkind était un journaliste politique et culturel. Il a contribué au *Cornell Daily Sun*, au *Washington Post*, au magazine *Time*, au *New Republic*, au *New Statesman*, au *New York Review of Books*, au *Nation*, au *Grand Street* et au *Village Voice*. Dans ce dernier, il signe en 1979 le reportage « The Dialectic of Disco<sup>2</sup> ». Militant et ouvertement gay, il s'est aussi engagé contre la guerre au Vietnam. En 1995, certains de ses articles ont été réunis dans une publication<sup>3</sup>.

**SIGERSON Davitt** : Né à New York en 1957, Davitt Sigerson est un producteur, chanteur, compositeur et journaliste. Après avoir fait ses études au Royaume-Uni, il y est resté jusqu'en 1979, période durant laquelle il a contribué à *Black Music*, *Sounds*, *Melody Maker*, *Time Out*. À son retour aux États-Unis, il a notamment collaboré avec *The Village Voice*, *Rolling Stone* et *The New York Times*.

**SHERBURNE Philip** : Journaliste et musicien américain basé en Europe, Philip Sherburne a contribué *The Wire*, *New York Times*, *Spin*, *Slate*, *frieze*, *XLR8R*, *Wired*, *Groove*, *De :Bug* et la version espagnole de *Traxmag*. Il est l'auteur du terme « micro-house » et occupe actuellement une position éditoriale au magazine influent *Pitchfork*.

---

<sup>1</sup> « That column proved to be a beneficial benchmark in several other ways. The devastation of AIDS washed over the music business like a tidal wave, particularly in clubland. The need to be out became imperative, particularly as I documented death among our ranks in every column for several years to come. Oh, and that gay dollar became ever so mighty during the mid-'90s as labels funded gay-centric marketing departments, just as a spate of indie companies promising exposure to the queer buck became big business. » (*Ibid.*)

<sup>2</sup> KOPKIND Andrew, « The Dialectic of Disco – Gay Music Goes Straight », *Village Voice*, 12 février 1979.

<sup>3</sup> KOPKIND Andrew, *The Thirty years' Wars: dispatches and diversions of a radical journalist, 1965-1994*, London, Verso, 1995.

## D. Retranscriptions de certains entretiens :

Les entretiens menés dans le cadre de la thèse sont ici organisés en deux catégories. La première regroupe des échanges – par mail, par téléphone ou de visu – avec des journalistes ayant exercé sur notre période de recherche. C’est également le cas de la seconde, à la seule différence que ces interrogés ont aussi écrit au sujet de la compilation *Techno ! The New Dance Sound of Detroit*. Certains entretiens n’ont pas été retranscrits, pour des raisons techniques ou par soucis d’efficacité. En effet, notre entretien avec Jürgen Laarmann était peu cohérent et pertinent pour la recherche

Les entretiens sont retranscrits en langue originale, mais traduits dans le corps du travail. Les coquilles apparaissant dans les échanges écrits n’ont été rectifiées que lorsqu’elles gênaient la lecture. Les retranscriptions sont restées relativement fidèles à l’expression orale, tout en reformulant ou supprimant certains passages interrompant le flot de la lecture. Quelques brèves indications quant au contexte de l’interview sont mentionnées juste avant la retranscription.

### a. Réflexions de journalistes

(a) *Vincent Borel*

Spontanée, débridée.

Vincent Borel

Cet entretien avec Vincent Borel fut effectué par mail entre avril et mai 2016.

**Noémie Vermoesen :** En ce qui concerne votre expérience, j’aurais aimé en savoir davantage sur votre premier contact avec la house et la techno.

592

**Vincent Borel** : C'est celui qui est narré dans *Ruban noir*.

**Noëmie Vermoesen** : Quel fut, par ailleurs, le rapport que vous avez entretenu avec la musique électronique à l'époque où vous écriviez pour ces revues ?

**Vincent Borel** : Constant, chaque week-end ou presque durant 5 ans.

**Noëmie Vermoesen** : Quels genres de clubs/raves fréquentiez-vous ?

**Vincent Borel** : A paris la Luna. Le Boy. Les teadance du Palace et le Privilège en alternance.

**Noëmie Vermoesen** : Achetiez-vous des vinyles ?

**Vincent Borel** : Énormément. J'en ai 4 caisses à la cave.

**Noëmie Vermoesen** : Mixiez-vous vous même ou aviez-vous des compétences techniques en termes de production ?

**Vincent Borel** : Non, je n'ai jamais eu envie de franchir le pas. Je suis avant tout un danseur 😊😊😊

**Noëmie Vermoesen** : Avez-vous voyagé et fait l'expérience d'autres scènes de clubbing dans les années 1990 ?

**Vincent Borel** : La route belge en 1991. La scène espagnole de Valencia en 1993. L'Angleterre, l'Allemagne de Munich et Francfort notamment le Omen du label Harthouse.

**Noëmie Vermoesen** : En ce qui concerne la presse, j'aurais d'abord aimé en savoir plus sur votre expérience en tant que lecteur. Lisiez-vous la presse musicale (pas nécessairement house et techno) ?

**Vincent Borel** : Non. Plutôt *Face* et *i-D*, mensuels britanniques incontournables.

**Noëmie Vermoesen** : Lorsque vous avez commencé à écrire pour *Coda*, lisiez-vous la presse house et techno française et/ou étrangère ? Quelles étaient d'après vous, les plumes françaises ?

**Vincent Borel** : Didier Lestrade.

**Noëmie Vermoesen** : Y avait-il des critiques que vous respectiez davantage ? Écoutiez-vous également la radio ?

**Vincent Borel** : FG

**Noémie Vermoesen :** Comment vous informiez-vous pour les nouveautés ?

**Vincent Borel :** *Rave up* de Patrick Rognant.

**Noémie Vermoesen :** Quand et comment avez-vous commencé à écrire pour Coda (puis *eDEN* et le fanzine de *Fcom*) ?

**Vincent Borel :** Dès leurs démarrages.

**Noémie Vermoesen :** Votre rapport à l'écriture était-il spontané ou meniez-vous une réflexion parallèle quant à la manière d'écrire ces musiques ?

**Vincent Borel :** Spontanée, débridée.

**Noémie Vermoesen :** Ressentiez-vous une résistance extérieure liée à cette culture ?

**Vincent Borel :** Totalement, surtout de la part des branches qui l'ont méprisée jusqu'à l'émergence des Daft Punk.

**Noémie Vermoesen :** Vous semblait-il difficile de parler de ces musiques d'un point de vue esthétique (la décrire, la juger, etc.) ? Jusqu'à quand avez-vous contribué à ces différents médias ?

**Vincent Borel :** Jusqu'à la sortie *Ruban noir* en 1995.

**Noémie Vermoesen :** Enfin, quand avez-vous commencé à rédiger *Un ruban noir* ?

**Vincent Borel :** 1993

**Noémie Vermoesen :** Y avait-il alors d'autres romans français ou étrangers traitant de ce sujet et que vous aviez lu ?

**Vincent Borel :** Aucun. Je pense avoir été le premier romancier français à s'emparer d'un sujet qui n'intéressait personne à l'époque...

**Noémie Vermoesen :** Pourquoi avez-vous cessé d'écrire sur les musiques électroniques après la publication d'*Un Ruban noir* ?

**Vincent Borel :** De fait j'ai continué à en parler mais sous forme de chroniques et de critiques de disque. Je considérais déjà à l'époque que la techno avait écrit son histoire sonore de 1987 à 1996. Ce qui suivait était au pire une resucée, au mieux un thème à variations. De plus, voir un

médiocre DJ comme David Guetta occuper le devant de la scène aux dépens d'un Laurent Garnier sonnait pour moi le glas du côté avant-gardiste de ce mouvement. Devenu *mainstream*, il ne m'intéressait plus. L'histoire musicale était dite, le reste n'était qu'un rite de passage générationnel. Il était pour moi temps de passer à autre chose ....

**Noémie Vermoesen :** Oui, c'est très intéressant ce que vous dites sur le basculement qui s'opère en 96.

**Vincent Borel :** Selon moi ce serait l'avènement de la french touch, cette resucée faiblarde du disco, adoubee par les Anglais du *NME*, eux-mêmes exténués par 10 ans House techno à fond. C'est à ce moment que l'underground devient overground et commercial. Le mouvement passe alors dans une nouvelle dimension.

*(b) Bill Brewster*

When we wrote *Last Night A DJ saved My Life*, [...] we felt we were fighting a battle for dance music. We thought the culture of dance music is just as interesting as rock music and pop music.

Bill Brewster

Cet entretien avec Bill Brewster a été effectué le 24 février 2022 via zoom et, ayant démarré avec un peu de retard, il a duré une cinquantaine de minutes.

**Noémie Vermoesen:** Thank you so much for taking the time. I've tried to read and listen to as much interviews with you as I could. There's a lot of biographical details that I already have. As your time is precious, I'm going to try to ask questions that are more specifically related to my research, which is the relationship between music and words. There's going to be four series of questions. The first is related to your work in the nineties. There's a second series related to your work with DJhistory.com. There's a third series of broader aesthetics issues related to

writing about music and there's a last series on the topic of formats, such as charts, reviews, zines, etc. I'm going to try to keep it all within one hour.

I wanted to start off with your work in the nineties. I'm really fascinated by this zine that I've heard mentioned a few times. It seemed to be a fanzine called *When Saturday Comes*. Am I right?

**Bill Brewster:** Yes. It's named after a song by *The Undertones*, actually.

**Noëmie Vermoesen:** I haven't found the zine yet. Was it only about football or did it include music?

**Bill Brewster:** It was only football but it was an offshoot of a music magazine ran by a guy called Mike Picher. He ran a music magazine called *Snipe*. He started doing *When Saturday Comes* as an offshoot of that. But *When Saturday Comes* became quite successful, he stopped doing *Snipe* and continued with *When Saturday Comes*. I joined the team on issue number 13, I think. It started in 1986, and I got involved in it in early 1988.

**Noëmie Vermoesen:** You hadn't written about music at all? So really, your introduction to writing was through football?

**Bill Brewster:** I'd always wanted to write, and I'd written a few little pieces for music fanzines in the eighties, but I left school when I was 15, and I had no qualifications, so I just couldn't see a way into writing. They advertised for basically a slave and I answered the ad and got the job. It wasn't paid, it was a non-paying job. I started working there part-time. At the time I was doing a degree as a mature student, I'd gone back to college to study. I think I'd just turned 28. I started getting involved in this at the same time as I was studying for a degree in economics, Eastern European politics and French.

**Noëmie Vermoesen:** The music fanzines that you wrote for in the eighties were, I guess, not about electronic music?

**Bill Brewster:** You know what? I can't actually remember. I did write a few things, but I just can't remember what the fanzines were called, and I can't remember what I wrote. It was a long time ago. Maybe like 84, 85.

**Noëmie Vermoesen:** How did it feel to write about sports and then about music? Do you feel like it was the same energy? Were you using the same ways of approaching your objects? Or did they feel like two completely different things?

**Bill Brewster:** To me, it felt natural because as a kid, the two things I'd been obsessed with were football and music. So, it felt completely natural to write about music. The kind of culture that I came from was very working class, and dance music in those days was really quite a

working class thing. It hadn't widened out into becoming part of the whole of youth culture. It was quite a subcultural thing. Football was as well in a way. Football at the time that I was writing about it had been demonized in, in the UK because of the problems with football hooliganism and stuff like that. There were a lot of football supporters that were kind of tarred with this brush of violence, and it really annoyed us. In this magazine, we wanted to present a different view of what football supporters were and write about the kind of deep culture of British football supporting. We were against that violence narrative.

**Noëmie Vermoesen:** Interesting that you mentioned this working-class background. In our interview, Stuart Cosgrove mentioned the contrast he felt with the other journalists at the *NME*. Did you feel like, in the early days, most journalists shared this background?

**Bill Brewster:** A lot of the journalists weren't even really journalists. They were just enthusiasts like me. Most of the ones that I came across... I mean, Stuart's a bit of an exception because he's from a working-class background, but also, he's quite educated. He was one of the people that really inspired me. There were a few people like him that were writing about dance music early on. John McCreedy who wrote for *The Face* and the *NME*, Stuart Cosgrove, people like that ... Danny Baker was another early *NME* writer from a working-class family. A lot of people involved in music journalism often didn't have very orthodox backgrounds. They'd come into it as fans really, more than people that had been to Cambridge to study English. At the time that I started writing about football, I'd only just gone to college, having left school at 15. I really didn't have a very formal background at all in educational terms. But I felt like I knew what I was talking about. I was enthusiastic. I'd been a big collector of records from the age of about 10. I didn't feel like I wasn't qualified. I might've been under qualified as a writer, but certainly not as a music enthusiast.

**Noëmie Vermoesen:** After *When Saturday Comes*, you got to *Mixmag*, right? You were editing the *Mixmag Update* ...

**Bill Brewster:** What happened was, a guy called Nick Gordon Brown was an assistant editor at *Mixmag*, and he was also a football fan, and he called our offices one day to ask us if we wanted to do some football things for *Mixmag*. I answered the phone, and we got talking, and it turned out that I was interested in dance music already. I was going out to clubs, and you know ... This was maybe 1989 or 1990 when I first spoke to Nick. So, I started doing freelance work for *Mixmag* while I was still working at *When Saturday Comes*. Through that, I started writing for *The Face* as well. I probably wrote the first piece for *The Face*... in 1990, maybe. *When Saturday Comes* was my full-time job and, I was doing other freelance work as well. When I left *When Saturday Comes* in, I think, September, 1993, I was offered a job with DMC, which was the parent company of *Mixmag*, *Mixmag Update*, and they also managed DJs like Brothers In Rhythm and Sasha and various other producers. So, I started working for them, editing *Mixmag Update*, which was their weekly trade magazine. It was kind of aimed at DJs

and people in the dance music industry, and it was distributed to record shops every Friday morning, I think. That was a weekly magazine. I edited that for a year.

**Noëmie Vermoesen:** *Mixmag Update* feels like it was very much a sort of pre-internet format because it had a lot of news and bitty information.

**Bill Brewster:** Yeah, it didn't have many features. It had a lot of reviews of new records. At that time. There were, there was a lot of new music. I mean, I used to get sent every record that was coming out that week. And I was probably receiving 200 12-inch singles every week. So, there were a lot of releases. It really exploded! In the late eighties, there were maybe 50, 12 inches coming out a week in the late eighties. By the time I was doing that job, I had to go down to a secondhand record store and basically get rid of most of them every week. I literally couldn't carry them. So, it was a weekly exodus to a second and record store to sell the ones I didn't want. There were a lot of reviews in *Mixmag Update*, there were a few features, and they would feature people in the industry as well as DJs and producers and stuff like that. So, it's very much aimed at the industry rather than people on the dancefloor.

**Noëmie Vermoesen:** But *Mixmag*, the monthly edition, was read by people who would go on a dance floor.

**Bill Brewster:** Yeah. *Mixmag* was their consumer version. It was definitely aimed at people that went out clubbing every week, and wasn't aimed so much at people in the industry.

**Noëmie Vermoesen:** To you, what were the differences between *Mixmag* and *DJmag*?

**Bill Brewster:** They were essentially the same. They were aimed at the same audience. It was just a battle for who had the biggest sales, I suppose. In the nineties, *Mixmag* was definitely winning. It was definitely outselling *DJmag*. It had a very successful period, probably a little bit later, after that. So, 96-97 was the kind of glory years of *Mixmag* where they were selling towards a hundred thousand copies a month, I think. *DJmag* was another magazine that had actually grown out of an industry magazine called *Jocks*. So that had also been kind of a music industry magazine originally. They'd widened it to turn it into a consumer magazine.

**Noëmie Vermoesen:** Were you reading all those magazines in the early nineties? Were you also reading *The Face* or *i-D*?

**Bill Brewster:** I'd been a religious reader of *The Face* from the very first issue. In fact, I've got all of my copies here now. I still have all the copies of *The Face*. I started buying it from issue one because I'd been a reader of the *NME* and *The Face* was started by a former editor of the *NME* called Nick Logan. What I liked about *The Face* is that it was covering more of the kind of music that I was interested in than the *NME*. The *NME* was really a rock newspaper that covered a little bit of Black music, but not much. Whereas *The Face* covered a lot more of club

culture, DJs, dance, music, electronic music and black music. It covered much more of what I was into in the early nineties. I did use to read *i-D* originally, but it had become more of a fashion magazine, I think, in the 1990s. But, certainly in the eighties, there was also another magazine called *Blitz*, which I read regularly as well. It was semi short-lived, but it was a very good magazine at the time. So, in the early nineties, I would probably have been reading *DJmag*, *Mixmag*, *Mixmag Update* and *The Face*. *NME* did have some dance music coverage, but I stopped buying *The NME* in 92.

**Noëmie Vermoesen:** Can you tell me a bit more about *Blitz*?

**Bill Brewster:** It was a sort of lifestyle magazine, not dissimilar to *The Face*. It was a semi-popular magazine. It lasted for 10 years. Here is a link to the magazine. You can have a look after we've finished the interview. It was a really good magazine, sort of a rival to *The Face*, I suppose, and *i-D*.

**Noëmie Vermoesen:** So, then you moved to New York to work for DMC in the US, right?

**Bill Brewster:** Yeah, there was a guy called Guy Ornelo who was living out there, who ran their office who wanted to come home, and they offered me the job. So, I went over there to run their office. We had to produce a monthly magazine called *Update USA*, which was very similar to *Mixmag Update*, but it only came out monthly rather than weekly. We supplied DJ equipment to various record stores around the country, around Canada and the US. We tried to get remixes for DJs that we managed in the UK. We tried to get remixes from record companies in the US. It was a very small operation. We had a small office with a staff of three people, including me. It wasn't big at all, and I stayed there for nearly two years. This was roundabout Easter 94 through to early summer 96. I can't remember exactly.

**Noëmie Vermoesen:** When I decided to start this research, I initially wanted to study the writings about dance music in Europe, but also in the US. Yet, it felt like there was less of a writing tradition. It seemed like the American pop press didn't embrace dance music, the way it did in Europe.

**Bill Brewster:** I would say before *Vibe* there, wasn't a dedicated magazine to dance music. Whereas in Britain, we've had lots and lots of magazines over the years. I mean, in the early seventies, and in fact, *Blues and Soul* started sometime in the 1960s. It was originally started by people that were in an organization called the Tamla Motown Appreciation Society. And I think they started a magazine through that. Dave Godin for example, who wrote for *Blues and Soul*, I think started the Tamla Motown Appreciation Society. So, they'd been magazines from the sixties onwards: *Black Music*, *Record Mirror* - which had originally been a pop magazine, became a dance music magazine sometime in the 1970s, *Blues and Soul* and then there were short-lived ones like, Morgan Calm that ran street sounds had a magazine, I think *Street Sounds*.

That didn't last long, but that was a dance music magazine as well. So yeah, we had a long history of dance music magazines here.

The UK is a much smaller country, so it's much easier to kind of distribute things. Financially, a magazine can't work in the US unless you've got enough paid advertising before it's even left the printing press. It costs so much to distribute because it's such a huge country. So that's why they have such a large amount of advertising in magazines in the US. Otherwise, it just wouldn't be profitable.

**Noëmie Vermoesen:** Interesting! One thing I focused on was, this Detroit Techno compilation released in 88 ...

**Bill Brewster:** Yes, *The New Dance Sound of Detroit*. That one came out on 10 records and Neil Rushton had put that together.

**Noëmie Vermoesen:** That was covered a lot in Europe, but it seems like that scene in Detroit was not very covered in the US.

**Bill Brewster:** It got a small amount of coverage. But you're right, there's very little coverage. There's a writer called Barry Walters who was writing for different magazines in the mid 1980s. I think he wrote the first piece on the house music in the US for *Rolling Stone*, maybe. I have it somewhere, it's from 1986. So, there were journalists that were covering it, but it was very piecemeal. There really wasn't a lot of coverage. Certainly not in the way that we were covering dance music here.

**Noëmie Vermoesen:** So, you said it was Barry Walters?

**Bill Brewster:** Barry Walters. He lives in San Francisco now. He is actually in the middle of writing a book. He is a friend. He was one of the few people writing about dance music. He's gay, so I guess he had more of an inkling of what was going on on dance floors in the US. See, that's the other thing: outside of gay clubs in the US... I mean, to hear really good dance music, you either had to go to Black clubs or gay clubs. There's no culture in the US of straight club playing really great music, generally. There were obviously exceptions to that but I would say generally that's the case. Whereas in the UK, we've got a longstanding club culture of straight kids going out and dancing to Black music. It goes right back to the 1950s.

**Noëmie Vermoesen:** Speaking of the dance music in gay clubs' tradition in the US, I'm so grateful for the Vince Aletti book that you put together. His writing is really amazing. With DJhistory.com, you've archived some of the writing that has been published on music in several books. What was their reception?

**Bill Brewster:** Vince Aletti's *Disco Files* got great reception. We did really well with that. I think we printed 4,000 to begin with. It was the first book we'd ever done so we were quite

conservative with the amount of copies we did. We sold those really quickly. I think we did another 1000 and sold 5 or 6,000 in total. It all sold out and, and then we licensed the rights to the book, to an American publisher who then did a new edition with a black cover. I don't know how many they printed, but I suspect probably a similar amount to what we did. So that one did very well. The *Boys' Own* book did extremely well. I think we did maybe 4,000 copies of that and that sold out pretty quickly. The *Soul Underground* didn't really sell very well at all. We ended up having to pull up some of them, unfortunately. That just didn't have the same appeal as the other books. But we're actually working on a new book idea, similar to those. There was a magazine published by Vinylmania, the record store in New York during the 1980s called *Vinylmania*. We're trying to put a book together for that as well. We're just talking to Charlie Grappone who owns the rights, and he used to run Vinyl Maniacs records store. With any luck, that'll be out next year.

**Noëmie Vermoesen:** Oh, well, that's amazing. I did enjoy the *Soul Underground* book as well and I would love to maybe have David Lubich's contact.

**Bill Brewster:** I'll see if I can find. I've not spoken to him for a long time—eight or nine years. I think it's a really good book. I was really pleased with it. But *Soul underground* didn't have the kind of hipness factor that *Boys' Own* did or all the kind of historical appeal of *Disco Files*. When we did *Disco Files* it really felt like we were excavating some important historical file. It did really well. And Vince is obviously a really good writer as well.

**Noëmie Vermoesen:** Were there any equivalents to Vince Aletti - in terms of charisma and talent - during the house and techno years?

**Bill Brewster:** There's a writer called Brian Chin. He was very good. He wrote for either *Record World* or *Billboard* from 1988 to about 92 or 93. He was excellent. And then after him was a guy called Larry Flick whom, I think, took over from Brian Chin. When I lived in New York, Larry Flick was doing that job at *Billboard*. And again, all of these writers were gay as well. I'm trying to think of a straight writer who was writing about dance music ... Apart from maybe some black writers ... But I can't think of a white, straight writer in the US who was covering any of this stuff during that period.

**Noëmie Vermoesen:** Can you think of any Black writers, either in Europe or in the US? I mean, obviously there's Kodwo Eshun, but I guess that was a little bit later ...

**Bill Brewster:** Greg Tate! Greg Tate is probably the most important one, he was writing for the *Village Voice*. I can't think of any others, but I'm sure there are.

**Noëmie Vermoesen:** But did Greg Tate write a lot about dance music?

**Bill Brewster:** Okay. So, he wrote about a lot of different things. Actually, I'll tell you someone that I can recommend, she's a rarity. She was not only Black, but she was a woman: Carol Cooper. She wrote for the *Village Voice* and various other magazines like that. She definitely wrote about dance music. She interviewed people like Walter Gibbons and stuff like that. If you want to get more information about her: do you know what *Rock's Backpages* is?

**Noémie Vermoesen:** Yes!

**Bill Brewster:** If you look at their podcasts, Carol Cooper was interviewed by them, sometime in the past year. Go and have a look and listen to that podcast because she does talk a little bit about covering dance music. They don't really ask her about that too much, but you can tell that she was covering dance music and DJs a little bit.

**Noémie Vermoesen:** Fascinating. I'll definitely check that out. The main interrogation guiding my research is this question of the ineffable. There is this idea that it's impossible to write about music and some writers argue that it would be even more difficult to write about dance music. Is that something that you experienced yourself?

**Bill Brewster:** I never found it difficult because I was really into it. So, it wasn't something that I ever encountered. I think I know why that is the case that it is more difficult to write about. Generally, rock and pop music are about words as much as melody. If you look at all of the books that have been written about pop stars and rock stars... There are so many books about Bob Dylan and the Beatles because people can deconstruct their lyrics and question what this song is about and what that song is about. Dance music isn't like that, it's much simpler. Most dance music, these days that, there's not even any vocals in it. It's instrumental and that takes away one thing that most white middle class journalists like writing about, which is "what does this song mean?" The fact is, with dance music, songs often don't mean anything, they're just there to make you dance. They're functional rather than necessarily spiritual or uplifting or meaningful. They often are those things as well, but the first job of a dance record is to make people dance. It has that functionality above and beyond just listening to a song in the way that you might do a Bob Dylan record or a Beatles record. I think that's a really important distinction between what dance music is and what pop music is or rock.

**Noémie Vermoesen:** Yeah. So, when writing a review about a record, would you say that you were primarily considering how effective it could be on a dancefloor? Or would you also pay attention to the social and the cultural context, maybe a balance between both things?

**Bill Brewster:** I think it would depend, really. It depends on what it is you're writing about, who it is that's made it, what you want to say about that artist or about that track. I don't actually write about individual songs that much, these days. I'm more interested in digging out interesting stories that people don't necessarily know about. What I like doing is trying to put a human face ... A lot of dance music is quite faceless. And so, I like trying to find interesting

stories about these people and giving them some humanity. That's what we were doing when we wrote *Last Night A DJ Saved My Life*. We were trying to say that these people are interesting humans, interesting artists. Why have you never heard about them? Our job, we felt was to kind of shine a torch on ignored corners of music culture.

**Noémie Vermoesen:** Obviously, you also have a technical knowledge about playing music, since you're also DJ. Would you say that helped you understanding the music and writing about it in precise terms?

**Bill Brewster:** Yeah, it does definitely. When you know how to control a dance floor, when you know what makes a dance floor go crazy, when you know how to manipulate ... to guide people into particular moods ... All of those things are skills that a DJ needs to know if they're gonna make a living out of it. It's extremely helpful to know so you can call on your muscle memory to explain these things to people.

**Noémie Vermoesen:** Going back to this argument of the difficulties related to writing about music ... I read somewhere that you said that up until the late nineties, there were more books about the Beatles than about the whole of dance culture. That's about books. But would you say that it was also a difference in terms of media coverage? Was there more press about rock music and there was press about dance music?

**Bill Brewster:** Oh yeah, definitely. Probably even now. When we wrote *Last Night A DJ saved My Life* - we wrote that in 98, early 99 - we felt we were fighting a battle for dance music. We thought the culture of dance music is just as interesting as rock music and pop music. Why have you ignored it for all these decades when it's had such a huge impact on popular music? So, we were kind of making a case for why DJs are important. Now it's nearly 24 years later. We actually got a new addition to the book coming out in July. It doesn't feel quite so imperative to make those arguments now, because I think a lot of people have accepted the fact that DJs have quite a firm place within music culture, that they do play a role, that they do have some respect. But when we first wrote that, we were kind of arguing that they deserve respect. So, the situation has sort of changed a little bit, I think. DJs are recognized as having some kind of cultural cachet now in a way that they didn't 20 years ago.

**Noémie Vermoesen:** Congratulations on the book being republished in July. It's been such a huge milestone in the writing about dance music, and it's great to see it live on.

**Bill Brewster:** Thanks.

**Noémie Vermoesen:** Since we're talking about DJ culture, I wanted to ask you about charts, as in lists of tracks. Do you know if there are any resources on the history of charts? Did they appear or become more popular with dance music press?

**Bill Brewster:** I've never read about a history to do with charts, but they've always been a core part of dance music. If you look in, I think in *The Disco Files*, there were charts from quite early on in there. From a DJ perspective, they're just a really good way of saying "this is what music I'm thinking about at the moment." I think it's a little bit like record stores who want to promote music, and they used to have charts in the *NME* and *Sounds* and things like that, and they would print their top 20, and it would give customers an idea of the kind of records that they stocked. I think with DJs, it's kind of like: "okay, if you come and see me this weekend, these are the kind of records I'm going to play." It's like having a business card, really. So, they're a pretty key part of being a DJ.

**Noëmie Vermoesen:** But they existed before the DJ culture.

**Bill Brewster:** They've existed as long as DJ culture have existed, for sure.

**Noëmie Vermoesen:** Did you also read zines in the nineties?

**Bill Brewster:** Yeah, *Herb Garden*, which was from Leeds. I used to read that. And obviously *Jockey Slut*, which started out in Manchester and actually became a proper grown-up magazine. There was one from Birmingham called *Sunny Side Up*. Obviously, *Boy's Own*. And for a little while I did my own fanzine called *Champion*. We did about five or six issues which covered kind of... For lack of a better description, it covered working class culture. It covered street fashion, sports and music, mainly, and a little bit of politics as well.

**Noëmie Vermoesen:** Did you make *Champion* because you had a sense thing that you wouldn't be able to discuss these things in conventional or mainstream press.

**Bill Brewster:** Basically, yes. A lot of it was stuff that wouldn't necessarily get covered in mainstream outlets. Because I was working at *When Saturday Comes*, I had access to typography computers to write on stuff like that. I produced that in my spare time while I was working at *When Saturday Comes* with my friends, and all the people that wrote for it were people that we all used to go out clubbing together. We were DJs ... Actually, two from the civil servants. One of them worked in a bank. They were just like enthusiasts. I was the only one that was actually making a living out of journalism. But they were all good writers. Because I'd had some experience of editing, I knew how to put a magazine together and edit it and get it to make sense.

**Noëmie Vermoesen:** Did you archive those anywhere?

**Bill Brewster:** I've still got copies upstairs, actually. We did maybe five issues. I can't really remember.

**Noëmie Vermoesen:** But you didn't scan them or put them online or anything?

**Bill Brewster:** You know what: I didn't. Maybe I should. If I get a chance, I'll scan them and send them to you. They are upstairs. Also, I ran a little football fanzine for my local football club as well. I support a small football team called Grimsby and I started a football fanzine as well. So, I was very busy in the late eighties with fanzines. I was kind of producing three fanzines at the same time.

**Noëmie Vermoesen:** Then suddenly it felt like fanzines weren't a thing anymore. I guess that was partly related to maybe the internet?

**Bill Brewster:** I think the heyday of those kinds of fanzines, especially football fanzines, was probably the late eighties, early nineties. But as the internet got bigger and bigger, it was pretty obvious that fanzines were becoming obsolete in favor of message boards. Most football clubs in the UK have a very active message board online where people chat about their team so that the need for a fanzine has vastly reduced.

**Noëmie Vermoesen:** Did you listen or do you still listen to any particular radios or radio shows?

**Bill Brewster:** The person I listened to the most was John Peel. He was the person that turned me on to lots and lots of new music over the years. I started listening to his show in 1977. So, I would have been interested mainly in punk records at the time. But then, after that, post-punk ... He would just play loads of reggae. He played old soul records, blues record. He played everything, basically. He was a great introduction into all kinds of music. I used to tape his shows, and then I'd edit them once a month. I'd edit them and do a "Best of John Peel" every month. I've actually still got the cassettes upstairs. I've got like about 15 or 20 cassettes of John Peel shows. He was a huge inspiration for me. There was another guy called Alexis Korner, who was a very influential person on the blues scene in London, in the 1960s. But he had a show on Radio 2 on a Sunday that I used to listen to. He only played Black music, funk, soul, jazz, blues ... He played all sorts of music and often quite weird records as well. Definitely heard Sun Ra, for example, on Alexis Korner's show. I really liked his show. Then later on, when I moved back down to London in 1987, I was listening to Kiss a lot. Kiss was an illegal pirate station, at the time. It went legal in 1990, I think September 1990. But in the late eighties, I listened to Kiss a lot. Everyone in London listened to Kiss. It was the biggest station in London. It was bigger than Radio One. It was bigger than Capitol, and they were legal stations. Everyone listened to Kiss in the late eighties in London, it was massive.

**Noëmie Vermoesen:** So was that how you would find information about parties?

**Bill Brewster:** Yes. They would announce where parties were happening that weekend or if they were in a warehouse in Battersea or whatever, then they'd give out the address or whatever. That's where we found out about parties.

**Noëmie Vermoesen:** It was definitely the same in France and in Germany, people would know about parties by listening to them, to the radio. Did John Peel play dance music in the nineties or even the eighties?

**Bill Brewster:** Yeah, he did. He played house music right from the very earliest house records. He played electro, from the earliest electro records. He was a big supporter of hip hop, pretty much before anyone on British radio. The thing about Peel was he would play it next to a punk record or whatever. You could never say it was a hip-hop show. Equally, you couldn't say it was a punk show either. He just played whatever he fancied and that's what was great about what he did. You just had no idea what he was going to play. Most of it was new, but not all of it. He had a huge, inestimable influence over British music.

**Noëmie Vermoesen:** Thank you so much for sharing all this precious information!

*(c) Heiko Hoffmann*

Ich wusste zwar, dass elektronische Musik eine eigene Art des Schreibens verlangt, fand es selbst aber immer schwierig Klischees zu vermeiden.

Heiko Hoffmann

Après plusieurs échanges informels menés tout au long de la rédaction de la thèse, cet entretien final fut réalisé par mail en novembre 2022.

**Noëmie Vermoesen:** Hast du vor Beginn deiner Karriere als Journalist die Musikpresse gelesen und wenn ja, was waren für dich die relevantesten Medien und Journalisten in Deutschland?

**Heiko Hoffmann:** Ja und das war eigentlich Ende der 80er/Anfang der 90er eigentlich nur die *Spex*, etwas später dann auch *Frontpage* und *Groove* und die Berichterstattung in den Tages- und Wochenzeitungen. Vielleicht noch wichtiger war für mich aber die englische Presse, auch wenn die Zeitschriften sehr teuer waren...

**Noëmie Vermoesen:** Hast du damals (oder später) französisch oder englische Presse gelesen?

606

**Heiko Hoffmann:** Ja, *i-D*, *Face*, *NME*, *Meloday Maker* (und anfangs *Sounds*), *Wire*, *Jockey Slut*, *Muzik*, *Select*, *Vox*, *Guardian/Observer* und – eingeschränkt aufgrund meiner französische-Kenntnisse - *Les Inrockuptibles*, *Tsugi* und etwas *Traxmag*.

**Noëmie Vermoesen:** Wann, wie und wo hast du angefangen, über elektronische Musik zu schreiben und wie lange warst du als Journalist oder Editor aktiv?

**Heiko Hoffmann:** Angefangen habe ich schon in der Schulzeit, ca 1988/89 als freier Autor, von 1999 bis 2018 dann bei der *Groove*.

**Noëmie Vermoesen:** Wie waren die Pressebedingungen während deiner Karriere? War es schwer, als Journalist zu überleben?

**Heiko Hoffmann:** Nein, das essentielle « überleben » war nie ein Problem, aber es war immer eine prekäre Situation, weil ich nie fest angestellt war und ich meistens vermieden hab mehr *corporate jobs* anzunehmen (Presstexte, für Agenturen etc...) und auch kein Geld für die Rente ansparen konnte. Was in Deutschland wichtig für freie Journalist:innen ist und auch mir sehr geholfen hat ist die Künstlersozialkasse.

**Noëmie Vermoesen:** Konntest du verschiedene Phasen des Magazins *Groove* beobachten und wie es sich an die Veränderungen in der Presse anpasste?

**Heiko Hoffmann:** Ja, aber das wäre vielleicht leichter im Gespräch zu erzählen...

**Noëmie Vermoesen:** Fandest du es schwierig über elektronische Musik zu schreiben und wenn ja, warum? Wenn nicht, hattest du das gespürt, dass deine Kollegen vor einer Herausforderung standen?

**Heiko Hoffmann:** Ja, aus dem Grund in dem es auch in Deiner Arbeit ging. Ich wusste zwar, dass elektronische Musik eine eigene Art des Schreibens verlangt fand es selbst aber immer schwierig Klischees zu vermeiden und war auch nicht sehr gut darin. Deshalb habe ich selbst zB immer weniger Plattenkritiken geschrieben. Aber Autor:innen wie zum Beispiel Sascha Kösch und anfangs Pinky Rose waren da sehr gut drin.

**Noëmie Vermoesen:** Wie war deine Beziehung zu Plattenkritiken? Hast du die gerne geschrieben und gelesen? Oder hattest du das Gefühl das sie nicht so gut zu elektronischer Musik passen?

**Heiko Hoffmann:** Selber schreiben siehe oben – und lesen ja sehr gerne, für mich ist es vielleicht die schwierigste, aber auch mit die wichtigste Form über Musik zu schreiben. Weil die Musik oft so abstrakt und repetitiv ist bedeutet es eine Herausforderung, aber sie entsteht ja

nicht in einem Vakuum und löst auch Gefühle und Assoziationen aus und darüber kann man sehr gut schreiben.

**Noémie Vermoesen:** Bist du öfter tanzen gegangen und denkst du das tanzen wichtig war um über elektronische Musik zu schreiben? Hast du selbst Musik gemacht oder gespielt?

**Heiko Hoffmann:** Tanzen ist für mich fast das wichtigste. Ich weiß, dass es möglich ist -und kenne auch Leute – Zugang zu der Musik zu haben ohne zu tanzen (ich fände es auch anmassend zB gegenüber Menschen die Handicaps haben und nicht tanzen können, das zu behaupten), für mich selbst aber ist das eng miteinander verbunden. Das Schreiben kam bei mir also auch über die Erfahrung des (gemeinsamen) Tanzens. Ich hab zehn Jahre lang eine Radiosendung gemacht und ich habe Ende der 90er Jahre Breakcore auf dem Label von Alec Empire – Digital Hardcore Recordings – mit einem Freund und meinem Bruder veröffentlicht (ein Highlight war, als John Peel uns in seinen Lieblingsplatten des Jahres erwähnt hat) und wir sind in besetzten Häusern aufgetreten. Seit einiger Zeit mache ich für mich selbst Sachen auf einem Analogsynthesizer und beschäftige mich mit Ableton Live – aber ich würde das nicht als Musikmachen beschreiben.

**Noémie Vermoesen:** Was hast du in deiner Zeit als Journalist über Schreiben gelernt das du jetzt gerne mitteilen würde?

Was die Musik betrifft, aber ich das aktive Hören gelernt oder wie Pauline Oliveros es genannt hat – *deep listening* – das genaue und mehrmalige Zuhören im Gegensatz zum passiven Hören, während man noch andere Dinge macht, das meistens auch meinen Alltag beherrscht.

*(d) Sasha Kösch / Bleed*

Stapelweise Vinyl auf dem Tisch, durchhören und gleichzeitig schreiben, über mehrere Tage nichts anderes tun als das, das hatte für mich auch etwas wie eine Party, eine Seklusion, ein Moment in dem man sich einem gewissen Wahn hingeben kann, einer anderen Form von Realität.

Sascha Kösch

Après plusieurs tentatives de rencontre au cours de la rédaction de la thèse, cet entretien fut finalement mené par mail en décembre 2022.

**Noémie Vermoesen:** Wie und wann haben Sie angefangen, über Tanzmusik zu schreiben?

**Sascha Kösch:** Das war so Mitte 1991. Der Grund dafür war, dass Hans Nieswandt, damals Redakteur bei der *Spex*, öfter auf den Partys war, die ich zusammen mit Riley Reinhold (Triple R) in Köln organisiert hatte. Die nannten sich Cosmic Orgasm und die Musik die wir damals gespielt hatten, war für Hans so neu, dass er sich dachte, das müsste er auch in *Spex* repräsentieren. Er hat uns nach einer Review-Kolumne gefragt, die wir dann auch brav und gerne jeden Monat abgeliefert haben. Darüber kam auch der Kontakt mit Jürgen Laarmann zustande, der uns dann als Schreiber für die *Frontpage* angeworben hat. Vorher hatten wir beide keinerlei Erfahrung mit Textpublikation. Meine Idee war bis dahin eher beeinflusst durch meine Interessen und mein Studium (Romanistik, Sprachwissenschaften, Malaiologie) mich über Übersetzungen französischer Literatur in eine Romautoren-Karriere reinzuschmuggeln.

**Noémie Vermoesen:** Haben Sie in den 1980er und 1990er Jahren internationale Presse gelesen, die über Tanzmusik berichteten (zum Beispiel *The Face* oder *i-D*)?

**Sascha Kösch:** Nein, was *The Face* und *i-D* betrifft. Ich habe allerdings *NME* und *Melody Maker* in dieser Zeit gelesen – beide verpönt im *Spex*-Umfeld gerade wegen ihrer anderen Art von Journalismus. Auch später habe ich selbst wenig auf dieses Thema spezialisierte Zeitungen und Magazine gelesen. Mein Leseinteresse galt nahezu ausschließlich französischer Theorie und englischsprachiger Science Fiction, vielleicht noch *Wired*, als es 93 rauskam und diverse Mailinglisten (313 z.B.). Natürlich hat man hier und da wahrgenommen, was in diversen Magazinen geschrieben wurde, für mich war das allerdings weniger essentiell.

**Noémie Vermoesen:** Hatten Sie das Gefühl, dass sich die Qualität der Berichterstattung über Tanzmusik im Vereinigten Königreich und in Deutschland unterscheidet?

**Sascha Kösch:** Ich würde weniger von Qualität reden, als vielmehr von einer anderen Mentalität und Geschwindigkeit. Die Presse in UK war im allgemeinen schneller und gelegentlich auch amüsanter, spekulativer. Beispielsweise im *Spex*-Umfeld war Berichterstattung ja immer eher in gesellschaftliche Kontexte und Kritik eingebettet, was Vorteile in Bezug auf die Tiefe hatte, allerdings bei der Beschreibung oder Auseinandersetzung mit bislang unbekanntem Phänomenen auch gerne hilflos wurde, da die passenden Parameter gelegentlich zu fehlen schienen. Für mich war allerdings die eigentliche Berichterstattung immer die neuen Schallplatten. Da fand die wirkliche Diskussion über Verhältnisse und Kultur statt, direkt in der Musik, also war für mich die Aufgabe eher so gut wie es ging zuzuhören.

**Noémie Vermoesen:** Christian Kemper schrieb: « So bestreitet beispielsweise der geschäftsführer, Sascha Kösch, seinen Lebensunterhalt hauptsächlich durch seine Auftritte als DJ Bleed<sup>1</sup>. » Wie sahen die materiellen Bedingungen der Musikpresse in Deutschland in den achtziger und neunziger Jahren aus? Wurde es immer schwieriger, als Journalist und/oder als Publikation zu überleben? Warum hat später De:Bug aufgehört?

**Sascha Kösch:** Gerade Musikjournalismus, vor allem wenn es um Randbereiche ging, die nicht wirklich im großen Popuniversum spielten, war finanziell immer ein Liebhaber-Ding. Sowohl in den 90ern, als auch zu *De:Bug* Zeiten. Es ging immer mehr darum ein Minimum an Einnahmen zu haben, mit denen man vertretbar ein Magazin machen konnte, in dem man seine Vorstellungen verwirklichen konnte. Eigentlich alle Magazine in diesem Umfeld waren immer nur einen Schritt von der Insolvenz entfernt. Natürlich hatte die Zeit in der *De:Bug* dann aufhören musste auch einen generellen Druck auf Publikationen auf Papier aus dem Internet, wir hatten allerdings auch von Anfang an (1997) *De:Bug* gerade als altmodisches, als « dead media » sozusagen gegründet. Papier erschien damals schon eine höchst nostalgische Form.

**Noémie Vermoesen:** *De:Bug* hat viele Rezensionen veröffentlicht, in manchen Ausgaben waren es über 100. Dieses Format ist auch eines, über das Sie nachgedacht haben („Ein Review Kommt Selten Allein“, „Techno Review Lounge“, usw). Hat es dir Spaß gemacht, Rezensionen über Tanzmusikplatten zu schreiben und zu lesen?

**Sascha Kösch:** Schreiben ja. Das war für mich eine relativ impulsive Handlung. Stapelweise Vinyl auf dem Tisch, durchhören und gleichzeitig schreiben, über mehrere Tage nichts anderes tun als das, das hatte für mich auch etwas wie eine Party, eine Seklusion, ein Moment in dem man sich einem gewissen Wahn hingeben kann, einer anderen Form von Realität. Reviews lesen, war allerdings weniger mein Ding, vielleicht auch, weil ich als Redakteur natürlich auch ständig Korrekturlesen musste. Da blickt man dann völlig anders auf Text. Ich habe in der Tat auch versucht, meine *De:Bug* Mitstreiter fanden das weniger witzig, Reviews vor allem während der wichtigsten Korrekturphasen zu schreiben, damit ich damit weniger zu tun haben musste.

**Noémie Vermoesen:** Hatten Sie das Gefühl, dass irgendein Aspekt der Tanzmusikkultur Ihre Fähigkeit, Ihre Gefühle oder Gedanken in Worte zu fassen, herausgefordert hat? Würden Sie sagen, dass es schwieriger sein könnte, über Techno zu schreiben als über andere Musikrichtungen?

**Sascha Kösch:** Ich glaube nein, allerdings hatte ich eine sehr eigenwillige, manche meinten autistische, Form damit umzugehen. Hören, Gedanken sammeln zum gehörten, treiben lassen, kritische Distanz war eher ein Effekt meiner Persönlichkeit, der sich nicht ausblenden lässt. Für mich war das Schreiben über elektronische Musik relativ wenig von klassisch journalistischen

Momenten geprägt. Ich fand auch, dass viele typische Momente, Objektivität, Distanz zum Thema, gerade den Blick auf das was mir an der Musik wichtig war, häufig versperren konnten. In gewisser Weise musste man die Entwicklung elektronischer Musik schon leben, um sie « beschreiben » zu können.

**Noémie Vermoesen:** Was genau meinen Sie bei « musste man leben »? Meinen Sie historische Entwicklung oder wie ein Track oder Album sich entwickelt in die Dauer?

**Sascha Kösch:** Ich meine, dass man in der Zeit in der sie sich entwickelte, involviert sein musste um die vielen, oft minimalen Differenzen und Verschiebungen innerhalb dieser Entwicklung besser verstehen und richtig einschätzen zu können. Es war ja eine Musik, die sich sehr schnell in sehr viele verschiedene Richtungen entwickelt hat und in der ständig - neben anderen Bezügen – auf eben diese Entwicklung rekurriert wurde. Eine sehr kommunikative Art von Musik, die sich konstant neu definiert hat zu Subszenen, neuen musikalischen und technischen Entwicklungen, Minigenres, neuen Sounds etc.

**Noémie Vermoesen:** Wie blicken Sie auf Ihre Karriere im Journalismus zurück?

**Sascha Kösch:** Ich habe mich nie als Journalist gesehen. Eher als Tippse. Schreiber. Nicht mal als Autor, wegen all dem Ballast den das Wort Autor so als Ideologie mit sich rumschleppt. Es war eine sehr spannende Zeit, die immer auch geprägt war von vielen gleichzeitigen Lebensentwürfen (DJ, Party-Organisator, etc.). Es gibt ja derzeit einen gewissen Trend zur Historisierung dieser Zeit in Ausstellungen, Dokumentationen etc., aus dem ich mich oft nur zu gerne raushalte, weil es mir häufig vorkommt, dass sie in einer Atmosphäre aus Nostalgie, Verklärung und Reduktion von Vielfalt stattfindet.

**Noémie Vermoesen:** Wie hat sie Ihr Verhältnis zur Musik und zum Hören beeinflusst?

**Sascha Kösch:** Ich glaube Schreiben über Musik, Musik machen, Musik auflegen, Musik tanzen und erleben sind irgendwie Teile eines Prozesses. Gedanken zu Musik sind für mich ein Weg Musik zu hören, der in gewisser Weise untrennbar (auch wenn man sie runterschreiben kann) mit dem eigenen Verständnis von Musik verknüpft ist. Dieser häufig beschriebene Effekt, dass man ganz in der Musik aufgeht, sein Gehirn « ausschaltet » beispielsweise auf der Tanzfläche, erschien mir immer wie eine falsche Metapher. Man denkt vielleicht anders über Musik nach, je nachdem wie sehr man in der Musik steckt, aber man denkt Musik auch immer.

**Noémie Vermoesen:** Und was ist Ihrer Meinung nach die wertvollste Lektion, die Sie gelernt haben?

**Sascha Kösch:** Das ist eine gute Frage, auf die ich nicht wirklich eine Antwort habe. :)

(e) Jean-Yves Leloup

Il s'agissait plutôt d'une forme de journalisme militant, ainsi que d'une forme de pratique du récit journalistique, et de journalisme en forme d'analyse esthétique, plutôt qu'une approche critique comme le voulait la tradition de la critique littéraire et cinématographique.

Jean-Yves Leloup

Un premier entretien fut réalisé de manière informelle avec Jean-Yves Leloup au tout début de la recherche. Puis à nouveau par mail en août 2019 (première partie ci-dessous) et à nouveau en décembre 2022 (seconde partie).

### *Première partie :*

**Noémie Vermoesen :** Nous nous étions rencontrés il y a quelques années dans le cadre de mes recherches sur la presse liée aux musiques électroniques (86-99) puis à nouveau plus récemment dans le cadre d'un débat sur ce même sujet. A la fin de ce débat, j'avais posé la question des femmes journalistes ayant écrit sur ces musiques. Cette question m'est restée à l'esprit et je travaille actuellement sur un article académique à ce sujet. J'ai trouvé quelques noms en Grande-Bretagne et en Allemagne mais quasiment aucun en France. Je me demandais si vous aviez croisé la route de journalistes françaises qui auraient eu l'occasion d'écrire sur cette culture ? Si non, croyez-vous qu'il y aurait une spécificité française en la matière ?

**Jean-Yves Leloup :** En ce qui concerne la période de la house et de la techno, à partir des années 1990, il y a eu quelques rares journalistes féminines. Je ne pense pas qu'il y ait eu une spécificité d'écriture. Je pense principalement et d'abord à Stéphanie Lopez, devenue plus tard écrivaine, notamment avec *La tectonique des rêves*<sup>1</sup>.

Dans *Coda*, quelques pigistes femmes ont écrit des papiers (il faudrait rechercher dans vos archives les noms car je ne m'en souviens plus vraiment) mais le plus souvent, d'après mes souvenirs, elles écrivaient sur l'art, ou des reportages plus anglées sur la culture, les festivals. Il faut pour cela regarder les ours de chacun des magazines, car 25 ans après, c'est un peu flou dans mon esprit. Beaucoup de journalistes hommes ou femmes de cette époque n'ont pas

---

<sup>1</sup> LOPEZ Stéphanie, *La tectonique des rêves*, op. cit.

toujours continué par la suite, donc ces années 90 correspondent vraiment à des années de jeunesse pour toutes et tous, ce qui veut dire des styles d'écritures parfois encore maladroits.

Par la suite, dans les années 2000, notamment à *Traxmag*, je pense à Violaine Schütz par exemple. Elle vous répondra avec plaisir.

J'oubliais aussi : Odile de Plas, Céline Puertas dans les années 2000, Eleonore Colin, Eva Marie Pinon, Laurence Pierre (radio) et Tania Bruno Rosso (radio).

### *Second entretien :*

**Noémie Vermoesen :** Quelles étaient les différences entre *Coda*, *eDEN* et *Trax* (styles musicaux, styles d'écriture, rapport à la musique, etc.) ?

**Jean-Yves Leloup :** *Coda* se voulait assez panoramique sur l'ensemble des styles musicaux, tout en puisant son inspiration dans l'underground et une certaine dimension « authentique » du mouvement, inspiré de l'énergie des raves. Pendant longtemps, les unes du magazine n'étaient pas réalisées autour de portrait de musiciens ou DJ, mais de collages graphiques. Cela a commencé à changer vers 1997 avec l'apparition de Josh Wink en couverture. Les approches en termes de style d'écriture étaient assez variés, personnalisés, et aussi débutantes. Difficile de les définir d'une seule manière. Quelques pros ont écrit dedans comme Vincent Borel, qui venait d'*Actuel*, Jean-Philippe Renoult (passé par Radio France, *L'Humanité*, les radios libres en Bretagne). Mes premiers articles sont parus dans des fanzines quelques années avant, puis *Actuel* aussi, puis *Coda* dès le n°1. Beaucoup de journalistes se sont formés sur le tas, sans référence particulière aux rock critiques française et très littéraires qui les avaient précédés.

*eDen* était un fanzine, assez luxueux, très bien mis en page, très novateur dans son graphisme (ce qui n'était pas le cas de *Coda*), grâce à la direction artistique de M/M qui plus tard ont travaillé dans le luxe et l'art. La petite équipe de *eDen* était plutôt gay (plutôt hétéro chez *Coda*), et défendait une musique liée à un certain esprit britannique, à la culture gay, à la house et au garage, plus enjoué et chaleureux, en opposition aux styles plus vitalistes, et parfois plus sombres, de la techno, de la trance et du hardcore. Le fanzine se voulait assez polémiste aussi, et doté d'humour.

*Traxmag* est arrivé plus tard, inspiré par la presse pop/rock de l'époque, avec des artistes en couverture. Une ouverture panoramique aux genres musicaux, et une inclination vers les artistes *cross-over* permettant de faire lien entre électronique, pop, rock et hip hop (trip hop, notamment). Comme pour *Coda*, les approches en termes de style d'écriture étaient assez variés, personnalisés, et aussi débutantes. Difficile de les définir d'une seule manière.

**Noëmie Vermoesen :** La revue *Remix* (magazine) à laquelle vous auriez contribué était-elle américaine ?

**Jean-Yves Leloup :** Non, française. Ce fût une publication orientée dance et électronique, lancée par l'équipe de *L'Affiche* (journal historique du hip hop, ), qui a dû duré une dizaine de numéros mensuels, peut-être plus. Olivier Cachin était à la fois le rédac chef de *L'Affiche* et de *Remix*. Et les bureaux étaient au même endroit, à Belleville.

**Noëmie Vermoesen :** Parmi les autres revues auxquelles vous avez contribué (*Actuel*, *Beaux-Arts*, *Charles*, *Crash*, *Epok*, *Jazzman*, *L'Affiche*, *Le Journal des Arts* et *Le Magazine Littéraire*, *Self-Service*, – j'en oublie ?) et mis à part *Audimat*, *Libération* et *Tsugi*, quelles étaient celles qui se sont penchées sur les musiques électroniques ?

**Jean-Yves Leloup :** *Actuel* a été parmi les premiers à parler de musique électronique, grâce aux articles de Vincent Borel, dès la fin des années 1980 en évoquant le phénomène rave anglais. Je n'y ai pour ma part que signé deux articles avant la disparition du mensuel vers 1993 (un consacré à l'art et la vidéo, le second aux KLF et à leur approche artistique de la pop culture). Dans *Crash* (mode, technologies, art), j'ai beaucoup écrit sur la musique électronique. Tout comme dans *Play* (le « club culture magazine » lancé par *Coda*, dont j'étais aussi rédac chef), dans *Epok* (mensuel de la Fnac, culturel généraliste) et *Novamag* (culturel généraliste), successeur de *Actuel*. J'ai aussi écrit dans *L'Affiche* avant d'écrire un peu plus dans leur second magazine, *Remix*, entièrement dédié à l'électronique et la dance music. Pour les autres magazines cités, cela a été très ponctuel, ou parfois sur d'autres sujets.

**Noëmie Vermoesen :** Quelles étaient les conditions matérielles pour les journalistes et revues dans les années 1990 ? Diriez-vous que ces activités étaient précaires (plus ou moins précaires que dans les années 1980 ou 2000) ?

**Jean-Yves Leloup :** De manière générale, le journaliste pigiste de la presse culturel fût toujours assez précaire. De tout temps. Et c'est bien plus difficile aujourd'hui car les chiffres de vente et la baisse des revenus publicitaires n'ont fait que paupériser plus encore les jeunes journalistes indépendants, et les rédactions.

J'ai moins souffert de cela car j'étais salarié de *Radio FG* et de *Coda*. *Coda* a plutôt bien fonctionné les premières années, et était mieux portant que les mensuels musicaux actuels comme *Traxmag* ou *Tsugi*.

Exception : les piges à *Actuel* étaient très bien payées, car encore héritière des années 1980 et du succès du mensuel qui a avoisiné les 400 000 exemplaires mensuels dans ses plus belles années. L'apparition de la Loi Evin, faisant disparaître les pubs pour le tabac et l'alcool, a toutefois poussé l'équipe d'*Actuel* à fermer le magazine vers 1992.

On peut dire que la presse musicale française a toujours été fragile et que son équilibre financier, tout comme le montant de ses piges, se sont sans cesse dégradés à partir de la fin des années 1990/début 2000.

**Noëmie Vermoesen :** Pensez-vous que votre expérience en tant qu'artiste sonore et DJ a eu une influence sur votre rapport à l'écriture critique de la musique ? Étiez-vous intéressés par l'aspect technique ?

**Jean-Yves Leloup :** Disons que pour moi, être DJ était une manière d'être une sorte de passeur, comme pouvait l'être le journalisme. Les deux activités se complétaient assez bien. Le DJing a aussi représenté une forme de revenus parallèle à des journalistes en situation précaire, comme moi ou beaucoup d'autres de mes collègues.

Il s'agissait plutôt d'une forme de journalisme militant, ainsi que d'une forme de pratique du récit journalistique, et de journalisme en forme d'analyse esthétique, plutôt qu'une approche critique comme le voulait la tradition de la critique littéraire et cinématographique.

L'aspect technique ne m'a pas beaucoup intéressé. J'y suis venu avec la révolution numérique des années 2000 puis à nouveau vers les années 2010 à travers mon travail de commissaire d'exposition. Je me suis un peu plus intéressé à l'histoire des instruments, des logiciels. Un aspect qui fait aussi désormais partie de mon approche globale des phénomènes musicaux.

**Noëmie Vermoesen :** Vous avez beaucoup écrit des reportages et plus tard des livres. Quelle était votre relation à l'exercice de la chronique de disque ? Ce format vous intéressait-il en tant que critique et lecteur ou le trouviez-vous difficile ? Cela vous semble-t-il plus facile de parler du contexte historique et social de la musique que de la décrire en tant qu'objet artistique ? Cette difficulté vous semble-t-elle exacerbée face aux musiques électroniques dansantes ?

**Jean-Yves Leloup :** J'ai pratiqué la chronique de disque pendant longtemps dans *Coda*, *Traxmag*, *Epok*, *Remix*, *Crash*. Il s'agissait plutôt de mettre en valeur, parmi la pléthore de sorties, des disques intéressants, même si j'ai bien sûr écrit quelques critiques négatives. Je ne me posais pas trop de questions sur le sujet, cela me semblait un invariant de la presse musicale. C'est un format que je n'ai jamais trouvé difficile à écrire, mais je le trouve toutefois désuet et dépassé depuis que j'ai commencé à écrire des livres plus ambitieux, et depuis que j'ai acquis une certaine maturité professionnelle. Cela étant, je pense qu'il s'agit d'un exercice difficile et que la plupart du temps, les chroniques de disques sont assez peu intéressantes à lire. Le format de la critique reste à réinventer.

Parler du contexte historique et social ne me semble pas plus facile, c'est juste plus excitant, intéressant, enrichissant.

**Noëmie Vermoesen :** Que reprenez-vous de votre expérience en tant que co-rédacteur en chef de *Coda* ?

**Jean-Yves Leloup :** Pour moi, ce sont avant tout des années d'apprentissage de mon métier. Où l'on écrivait beaucoup, sans beaucoup de recul, avec un désir de témoignage. Où notre principal ambition était de partager une passion naissante, de documenter des musiques en pleine émergence, de témoigner d'une époque que l'on sentait importante au sein de l'histoire

musicale et culturelle du 20e siècle. Nous avons conscience qu'il se passait là, qu'il naissait là quelque chose d'important.

*(f) Stéphanie Lopez*

Je me sentais plus artiste que journaliste.

Stéphanie Lopez

Cet entretien d'environ une heure avec Stéphanie Lopez fut effectué le 7 mars 2022 via zoom.

**Noémie Vermoesen** : Merci de prendre le temps pour répondre à mes questions. J'ai quelques questions d'ordre général, que je pose à tous les journalistes que je rencontre et qui me permettent d'engager une étude comparative. Ensuite, j'aurais des questions plus précises concernant votre parcours en particulier. Dans cette première série de questions, j'aimerais d'abord vous interroger sur vos premières expériences d'écoute de la house et de la techno. Pourriez-vous retracer la ou les premières raves auxquelles vous vous êtes rendue ?

**Stéphanie Lopez** : Je me souviens très bien de la première fois où j'ai été en contact avec de la musique électronique. J'étais toute gamine, je devais avoir 11 ou 12 ans. C'était avec le morceau de M.A.R.S., « Pump Up The Volume. » Ça sonnait tellement nouveau, tellement inédit. Je n'avais jamais entendu ce son là, qui soudainement déboulait à la radio. Je ne me souviens plus de la radio, mais ça devait être une radio de jeune de l'époque, une radio d'ado. Je me souviens, j'avais mon ghettoblaster et pour moi, c'était une telle révélation que je le mettais sur la fenêtre de ma chambre pour en faire profiter tout le quartier.

**Noémie Vermoesen** : Et donc ça, c'était en France ?

**Stéphanie Lopez** : Ça ne fait que six ans que je suis au Royaume-Uni. Mais c'est vrai que mon parcours dans la musique m'a rendue fan de l'Angleterre et de Manchester en particulier. Pour moi, c'était un rêve de venir en Angleterre, vraiment pour la musique. Il n'y a aucune autre raison. À l'époque, j'étais aussi très fan de groupes qui ne faisaient pas proprement de la musique

électronique. Quand j'étais ado, j'aimais beaucoup Depeche Mode et tout ce qui était New Wave avec des synthétiseurs, comme Kraftwerk. Les pionniers d'une certaine manière, des musiques électroniques. J'avais 19 ans quand j'ai fait ma première rave : une rave sauvage, dans les bois, au sud de Grenoble, dans la montagne. À l'époque, c'était une révélation pour moi et aussi un moyen d'échapper à une famille assez autoritaire et restrictive. J'avais vraiment besoin de m'échapper dans des endroits qui offraient une liberté et un petit goût d'interdit. Cela convenait parfaitement à mon côté ado rebelle. Entre le morceau de M.A.R.S et ma première expérience de rave, celui qui m'a beaucoup initiée à la musique électronique était mon meilleur ami, qui habitait à Lyon. Il était gay et il m'emmenait le dimanche après-midi dans les gays tea dance d'un club à Lyon qui s'appelait le Triangle Palace. Et là, c'était de la house music toute l'après-midi. J'avais 15, 16 ans à l'époque et par rapport à l'ambiance dans ma famille, je trouvais ça super.

**Noémie Vermoesen** : Donc ça, c'était dans les années ...

**Stéphanie Lopez** : Les Gay Tea Dance, c'était 90, 91 ,92. Et ma première rave, ça devait être en 93 ou 94.

**Noémie Vermoesen** : Donc vous habitiez à Grenoble ?

**Stéphanie Lopez** : J'habitais à Lyon à l'époque.

**Noémie Vermoesen** : Puis vous êtes allée à Paris ?

**Stéphanie Lopez** : En fait, je faisais des études de langue et de communication avec l'idée de poursuivre dans le journalisme. Au moment de faire ma maîtrise, j'ai fait mon mémoire sur la techno avec une approche un peu sociologique des raves partys. Et par rapport à ça, il me fallait un stage pour poursuivre mes études dans le journalisme. Comme j'étais en pleine période d'épiphanie des raves, j'ai décidé de faire mon stage chez *Coda*, à Paris. C'était l'été 95 et quand j'ai fait mon stage chez *Coda*. Je me suis rendue compte qu'il y avait tout à construire. Cette culture était encore balbutiante. À l'époque, *Coda* c'était le premier magazine qui parlait de musiques électroniques et de techno. Il y avait une telle énergie, une telle effervescence de la jeunesse de ce mouvement, dans sa culture, etc. Je me suis dit qu'il fallait que je reste. Ce serait dommage de pas monter dans le premier wagon du train qui passe. Je suis longtemps restée stagiaire chez *Coda*. À l'époque, il n'y avait vraiment pas d'argent. Pendant longtemps j'étais stagiaire, à rendre service un peu service, à écrire à droite, à gauche. C'est là que j'ai rencontré Jean-Yves Leloup qui faisait aussi partie de l'équipe. Et de fil en aiguille, je me suis mise à faire des piges, à être journaliste freelance pour différents magazines musicaux sur Paris.

**Noémie Vermoesen** : J'aimerais vous entendre au sujet de *Coda* et notamment de la rémunération. Mais avant de venir à ça, pourriez-vous m'en dire un peu plus sur votre travail de maîtrise ?

**Stéphanie Lopez** : C'était un mémoire pour la maîtrise Infocom à Lyon 2. Je développais l'arrivée des raves en France sous l'aspect des zones d'autonomie temporaires qu'elles généraient. C'était vraiment axé sous l'angle sociologique: quelles sont les personnes qui participent ? Il y avait vraiment une diversité de population ... Il y avait des voyageurs, des nomades et des gens qui venaient simplement se lâcher complètement le weekend. Par exemple des jeunes cadres dynamiques dans des entreprises très capitalistes.

**Noémie Vermoesen** : Avez-vous gardé une trace de ce mémoire ?

**Stéphanie Lopez** : Il est quelque part dans un vieil ordinateur chez mes parents en France donc ça va être difficile de remettre la main dessus.

**Noémie Vermoesen** : Vous souvenez-vous de la réception à l'époque dans votre formation ? Existait-il une résistance à travailler sur ce type de sujet ?

**Stéphanie Lopez** : Non, non ! Je me souviens, je suis allée soutenir mon mémoire en revenant d'un teknival. J'étais encore complètement dedans. Mais j'avais une telle passion. Je crois que quand on a 20 ans, le fait de ne pas trop dormir pose moins problème. J'étais certainement nourrie par toutes les bonnes énergies et tout ce qui se passait à l'époque dans ma vie de fraîcheur, d'aventure. Du coup, cette passion-là m'a permis de soutenir mon mémoire. Je ne sais plus quelle note j'ai eu, mais c'était les meilleures notes que j'ai eu au cours de mes études.

**Noémie Vermoesen** : Est-ce que vous vous souvenez du nom de la personne qui dirigeait vos travaux ?

**Stéphanie Lopez** : M. Lardelier, c'était le nom du professeur.

**Noémie Vermoesen** : Mais ce n'était pas quelqu'un qui était familier de ce sujet ? Il était davantage intéressé par l'approche ?

**Stéphanie Lopez** : Oui, c'est ça.

**Noémie Vermoesen** : Vous êtes arrivée à *Coda* en 1995. Est-ce que vous lisiez déjà la presse musicale auparavant ?

**Stéphanie Lopez** : Je m'étais abonnée à *Coda* dès que j'ai commencé à découvrir la musique électronique parce que c'était vraiment le premier magazine. En 94-95, il n'y avait rien d'autre en France que *Coda* qui parlait de ces musiques-là. Dans la presse musicale installée, comme *Rock & Folk*, les *Inrockuptibles*, c'était moqué. Ce n'était pas de la musique pour ces journalistes. Ils pensaient certainement que l'équipe de *Coda* était une équipe de perchés. Ce qui est drôle, c'est que maintenant, les journalistes de *Rock & Folk* ou des *Inrocks* sont

parfaitement interchangeables avec les journalistes de *Tsugi*. Et d'ailleurs, certains travaillent pour les deux et ils traitent des mêmes artistes. Mais à l'époque c'était vraiment décrié par la presse plus installée, plus conventionnelle. *Coda* était vraiment le seul magazine qui parlait de rave culture. Je crois que leur sous-titre c'était « house music et rave culture » à une époque où le mot rave n'était pas du tout associé à culture, mais plutôt à drogue, à décerbré, à jeunesse qu'il fallait surveiller à tout prix. Au départ, les ravers avaient une mauvaise réputation et c'est aussi ce qui m'avait motivé à faire ce mémoire, car je trouvais qu'il n'y avait pas lieu à donner cette réputation, mais plutôt d'étudier ce mélange des classes sociales. Et généralement, tout se passait très bien même si au niveau sécurité ce n'était pas toujours top.

**Noémie Vermoesen** : Aviez-vous accès à la presse anglaise ou d'autres presses internationales qui couvraient ce mouvement ?

**Stéphanie Lopez** : Je m'y suis mise plus tard à la presse anglaise, quand j'ai commencé mon stage chez *Coda*. Au départ, j'étais juste abonnée à *Coda*. Pour moi, c'était la bible, le Graal ! Je l'attendais tous les mois, religieusement. J'habitais dans une toute petite chambre à Paris, je travaillais dans un call center pour pouvoir payer mon loyer. Mais ce n'était pas grave car je faisais partie de cette équipe et ça me rendait vraiment super heureuse. Je me rendais compte qu'il y avait beaucoup de choses à faire.

**Noémie Vermoesen** : Y avait-il des journalistes dont l'approche, l'écriture, les goûts vous ont particulièrement influencé ? Y avait-il des personnalités que vous suiviez plus que d'autres ?

**Stéphanie Lopez** : Oui. Jean-Yves à l'époque était vraiment un des journalistes les plus respectés. Ensuite, il y a eu Jean-Marc ... En 1996, un autre magazine s'est créé en concurrence à *Coda*. Et en fait, eux, ils m'ont beaucoup plus donné ma chance, contrairement à *Coda* qui m'utilisait un peu comme la stagiaire toujours prête et disponible pour travailler pour une toute petite indemnité. Et quand *Zipper* s'est créé, le rédacteur en chef, dont j'ai oublié le nom ... Jean-Marc Foulard [ ? ] a été un peu mon mentor ! Son parcours dans la presse était très éclectique. Il venait plutôt de la scène psychédélique des années 60, 70. Il avait rapidement compris le lien qu'il y avait entre les mouvements psychédélique, hippie et beatnik et le mouvement des raves. Il avait plus cette approche-là. Il m'a permis de découvrir plein de livres et a approfondi ma culture musicale tout en me donnant une chance d'écrire et d'être rémunérée plus décemment que chez *Coda*. *Zipper* n'a pas tenu très longtemps. C'était fait avec peu de moyens, mais par une petite équipe de passionnés. Ils étaient à Paris, en banlieue, à Colombes je crois.

**Noémie Vermoesen** : J'ai l'impression que la grande majorité de la presse était basée à Paris.

**Stéphanie Lopez** : Oui, c'était exclusivement à Paris. Les radios – comme FG et Nova – étaient à Paris, les magazines ... Même les clubs et le vivier des artistes de l'époque était quand même majoritairement parisien. Il y avait des choses en province, mais le focus se faisait sur la scène parisienne.

**Noëmie Vermoesen** : *Zipper* s'est essouffé pour des raisons matérielles ?

**Stéphanie Lopez** : Ça a duré trois ans à peu près ...

**Noëmie Vermoesen** : Est-ce que vous aviez le sentiment que pour la presse, c'était difficile dans les années 90 ? Peut-être que l'arrivée d'Internet a eu un impact ? Y avait-il des conditions qui faisaient qu'être journaliste à cette époque était particulièrement compliqué ?

**Stéphanie Lopez** : En fait, moi j'ai trouvé qu'à l'époque où j'ai commencé, c'était beaucoup plus simple que par la suite. C'est devenu compliqué à partir du moment où les maisons de disques ont commencé à accuser des grosses pertes de profit parce qu'elles ne vendaient plus de disques. Jusqu'au début des années 2000, la presse musicale vivait principalement sur les annonceurs, les maisons de disques qui vendaient beaucoup de CD. L'un des grands attraits de ce métier, c'était la joie de recevoir des disques à chroniquer. Avoir la boîte aux lettres pleine de CDs, c'était comme Noël tous les jours. Par la suite, on recevait des liens de téléchargement, c'était déjà moins ... On a perdu ce contact avec le matériel disque. Même si les vinyles sont restés à flot, ça ne permettait plus aux maisons de disque de vivre suffisamment confortablement avec ça pour pouvoir se payer des publicités dans les magazines qui rémunèrent les journalistes décentement. Après, le prix du feuillet payé par les magazines au cours des années 2000 a baissé et encore plus des années 2010. Au lieu de suivre le coût de la vie qui va plutôt à la hausse, c'était moins bien payé après les années 2010.

**Noëmie Vermoesen** : À une époque, vous travailliez dans un call center et en tant que journaliste. Y a-t-il eu une période durant laquelle, c'était possible d'être journaliste à plein temps et de vivre à Paris ?

**Stéphanie Lopez** : Oui! En fait, il m'a fallu une bonne année pour prendre mes marques. J'ai fait mon stage chez *Coda* en 95. Et c'est une année après, à partir de 96 avec la création de *Zipper*, puis après il y a eu *Traxmag* qui est arrivé. J'ai beaucoup travaillé pour *Traxmag*. À l'époque, j'avais un petit studio dans le marais qui n'était pas très cher pour Paris et pour la surface. C'était vraiment un bon plan. J'arrivais à gagner à peu près l'équivalent de 1500 euros par mois pendant les cinq, six années durant lesquelles je suis arrivée à Paris. Et ça me suffisait très bien, d'autant que je payais rarement mes sorties.

**Noëmie Vermoesen** : Quand *Traxmag* est arrivé, le magazine avait-il une intention différente de *Coda*, que ce soit en termes de ton ou de goût ?

**Stéphanie Lopez** : Je dirais que *Traxmag* était plus sérieux. L'équipe qui investissait dans le magazine avait plus de moyens et était plus professionnelle. *Coda*, c'était un peu la famille, les copains avec un esprit assez artisanal, alors que *Traxmag*, il y avait une maison d'édition derrière, les éditions du Rocher. Ils avaient d'autres magazines musicaux : un sur le hip hop ...

Je crois qu'ils avaient *Rolling Stone* aussi ? Donc c'était plus structuré au niveau de l'équipe et de l'organisation. C'était plus professionnel au niveau des *deadlines*. À *Coda*, c'était beaucoup moins le cas. En termes de ligne éditoriale, c'était clairement deux magazines différents. Il y avait une vraie rivalité entre les deux magazines et finalement *Traxmag* a coulé *Coda*. *Coda* n'a pas pu survivre très longtemps.

**Noëmie Vermoesen** : Les gens qui écrivaient pour *Traxmag* ne contribuaient pas à *Coda* ou y avait-il des échanges de journalistes ?

**Stéphanie Lopez** : Justement, ce qui n'était pas très juste pour nous en tant que journaliste. C'est qu'à partir du moment où on était pigiste, on considérait qu'on n'avait pas de contrat qui nous liait exclusivement à un magazine ... Mais en même temps, il y avait une telle rivalité entre les deux équipes qu'à un moment il fallait choisir entre les deux. J'ai réussi à jongler un peu avec les deux pendant quelque temps. Et puis à un moment, j'ai travaillé pour *Traxmag* .

**Noëmie Vermoesen** : Y avait-il quelqu'un chez *Traxmag* qui vous inspirait particulièrement ?

**Stéphanie Lopez** : Je lisais vraiment tout dans le magazine – je l'épluchais à chaque fois. Il y avait certains journalistes dans lesquels je me reconnaissais plus. J'avais une très bonne réaction avec Alexandre Jaillon qui était le rédacteur en chef à l'époque. Je le trouvais carré de *Coda*, tout en étant très cultivé et à l'écoute. Vincent Brunaire, qui était aux *Inrocks* ... Je suis désolée, j'ai des trous de mémoire. Il y a quelqu'un qui écrivait une chronique de clubbing que je trouvais absolument hilarante et très bien écrite, mais j'ai oublié son nom et son prénom. C'était dans *Traxmag*.

**Noëmie Vermoesen** : Si quelque chose vous revient, vous pourrez m'envoyer un mail. En parcourant votre travail, que ce soit *La tectonique des rêves* ou votre site web, je crois que j'ai trouvé quelque part, une référence à un magazine appelé *Soundz* ?

**Stéphanie Lopez** : Ah c'est drôle, c'est un magazine que j'ai inventé dans *La tectonique des rêves*. Je l'avais écrit avec un z. Et j'ai appris peu de temps après qu'il y avait un magazine écrit *Sounds* avec S, son au pluriel. Mais à l'époque ce n'était même pas une référence au magazine anglais, car je ne le connaissais pas. Je suivais *Mixmag* et le *Melody Maker*.

**Noëmie Vermoesen** : Je reviendrai à ce *Soundz* fictif. J'ai également rencontré le titre *Party News*?

**Stéphanie Lopez** : Ah oui ! C'est un magazine pour lequel j'ai longtemps collaboré et c'était un magazine suisse, à Lausanne.

**Noëmie Vermoesen** : C'était en français ?

**Stéphanie Lopez** : Oui en français et tout était traduit en allemand.

**Noëmie Vermoesen** : Et qui était distribué en France ?

**Stéphanie Lopez** : Non, pas tellement, c'était sur tout le territoire suisse, mais on n'en trouvait pas en France. C'était dans les années 90 et ça a continué dans les années 2000. Je ne sais plus exactement jusqu'à quand. Mais dans les années 2000, c'était toujours là.

**Noëmie Vermoesen** : Si dans les prochains jours vous vous rappelez d'autres revues avec lesquelles vous avez collaborées, surtout en termes de techno, n'hésitez pas à m'écrire.

**Stéphanie Lopez** : J'ai toujours écrit sur les musiques électroniques pour différents supports. À une époque, je travaillais même pour un magazine qui s'appelait *Only for DJ* qui était plus destiné aux professionnel·le·s de la profession.

**Noëmie Vermoesen** : Ça aussi, c'était en France ?

**Stéphanie Lopez** : Oui, c'était basé à Roanne, dans le département de la Loire. J'ai travaillé aussi pour *Tribeca*, qui était un magazine plus mode, culture ... Parisien, un peu arty, qui me confiait des chroniques électroniques. Mais ce n'était pas un magazine de musiques électroniques. J'ai travaillé un peu pour la presse féminine, notamment *Jalouse*. Là, on est vraiment sur la mode. En tout cas, mes plus grandes collaborations ça a clairement été *Traxmag* puis *Tsugi*, parce qu'après *Traxmag* est devenue *Tsugi* et *Party News* en Suisse.

**Noëmie Vermoesen** : *Party News* était un magazine équivalent à *Tsugi* ? Ce n'était pas un fanzine ?

**Stéphanie Lopez** : C'était l'équivalent de *Traxmag* mais en Suisse.

**Noëmie Vermoesen** : Comme on évoquait *Only For DJ*, j'aimerais vous poser quelques questions sur vos connaissances techniques de l'époque. Saviez-vous produire ou jouer de la musique ?

**Stéphanie Lopez** : J'ai fait un peu le DJ au début de l'aventure *Coda* et *Traxmag*. J'avais pas mal de vinyles et des platines chez moi. Mais c'est resté à un niveau amateur. J'ai dû avoir deux ou trois cachets de DJ sur des soirées de nouvel an à Cherbourg ou pour des soirées privées. Mais je ne me suis jamais investie professionnellement là-dedans. Pour moi, le contact avec la musique autre que par l'écriture, c'était vraiment la danse. J'ai toujours eu une approche presque médicinale de la danse. Une forme de méditation en mouvement. C'est pour ça que j'aimais les raves, c'était plus facile de rentrer en transe, pas forcément en prenant des substances, même s'il y avait toujours le choix. Ma créativité et quelque part ma connexion la plus profonde avec la musique s'est toujours exprimée par la danse ... et par le chant aussi. Mais c'est Manchester

qui m'a donné cette chance, parce qu'à Paris, c'était inimaginable. Quand j'habitais en France, j'étais étiquetée journaliste musicale, ça m'avait toujours maintenue du côté de ceux qui servent les artistes. Au fil des années, il y avait chez moi une grande frustration d'être uniquement de ce côté-là. Et je pense que je ne suis pas un cas unique parmi les journalistes musicaux. Une frustration de ne pas être reconnu pour sa propre créativité. C'est pour ça qu'après, je me suis plus dirigée vers l'écriture de livres, notamment en déménageant à Manchester, pour écrire de la musique, des chansons, collaborer avec des gens. C'était plus un hobby, mais au moins ça permettait de régler une vieille frustration. Et on m'a beaucoup plus vite donné ma chance. En Angleterre, c'est plus facile de rencontrer des artistes et d'échanger avec eux, de faire naître des projets. Il n'y a pas ce côté français où on met les artistes sur un piedestal et les autres ils restent en bas à applaudir.

**Noëmie Vermoesen** : Pour vous, l'exercice critique n'était pas forcément l'endroit où vous pouviez exprimer tout l'éventail de votre créativité ?

**Stéphanie Lopez** : Ce n'était pas assez épanouissant et avec les années qui passaient, je me disais que de toute façon je ne me voyais pas faire ce métier-là à 50 ans parce que ce n'est pas pour tout le monde de vieillir là-dedans. J'avais envie de me tourner vers des choses plus substantielles. Ça restait un peu superficiel et aujourd'hui, par rapport aux choses qui me motivent dans la vie ... C'était super de faire ça à 20 ans, 30 ans, mais ça reste un milieu très corrompu. Quand l'économie a commencé à souffrir et que la musique en ligne a vraiment tué l'industrie du disque, il y a eu un moment où, les magazines, pour s'en sortir, ont dû faire des compromis. Les magazines ont commencé à vendre leur couverture ... Mais qui veut faire la couverture sur l'artiste qui nous a permis de manger ce mois-ci même si on n'aime pas trop sa musique ? Personne ne le criait sur les toits, mais personne n'était vraiment dupe de ce qui se passait ... Même si tout le monde s'en défend sur le devant de la scène.

**Noëmie Vermoesen** : À partir de quelle époque voyait-on ce genre de choses ? Une maison de disque qui payait pour une couverture ?

**Stéphanie Lopez** : Ça pouvait se faire de tout temps. Certains rédacteurs en chef le refusaient ou bien mettaient leur limite. C'est-à-dire que c'était acceptable à partir du moment où la rédaction cautionnait vraiment l'artiste. Parfois, ça passait juste ... On n'est pas super fans, mais en même temps, ils ménageaient la chèvre et le chou. Et parfois, c'était nécessité fait loi pour que le magazine puisse survivre.

**Noëmie Vermoesen** : J'imagine que *La tectonique des rêves* est un roman qui a largement été inspiré de votre expérience personnelle. Est-ce qu'on est du côté de l'autobiographie ?

**Stéphanie Lopez** : Il y a vraiment des parties du livre que j'ai vécu personnellement, mais certains passages sont de la pure fiction, complètement inventés. Le personnage n'est ni vraiment moi, ni vraiment une autre. C'est ce mélange classique des romans : à la fois inspirés

d'expériences très réelles, mais peut-être que ce sont ces expériences qui nous ont poussé à écrire, qui ont suscité ce besoin de mettre en mot. À partir du moment où on est dans l'espace du roman, tout peut nourrir l'imagination et la trame de la narration. C'est vraiment un mélange.

**Noëmie Vermoesen** : On sent chez ce personnage, une forte frustration de la scène musicale et de la presse aussi. Y a-t-il eu une période où vous avez pris vos distances avec la presse ? Notamment pendant l'écriture de ce livre ? Y êtes-vous revenu ensuite et comment cet aller-retour s'est-il passé ?

**Stéphanie Lopez** : Je suis partie de Paris pour aller habiter à Bali pendant six mois où j'ai commencé à écrire le livre. Je ne l'ai pas fini, mais simplement échafaudé. Entre le moment où j'ai commencé à avoir ce livre en tête et le moment où je l'ai vraiment terminé, il y a eu quatre ans. À mon retour de Bali, il y a eu un avant et un après dans ma façon d'appréhender les choses. Bali a été un voyage initiatique pour moi. Je ne suis pas revenue vivre à Paris et parce que j'avais rencontré quelqu'un à Lyon. J'ai continué à contribuer à la presse et les magazines parisiens, comme *Traxmag*, mais depuis Lyon. Et j'ai aussi travaillé ensuite pour des magazines à Lyon, toujours avec l'étiquette journaliste musicale, mais plus forcément électro-techno. Pendant deux ans, j'étais aussi sur la radio campus de Lyon.

**Noëmie Vermoesen** : Il y a un passage dans le livre qui décrit un processus d'écriture d'une chronique ou en tous les cas, d'un article. On sent l'urgence dans le processus d'écriture. C'est un passage très beau et très précieux pour mon travail. J'ai l'impression d'être comme une petite souris qui voit enfin ce qui se passe dans les coulisses de tous ces articles que j'étudie. J'aimerais en savoir plus sur l'expérience de cette profession dans les années 1980 et 1990. Quelle était une semaine ou un mois type ? Quand receviez-vous des disques ? Quand les écoutiez-vous et comment écriviez-vous ? Était-ce toujours dans cette forme d'urgence ?

**Stéphanie Lopez** : Je me rappelle de ce passage dans *La Tectonique des rêves*, mais il n'est pas très réaliste parce qu'au contraire, mon travail était extrêmement organisé. Pour l'aspect sulfureux, j'ai vraiment forcé le trait dans tout le bouquin. En réalité, moi j'avais des to-do-lists, un planning super. Je suis vierge, donc je suis très organisée. Je n'ai jamais loupé une *deadline* ou envoyé un article en retard. La seule contrainte qu'on avait, c'était de respecter les *deadlines* et je sais que certains journalistes étaient beaucoup plus laxistes que moi et que ça pouvait parfois poser problème aux rédactions. Donc là-dessus, j'étais vraiment hyper carrée, quitte parfois à refuser des articles en me disant "ouh la la, là ça va vraiment me stresser si je dois écrire dans l'urgence." Je préférais dire non que stresser à cause des *deadlines*. Si on prend l'échelle d'un mois, puisque c'étaient surtout des magazines mensuels. Comme j'étais bien organisée, je demandais toujours à mes rédacs chefs qu'on s'organise au mieux. Il y avait des choses très rapides, comme les chroniques de disques. En général, j'écoutais les albums un peu tout le temps : dans la journée, en cuisinant, le matin, en me levant ... Dès que j'avais un moment. Mais j'écrivais souvent le soir et là je m'accordais souvent un pétard. J'aimais bien ça. Mais j'étais pas coke. Pour tout ce qui était plus structuré – interviews, reportages, traductions

d'interviews en anglais – je les travaillais sur des horaires de bureau, en journée, concentrée et l'esprit clair, en planifiant et en m'organisant le plus possible.

**Noémie Vermoesen** : Vous vous distanciez des stupéfiants qui sont mentionnés dans le livre, mais pensez-vous que d'autres journalistes avaient ces pratiques ?

**Stéphanie Lopez** : [*hoche de la tête*] Ça je ne l'ai pas inventé ! La cocaïne et l'ecstasy étaient très courantes. Je ne cite personne, mais je sais que c'est très utilisé. Je ne sais pas si ça l'est encore aujourd'hui. Au début, quand je travaillais pour *Coda* et pour *Traxmag*, quand on devait rendre nos articles, c'étaient les balbutiements d'Internet, on ne les envoyait pas par mail. Aujourd'hui, ce n'est pas un problème, mais à l'époque, on apportait nos disquettes. Les bureaux de la rédaction, le jour où on apportait nos disquettes, c'était assez... rock'n'roll.

**Noémie Vermoesen** : Mais vous écoutiez et travailliez chez vous ?

**Stéphanie Lopez** : Oui, je travaillais exclusivement de chez moi. Je passais juste à la rédaction des fois pour récupérer du matériel. À l'époque, les maisons de disques nous donnaient des diapositives. On apportait les photos sur un support physique.

**Noémie Vermoesen** : Vous évoquiez le format album et le fait que vous aimiez écrire des chroniques le soir. J'ai l'impression que l'album occupe une place un peu ambiguë dans l'histoire des musiques électroniques. Dans les années 80, les morceaux de musiques électroniques circulaient surtout sur des maxis, puis il y a eu quelques compilations. Mais à partir des années 90, il y a eu plus d'albums et je me suis demandée si c'était lié aux nécessités de la presse. Un morceau unique ne raconte pas la même histoire ou n'a pas forcément de concept. L'album serait-il lié à une pression médiatique et économique ?

**Stéphanie Lopez** : La presse a certainement donné ses lettres de noblesses aux albums dans les musiques électroniques. Ça y a contribué, car finalement ça arrangeait tout le monde, en termes de format. Ça arrangeait aussi les maisons de disque de pouvoir publier des albums. Ça s'introduit dans un parcours artistique. Ça vient peut-être aussi avec l'évolution: au début le mouvement était balbutiant, les artistes eux-mêmes cherchaient un peu leurs marques. Avec le temps, le matériel s'est accumulé. Il y avait de la place en termes de créativité, en termes de moyens puis en termes de relai dans les colonnes de la presse pour que les albums arrivent à leur maturité. C'est vrai qu'au début les albums, il n'y en avait pas tant que ça puis c'est devenu un format plus important. Les EPs restaient majoritaires mais les maisons de disques poussaient pour la sortie d'un album. Ça restait quand même le format de la reconnaissance.

**Noémie Vermoesen** : Quand il s'agissait d'écrire des chroniques ou de décrire la musique en général, avez-vous fait une expérience d'ineffable ? Cela vous semblait-il impossible ou plus difficile de transcrire l'expérience d'écoute des musiques électroniques ?

**Stéphanie Lopez :** [*longue pause*] Ce sont des bonnes questions. Je ne me les suis jamais vraiment posées. Vu que j'ai commencé à écrire sur les musiques électroniques, pour moi, c'était un peu ma zone de confort. Mais j'ai certainement pris des habitudes. Quoi qu'il arrive, on a nos techniques, notre jargon, notre petite patte ... On trouvera toujours quelque chose à dire. Mais en toute sincérité, si je relisais aujourd'hui mes chroniques et que je réécoutais les albums avec l'œuvre du temps, je me dirais probablement: cet album-là aujourd'hui ne vaut plus rien, qu'est-ce qui t'a pris là, tu t'es emballée. Ou aujourd'hui j'en parlerais peut-être plus avec les mêmes mots. J'aurais peut-être des mots plus frais ... différents en tous les cas. Pour ce qui est de l'ineffable ... Je n'ai pas vraiment de souvenir de page blanche. À ne vraiment pas savoir quoi dire. Il y a certainement des disques qui m'ont donné du fil à retordre. J'ai pas un souvenir de blocage.

**Noëmie Vermoesen :** Quand j'ai lu *La tectonique des rêves*, j'ai aussi eu le sentiment que vous aviez besoin de vous émanciper de la chronique et des formats un peu traditionnels de la presse, comme l'interview. On trouve vraiment des descriptions de danse qui invoquent des formes de fulgurances, des expériences d'écoute et des états psychiques qui sont au bord des mots. Peut-être qu'en tant que journaliste, on est cantonnés à discuter d'une écoute qui est très différente de celle qu'on peut avoir en club, ou l'expérience est commune et sociale.

**Stéphanie Lopez :** Et puis ce n'est jamais l'avis que d'une personne. Donc ça vaut ce que ça vaut. Quand on a l'habitude de lire un magazine, on sait qu'on se sent proche des goûts de tel ou tel chroniqueur. Mais il n'y a rien plus suggestif qu'une chronique.

**Noëmie Vermoesen :** Peut-être que vous aviez embrassé le format du roman, car il y avait quelque chose que vous aviez envie de dire sur la danse et sur les raves que vous n'aviez pas pu dire en tant que journaliste ?

**Stéphanie Lopez :** Oui, il y avait une grande frustration pour moi au niveau créatif de rester dans les mêmes formats. Quelque part, je me suis un peu fait étiqueter comme « la journaliste électro ». Il y avait d'autres filles, mais on était minoritaires. J'avais envie de plus explorer. Je me sentais plus artiste que journaliste. Ok, je veux bien continuer à servir les artistes, surtout ceux que j'admire et tout ça, mais de pas pouvoir exprimer ma créativité avec les mots ou de faire quelque chose avec la musique. C'est en arrivant à Manchester que j'ai débloqué cette partie-là. L'écriture de roman ou de bouquin m'a permis de faire la jonction. Aujourd'hui, je suis beaucoup plus réconciliée par rapport à tout ça. Très sincèrement, chez la majorité des journalistes qui écrivent sur la musique, il y a un côté "on est tous des groupies puissance 10" ou des gros frustrés de pas avoir été des musiciens nous-mêmes. Ça reste un métier très intéressant, mais assez ingrat de rester un servent si on sent qu'on a une fibre artistique à exprimer.

**Noémie Vermoesen** : C'est intéressant ces espèces de hiérarchies non dites qui existent au sein de communautés créatives. Vous évoquiez cette étiquette de « la » journaliste. Y avait-il d'autres femmes qui écrivaient sur les musiques électroniques en

**Stéphanie Lopez** : Oui, il y avait Eva-Marie Pinon qui écrivait beaucoup pour *Traxmag* et était un peu DJ. En fait, c'était principalement nous deux sur Paris. J'ai croisé d'autres filles, mais à 90% c'étaient des mecs. Et le peu qu'on était de filles, on a toutes eu affaire à des degrés pas trop méchants, mais toujours latents de sexisme. C'est un milieu macho.

**Noémie Vermoesen** : Ça ne vous a pas découragée ?

**Stéphanie Lopez** : Non, je ne prenais pas trop ça au premier degré.

**Noémie Vermoesen** : Parmi les journalistes masculins qui écrivaient à cette époque, j'ai l'impression que c'étaient surtout des hommes blancs de classe moyenne.

**Stéphanie Lopez** : Oui, complètement. Voir assez aisée, venant de familles avec un passé dans la littérature, dans le journalisme ou dans la musique. Des familles un peu établies dans l'industrie musicale pour certains artistes. Certains grands noms du milieu de la musique viennent de milieux très populaires, par exemple Laurent Garnier. Mais pour la presse, vous avez raison, oui.

**Noémie Vermoesen** : La presse anglaise me semble plus diverse.

**Stéphanie Lopez** : Oui et en Angleterre, il y a beaucoup de *working class heroes*. Notamment à Manchester. En France, les artistes les plus connus se sont Daft Punk et Air – les grandes familles de Versailles. Alors qu'ici, les groupes les plus connus n'ont pas les mêmes parcours sociaux.

**Noémie Vermoesen** : On a parlé beaucoup de magazines, mais avez-vous également rencontré de fanzines ?

**Stéphanie Lopez** : Oui, il y avait plein de fanzines dans les magasins de disques. J'en ai fait un moi-même avec une copine sur les teknivals, ça s'appelait *La feuille de l'errance*. Ça a dû durer un an. Il y avait plein de fanzines distribués dans les soirées. C'est difficile de se rappeler des noms. J'essaierai de vous faire un mail avec des noms.

**Noémie Vermoesen** : C'est dommage que ces fanzines soient peu archivés. Ça serait intéressant de retracer ce qui n'était pas nécessairement couvert par la presse parisienne.

**Stéphanie Lopez** : Notre fanzine était vraiment sous forme de *joke*. J'ai même travaillé pour un petit fanzine gratuit ... Il y en a eu tellement ... Et qui se sont arrêtés un an après leur création.

**Noémie Vermoesen** : Une dernière question : on a coutume de parler de la critique rock, comme d'une tradition littéraire, avec ses figures et styles d'écriture. Est-ce que pour vous cela aurait du sens de parler d'une critique techno comme on parle d'une critique techno ?

**Stéphanie Lopez** : Bonne question mais ... je ne pense pas. Qui sont les Philippe Manoeuvre et Patrick Eudeline de la musique électronique par exemple ? La majorité des journalistes étaient plutôt des hommes. Jean-Yves Leloup, c'est un bon exemple de quelqu'un qui peut vieillir en restant dans ce métier, car il s'est étoffé avec une érudition réelle et qui reflète aussi ce côté classe moyenne bien éduquée. Paradoxalement, au début des musiques électroniques, il y avait un côté un peu anarchique et sauvage, un peu rock'n'roll dans la manière d'approcher cette musique et de la vivre. Au final, côté journaliste, je pense qu'il y a un côté beaucoup plus professionnel. Je ne vois pas d'équivalent chez nous de chroniqueurs célèbres comme John Peel, Mark Ratcliffe ... ces gens-là, qui sont associés à la musique électronique. Je pense que Jean-Yves a eu la plus longue carrière et la plus grande crédibilité. Et il est tout sauf rock'n'roll. Il est plus institutionnel ou académique.

**Noémie Vermoesen** : Jean-Yves Leloup est aussi plus effacé, moins dans l'entretien d'un personnage comme les Manoeuvre et Eudeline.

**Stéphanie Lopez** : ... Et quelque part, ça colle aussi complètement à la techno qui était sans visage. Même le DJ – avant le phénomène de starification – restait dans l'ombre, faisait ce qu'il avait à faire. On a longtemps parlé d'une musique sans visage et quelque part des gens comme Jean-Yves Leloup incarnent bien ça. On cherche à servir la musique, on travaille vers le partage, mais sans chercher à être une star. Je pense que pour lui la reconnaissance vient d'écrire un livre, publier un livre et d'avoir des lecteurs. Comme le musicien, derrière la scène. À part les Chemical Brothers et Kraftwerk qui étaient doués pour la scène, il n'y a souvent rien à voir d'un live électro. Ce sont simplement des machines. Des gars derrière leurs ordinateurs, ça n'a pas grand intérêt. Donc peut-être qu'on peut faire un parallèle entre les deux.

**Noémie Vermoesen** : Merci pour ces réponses.

**Stéphanie Lopez** : J'espère que cela pourra nourrir votre thèse sans y apporter trop de chaos.

(h) *Dave Swindells*

There was a definite feeling that, if you tell everybody everything, then the authorities would close it down.

Dave Swindells

**Noëmie Vermoesen:** Could you give me a little more context on how this picture was taken?

**Dave Swindells:** The photo was taken just outside the Café Del Mar. I was in Ibiza, with this writer, Alix Sharkey, who is a friend. And we were there for a week to write about Ibiza. Initially, we were there to write about the impact that it had made on London nightlife. But gradually, the story became more about Ibiza itself and what was happening there. Alix was writing stories, which were very much a lot of direct interviews with people, extended quotations and so on. So anyhow, we were there and on the way to Café del Mar, we went into pick up some cigarettes. The News agent had a copy of the sun. We didn't even know this story was happening about Ibiza being ecstasy Island. So of course, we bought a copy and thought, "Well, why don't we take a picture of somebody reading this outside the cafe that kind of tells the story in quite a neat way". And so went up to Spit Fenton, and I said, hey, would you mind reading this story, and we just photograph you while you're reading it? And he certainly enjoyed the sort of notoriety of being the person in this photograph. Because we were working for this magazine called *20/20* magazine at the time which was a sister publication to *Time Out* magazine. I'd done a lot of work for *i-D* but at this point we had this opportunity: it was the first time I ever had a commission to go and work somewhere for a week. So it was really kind of exciting. I'd photographed Spit Fenton the year before and a lot of the people who were in Ibiza had also been to clubs like Shoom and Spectrum and so on.

**Noëmie Vermoesen:** It's interesting to hear that the picture was almost staged. Ravers had an ambiguous relationship to newspapers' sensationalist coverage.

**Dave Swindells:** *The Sun* went down to Spectrum in 1988. And they were writing all about acid. Okay, people were taking acid, but mostly they were actually taking ecstasy. So they were asking the wrong question. But you know, all this, because it's been written about so much. So yeah, in a way the picture was staged. But we hoped it looked at least natural that people would be reading *The Sun* outside the Café del Mar. The total setup as it were.

**Noëmie Vermoesen:** Could you say a little more about *20/20*.

**Dave Swindells:** At the time that was a new magazine. And it wasn't, by any means a dedicated dance music magazine or anything like that. It was, as I say, a sister publication. It was also published by *Time Out*. And the idea at the time was to do a sort of a national listings magazine. *Time Out* was a listings magazine for London. "And the theory was, hey, why not? Let's make this into a national publication." And I think it ran for about a year. It didn't really take off. We were super lucky to write and publish a couple of articles for them to be commissioned. While it was happening, because we also wrote about the orbital rave parties in 20/20. It wasn't by any means dedicated to dance music. The editor had said to Alix, "just go to Ibiza, talk to people and see what stories suggest they come up." It meant that I was photographing more things. In the end, the main focus was on the nightlife, and, you know, holiday Island kind of thing. Of course, during that week, we went to Amnesia, with Boy George presenting the opening night party, and we went to Pacha, Café del Mar, all the main clubs. I'd been told about all those places by Paul Oakenfold and Nikki Holloway and Danny Rampling, when we were doing stories about acid house for *Time Out* magazine, and also for *i-D* magazine. You were asking me about other types of publications who wrote about dance music. Obviously, there was *Mixmag* but at the time, I associated it with DJ mixing competitions and hip hop. I went to those events a few times where you heard samples like "Rock the Bells" a dozen of times. But in 1988, Pete Tong and Paul Oakenfold wrote a piece for *Mixmag* about acid house.

**Noëmie Vermoesen:** And what type of coverage did *Time Out* make?

**Dave Swindells:** *Time Out* was a listing magazine that started in 1968. And I don't think they started a nightlife or clubbing section until about 1983 or 84. And then it was quite small. When I came to London in 1984, I got involved in the club scene because my brother was already running clubs, mostly gay clubs. At that point, *City Limits*, the other London listings magazine had a much better club section than *Time Out* and Sheryl Garratt was writing for them. She went on to edit *The Face*, from 1989 to 95, that sort of time. I suppose *Time Out* had roughly like a page and a half about the London club scene. I got the job there in 1986 and I gradually expanded that, partly because I had already done a year working for *i-D* magazine, photographing and doing little interviews, you know, those very short interviews where you photograph people in the clubs or on the street, right. So called straight up photographs. Talk about where they got their clothes from, or what the theme of that issue was, you know, a couple of little questions. So I was fairly familiar by then with the London club scene, and the job came up. So I started there in September 1986. I was in a good position. I knew a lot of the people already, a lot of DJs. And they knew me. There was a certain level of trust, also, because of course, that was always going to be an issue with the way that media covered a story that had a lot of drugs in it. One of the reasons I called my last book *Acid House As It Happened* was because we included some of what we wrote about in *Time Out*, as well as the photographs. I went back to *Time Out* and had a look at what we wrote on a week-by-week basis. It was the kind of luxury, to be able to write about what was happening every week. Sheryl Garratt and I discussed the fact that we didn't refer directly to drugs, because we felt we had a relationship with this scene, and we didn't want it to be killed by media attention straight away. There was

a definite feeling that, if you tell everybody everything, then the authorities would close it down. So in a funny sort of way, we were writing about it, but then they kind of telling half of the story. And arguably, journalists are supposed to tell the whole story. But of course, you know, we just didn't want to kill it. It was it was the journalists from the *NME* and the music press, who were kind of quite gleefully, happily saying, “but look at all the drugs and this is happening”. And, and this was also why we knew that sooner or later, the tabloids would give it bad press. John Godfrey at *i-D* and Sheryl Garratt at *The Face* and me at *Time Out*, we were all doing, broadly the same thing. We all knew each other anyway, from going out, and we're all doing the same thing of trying to sort of be a little bit coy and cautious about the way the story was presented. It's also interesting, only in terms of the contrast to the 1990s. When magazines like *Mixmag* and *Ministry* were writing, they were almost like drugs bibles. They were writing about drugs every month. It was a different moment by then. And, as it were, the secret was out.

**Noëmie Vermoesen:** The drugs made house a more delicate topic to write about in the early years ...

**Dave Swindells:** People who are writing about something that they feel a part of, feel a responsibility to write. Without being cliched or over emotional, I suppose, you knew, it was a really special time. It was very apparent that this was going to be transformative. Of course, it's incredibly exciting to write about and photograph those things, but let's not be the ones who mess it all up. And as I say, of course in the 90s, that all changed and from a professional journalistic point of view, we weren't really being fully honest. That's also a part of the tricky business of just exactly of how do you relate stories and situations to people? And also be fully honest, it's not, we're not *Vice*. We weren't *Vice* at the time, even though *i-D* and *Vice* are so close now. And of course, *Vice* wants everything to be open and transparent. And that's kind of great. But we didn't feel that was a possibility at that moment. Even now, it seems odd to me that people who were writing for the *NME* thought “oh, yeah, let's just tell everyone about all these drugs”. I suppose it was also because we'd grown up in the club scene in the earlier in the 80s. And so there was a feeling that there's always drugs. Drugs associated with clubs is not new, this isn't a new story. This is a new version of the story. Right? Therefore, it's not some massive secret that people take drugs. There wasn't a great mystery involved in that aspect of the story. That's a given right?

**Noëmie Vermoesen:** Can we go back a little bit in the conversation and discuss the content of *Time Out*?

**Dave Swindells:** When I started, it was mostly reviews, and listings. It was pretty basic. I started a little column at the beginning of each week. I mean, it was in most weeks, if there was some space, that was just basically a kind of gossip column that we called “speak easy”. Occasionally a bit of reviews and a little bit more gossip or news or very short interviews, but I think it was in 1988 that we hooked up with Pete Tong, who was at Capital radio at the time. I started doing

what was called the Capital Nightlife 10. That was simply a dance chart that was in *Time Out*, that was compiled with record shops in London with most the popular 10 records this week. And so that got started in 1988. And that was actually pretty good. I thought that was a nice innovation for us. I'd already heard rumors about Shoom and The Future. And I thought, I better photograph it in black and white, because it'd be far easier to be able to get the film developed and put it straight into the magazine last Sunday as a sort of small detail. But after that I photographed everything in color. They just needed to be converted into a black and white negative before they could even be printed in *Time Out*. And certainly, the editor apparently regretted that he didn't do more about acid house at the time. In 1988, we were already distinguishing, especially at the weekend, when there were more club events, between different musical styles. Initially, when I went to *Time Out*, it was just Monday, Tuesday, Wednesday, whatever, and you'd just list the different club nights. But by 1988, we were distinguishing between house and techno or indie or soul and R&B. Those sorts of distinctions were made in the listing just to obviously make it easier for people to find the kind of music that they wanted to go out and dance to.

**Noémie Vermoesen:** Did you review or discuss the *Techno!* compilation that Neil Rushton and Stuart Cosgrove put together?

**Dave Swindells:** I think we might have referred to it. Artists like 10 City ... Broadly speaking, at that time, it wasn't hard techno, they were soulful, pop tunes, almost, especially in the UK. But it's perfectly possible that we didn't write about it in some way. Later on, I think it was in the 90s. We did something called compilation corner.

[Fin de l'interview suite à des problèmes techniques.]

(i) *Simon Reynolds*

In general, the rock press in Britain always did pretty good coverage of disco and funk.

Simon Reynolds

Ce premier échange d'emails avec Simon Reynolds fut effectué en entre le 12 et le 18 août 2014, au tout début de la recherche. Il portait alors moins sur les enjeux et problématiques du travail que sur des renseignements factuels. Certaines des références échangées auront fini par ne pas être pertinentes pour notre étude en son état actuel. Toutefois, elles sont néanmoins

partagées ici, notamment car elles ont contribué à la redéfinition du cadre d'étude et car elles semblent contredire les hypothèses défendues ailleurs par Simon Reynolds concernant l'absence d'écrits critiques sur les musiques électroniques.

**Noémie Vermoesen:** As a student in comparative literature, I would like to study writings from different areas (United States, United Kingdom, Germany and France) and I would like to focus on reviews and journalists who covered EDM as a « new genre ». In my research, I would like to analyze the way they conceived this musical and cultural movement. I believe this was Didier Lestrade's situation when he introduced house music to the French readers of the daily newspaper *Libération* as soon as 1988. *Frontpage*, the Frankfurtian fanzine, also approached techno as a new phenomenon freshly landed in Germany in the late eighties.

However, I still didn't come across a journalist or review or newspaper who played this role in the United States. I can't seem to find any equivalent for the disco, house and techno scenes who were later to bloom in Europe. Of course, EDM hasn't led to a flourishing criticism as it occurred with rock music but there are examples of it in the UK (I-D being one of them). Still, I couldn't find any proper written media pioneer in the United States and before I possibly develop on the reasons of this absence in my work, I need to make sure there aren't any such criticism to be analyzed in the eighties in the US (or even maybe seventies and eighties). Would you have such an example in mind? Would you know who I could ask about it or where I could search for it?

**Simon Reynolds:** There were some people in the USA who wrote seriously about disco from the start. The main figure you should check out is Vince Aletti. He wrote for a bunch of places but one of his main outlets was *Village Voice*. His 1970s weekly columns on disco were compiled a few years ago into a book *The Disco Files* and published by DJhistory, <http://www.djhistory.com/books/disco-files>. He also did longer more serious pieces on disco, but I'm not sure if those are in the book. That book was done in a limited edition so the copies that are around tend to be quite expensive. But there may be pdfs of it floating around on the internet. He went on to be an editor at *Village Voice* and specialize in writing about photography. My wife used to be a colleague of his at the *Voice*, might be able to find a contact for him.

*Village Voice*, being New York based, did a bunch of pieces that took disco seriously. One that is well worth trying to find if you can is «The Dialectic of Disco» by Andrew Kopkind—he was a gay writer who mostly wrote about politics, social issues and culture in the wider sense, but did do a really fantastic piece on disco. It was published on February 12, 1979 and also reprinted in his essay collection *The Thirty Years's War: Dispatches and Diversions of a Radical Journalist 1965-1994*. That can be found quite cheap on Amazon.

There is also a hard-to-find book called *Disco* by Albert Goldman, who was a famous rock critic and biographer (did controversial biographies of Elvis Presley, John Lennon and so forth). *Disco* takes the subject seriously and indeed is quite lofty and erudite, mentioning Dionysian rituals and so forth. I think it was published in 1979, so very much a response to the disco mania that was only just beginning to fade at that point.

There's a bunch of other writers in America who took disco and club music seriously in the late Seventies and early Eighties:

Michael Freedberg of the Boston Phoenix and various other places—he participated in a discussion about dance music writing along with myself and others like Chuck Eddy, Frank Kogan -- <http://rockcriticsarchives.com/features/discocritics/discocritics.html>

Davitt Sigerson—I believe he actually made some dance records, but he also wrote about disco <http://www.rocksbackpages.com/Library/Writer/davitt-sigerson>

Carol Cooper, wrote about club culture, poly-racial dance music, ZE Records, etc for *Village Voice* and other places. A lot of her writing was compiled into this collection <http://www.amazon.com/Culture-Considered-Uphill-Bicycle-Race/dp/0978890809>

<http://www.rocksbackpages.com/Library/Writer/carol-cooper> -- doesn't have many of her early 80s pieces but shows her range of interests

Incidentally Rock's Back Pages is well worth subscribing to as an archive of English-language writing about pop music. If you put 'disco' into search at Rocks Back Pages a huge number of articles come up.

Glenn O'Brien did the music column in *Interview* magazine (Warhol's mag) and, being in the thick of the New York postpunk No Wave scene where all the genres were getting mixed up, he wrote positively and insightfully about dance music.

Chuck Eddy was (and still is) a mainstream but very quirky rock critic who wrote favorable things about disco and early house from quite early on. There is stuff on house music written in 1987 that is collected in anthology *Rock and Roll Never Forgets*<sup>1</sup>.

By the time of mid-Eighties and onwards I think there are a fair number of music writers in America who were down with post-disco developments.

People like John Leland<sup>1</sup> who had a monthly column in *Spin* and took hip hop and dance music as seriously as alternative-rock.

Then into the Nineties you got figures like Peter Shapiro and Philip Sherburne who really understand DJ culture and the club experience from the inside. Revealingly though at first most of their work was published in British magazines like *The Wire*!

Generally speaking music criticism in America has always tended to be biased towards albums artists and long-term careers, and it wasn't very good at grappling with dance culture until, well the 2000s really. The standard approach was to pick on a particular figure, like Moby or Goldie or someone like that, and treat them as an auteur figure who transcends the genre. If you look at the end of year critics polls in American publications, or things like Pazz and Jop which *Village Voice* did based on votes from critics all across the USA not just its own writers, you find that dance music (and indeed R&B) tends to figure poorly. It's improved in recent years but still there is a bias. You still mostly get the token figure artists from dance culture—Daft Punk, Basement Jaxx, etc. Rock critics in America have always been more comfortable with hip hop, because it's personality-based and it has “lyrical substance” and it can be used to talk about race and so forth.

^^^^^^

In terms of serious writing about disco in the UK, obviously there was a lot of more of it, with Black music specialist magazines like *Blues & Soul* and *Echoes* including disco and funk under the rubric of Black music, and then later on both the music papers covering it reasonably consistently and the emergence of a proper dance-dedicated magazine press.

But here's a couple of writers you may not have come across:

*NME* wrote a lot of dance music, more often the postpunk and avant-garde takes on disco and funk, groups like A Certain Ratio or labels like ZE. But the guy who really had a feel for what working class dance music fans in the UK (white and Black) were into was Danny Baker. He wrote about the jazz-funk clubbing scene of All-Dayers and “soul weekends”, which was massive in the South of England, he wrote the very first pieces in the rock press that say actually disco is amazing and innovative, he interviewed Michael Jackson, wrote about Earth Wind and Fire. Baker is now a really famous radio broadcaster in the UK.

*Record Mirror* had this guy who would review dance records every week called James Hamilton<sup>2</sup>, he had an amazing telegraphic style of writing, very short reviews full of DJ-friendly information (he would actually measure the b.p.m. of the different parts of the track, where it

---

<sup>1</sup> <http://rockcriticsarchives.com/interviews/johnleland/johnleland.html>

<sup>2</sup> <http://www.djhistory.com/node/1057141/>

got faster or slower) but also extremely evocative descriptions of the music. He's a bit of a cult figure, not many people know about him or talk about him.

Of the four big weekly music papers in Britain (*NME*, *Sounds*, *Melody Maker* were the other three), *Record Mirror* was the closest to dance culture, and was read by a lot of DJs, at least until there started to be magazines dedicated to deejays, like *DJmag*, and later *Mixmag*.

David Toop is obviously famous for his books and pieces for the *Wire* on remixing and so forth. But he also had a monthly column reviewing new records in the *Face* that was almost militantly anti-rock and pro Black music, dance music, club music—anything without electric guitars, basically! This is during the late Eighties. But then *the Face* and *i-D* were generally anti-rock and pro club culture so perhaps that's not surprising.

But in general, the rock press in Britain always did pretty good coverage of disco and funk. I have been researching a book on glam and going through old music papers from the early Seventies, and I noticed that certainly *Melody Maker* had regular in—depth coverage of developments in Black music and so would write about the early days of disco. Also, things like Northern Soul would get covered in depth. At *NME* there was a writer called Roger St Pierre who covered a similar kind of zone—R&B and soul as it evolved into disco, Northern soul, etc.

Anyway, I didn't mean to write so much, but it's a subject I do know quite a bit about!

All best  
Simon

**Noëmie Vermoesen:** Many thanks for your quick and comprehensive answer! It sure helps me shaping a new direction to my research. I am actually going through the links you sent me and I have also purchased some of the books you mentioned. The "disco critics" on rock critics archives is actually being really helpful, was it made via email?

I might actually come back to you with a few more questions after I have read all this! I would also be really interested in talking to Vince Aletti but not before I have borrowed and read a version of *The Disco Files*.

**Simon Reynolds:** Yes, that rockcritic dance writing thing was all done by email. Never met Frank Kogan or Michael Freeberg in person or indeed Scott Woods the guy who organized it. I know Eddy a little bit and Tricia well from New York and writing for the same publications.

Sure, send me a few questions.

636

I'm not sure if my wife does have a contact for Vince, because neither of them are at *Village Voice* anymore and that's how they communicated—but he's probably fairly easy to track down. The guys at DJhistory.com who put out his book are probably quite helpful fellows—Frank Broughton and Bill Brewster<sup>1</sup>.

(j) *David Toop*

If you're a music writer, that's the main challenge of your life: « How do you write about music? »

David Toop

Cette interview d'environ une heure et demie avec David Toop fut menée sur zoom le 4 mars 2022.

**Noémie Vermoesen:** Can you remember your first experience of hearing house or techno in a public space—like maybe a rave or a party?

**David Toop:** Yes, I remember it precisely. I was in New York to do an interview for *The Face*—maybe Jelly Bean or somebody like that. In those days, as soon as I arrived in Manhattan, I would go to a record store, maybe downtown records or something, and they had a DJ. This, I think, was 1987, roughly. He played Model 500. One or other side of the record. Either “No UFO's” or “Night Drive (Thru-Babylon)”. It was one of those moments: I just rushed up to him and said: "what's this?" He told me, and I bought a copy of the 12-inch. I think around the same time, I also got a copy of “The Sound” by Kevin Saunderson. And those two records, I really loved. What I didn't realize of course was that I already knew Juan Atkins from Cybotron. And I knew about Cybotron because I'd been writing about hip hop in 1984. Cybotron, although it was Detroit, it just seemed another one of those New York—what was called in the UK—“electro records.” In other words, electronic hip-hop. But I didn't connect the two until a bit later. I think Cybotron records like “Cosmic Cars”, they really were like hip hop electro, rather than techno. So, it was that Model 500 record in the record store in New York. That was like a light coming on, this experimental electronic music. I found it just fascinating. Then after that, a lot of techno records started getting released in the UK.

---

<sup>1</sup> <http://www.djhistory.com/contact>

**Noémie Vermoesen:** So, your encounter with that record was in 1987.

**David Toop:** I think so. I mean, the record came out what, 1985? But I don't know if any copies had arrived in the UK at that point, it was probably a very local thing. So, I think it was probably 87.

**Noémie Vermoesen:** Were you aware of the house records? Were those coming to the UK.

**David Toop:** Yes. I was aware of acid house and the earlier house records. In a way, they were a more audience friendly proposition than those experimental techno records. They connected in very clearly to the history of disco and post-disco. I was familiar with those, for sure. Hearing techno at that same point that I heard acid house was a big kind of explosion in my mind, really, because it was like: "Wow, this really experimental dance music is coming from Chicago and Detroit." Although there had been things which anticipated both for them, they were really a new direction.

**Noémie Vermoesen:** Was that explosion associated with the club experience or would enjoy the records on their own terms, if there is even such a thing? Was dancing part of this enjoyment?

**David Toop:** Well, a few things. One, I was in my thirties by then. Actually, by 1987, I was in my late thirties. I was primarily a music enthusiast and a musician, so I was much more interested in that than I was in the social context around music. I'd always been totally happy with listening to dance music at home. I was a huge disco fan in the 1970s. Listening to those records at home, didn't seem to me to be a contradiction. I might get drunk and dance to them at the time, but that didn't alter the fact that I was deeply interested in them as a musical phenomenon. I think there is a distinction between an appreciation of music in terms of a communal social experience and an appreciation of music as music. The two things can happen simultaneously, but they don't always.

**Noémie Vermoesen:** So, you would never ever go to a club?

**David Toop:** I did, but very often it was professional. Which makes it sound a little bit cold-blooded and my relationship to music has never been cold-blooded. I would very often go to clubs because I was interested in a certain kind of music, to analyze it further or because I was writing a story about a particular kind of music or a particular artist. I'd go to a club to hear them, and that I guess was very much the case for me when I was much younger. I would go to clubs to hear jazz or rhythm and blues or whatever, and I'd be thinking about the music. I might be getting drunk or enjoy myself, but I'd be analyzing the music and that was, you could say, an advantage and a disadvantage of the way my psychology worked.

**Noémie Vermoesen:** Did you experience any techno in clubs in the late eighties, for example?

**David Toop:** Yeah, sure. But it was such a different experience. If I think about it now, sometimes beat mixing spoiled the experience of a record for me, because things could become like a single flow of sound. While I found that interesting as a concept, to me, it distracted from the individual character of the records. It was different with hip hop because with hip hop mixing could be very disruptive and very strange. If I listened to DJs like Afrika Bambaataa or Grandmaster Flash, they would tend to focus on a particular record and work with it. Then the movement was not necessarily smooth between records. It could be extremely disruptive, and I really liked that. But sometimes in clubs, I would find that all the records disappeared into this sort of similarity. I'm probably one of the few people who has that point of view, who is also a fan of that kind of music. I'm more and more conscious of it because many people now talk about techno as a phenomenon that is divorced from the music makers of Detroit. So, they talk about audiences or drugs or certain scenes or how that developed as a European thing, as opposed to an African-American thing. I find myself resisting that.

**Noëmie Vermoesen:** What exactly are you resisting? The fact that people are saying that, or the fact that this was the evolution of techno?

**David Toop:** The two things are the same, surely. The evolution of techno came about through how people perceived it and how it was shaped by the people who perceived it. So what people said about it could rewrite the history on an informal level? I mean, sure, there are histories which acknowledge people like Larry Heard and Juan Atkins and Kevin Saunderson and so on, but kind of at a vernacular level, a level of hearsay, a parallel history develops.

**Noëmie Vermoesen:** According to you, how could this historicizing of the evolution of techno have made a more respectful connection to Detroit? How could have things been different, and I guess, especially in the way that the press mediated that music?

**David Toop:** In a sense, that's the whole history of popular music. Hip hop is different because it articulated very clearly the experience of being Black. Although that could be then taken, reshaped and transformed by other communities around the world to voice their own feelings about life and the conditions they live in, it still remained very much a music that was primarily an expression of black experience. Now, you might say the same about rhythm and blues, but rhythm and blues talked about often more general issues like love and romance and so on. It was more transportable, you might say. But with techno, a predominantly instrumental music, that meant it was very easy to rewrite the history. Once the formula for making records was learned and the technology evolved to be able to make that music, ultimately very easily, then it was very easy to rewrite the history.

**Noëmie Vermoesen:** I wonder if the fact that most people who wrote about the music in Europe were white, had a direct link with that evolution. I can only think of Kodwo Eshun. Despite it being a systemic issue, could the press have made a bigger effort to include black writers?

**David Toop:** Well, Kodwo was writing and filling out the mythology of Drexciya. I recently had dinner with Kodwo, and we talked about some of this. I hadn't seen him for years. He was definitely a pioneer and the fact that he was a black writer meant that he focused more precisely, I guess, on where that music was coming from, why it existed and why it expressed something particular. It wasn't just abstract dance music. It was this kind of futurist black experience that somehow connected in with other things that were going on at the time. Sun Ra was one, dub music is another, and writers like Octavia Butler. Kodwo teaches a course around Octavia Butler and I'm a huge fan of her writing. So, all of those things were going on at the same time, and they were all interconnected, but you had to be able to do some detective work to see how they interconnected. And I think techno got kind of caught up in a certain kind of hedonism and a certain kind of drug culture which became, for me, offputtingly white. I'm a white person saying this, but it seemed to me that there was a scene where the music was just not important and all of these aspects of the music, this kind of black futurism, became less important.

**Noëmie Vermoesen:** I'm going to go back in a little bit in the interview and ask some questions that might feel incredibly trivial compared to what we just discussed. I'm interested in the material conditions of being a journalist at the end of the eighties and early nineties. You mentioned in some interviews that you'd been a musician, then wrote *Rap Attack* and then got into journalism. Was it possible to make a living as a journalist around that time? Was this job maybe more precarious than in other periods?

**David Toop:** In the 1970s, I was playing this free improvised music, which at the time had virtually no audience and no support. I was so broke for most of my twenties, so I had no money. By the early eighties, I had opportunities to write. I started writing for *The Sunday Times* magazine—just because of a friend of mine who was an editor, for a paper called *Black Echoes*—which, as you can imagine, focused on black music of all kinds and I wrote for *The Face* from 1984 onwards, specifically because of *Rap Attack*. But then they employed me as a monthly music columnist and features writer. Suddenly I had money. I didn't have a lot of money but for the first time in my life, since I was a child, I felt financially ok. That really continued, until I stopped journalism. The fact that I was writing for *The Face* made a huge difference because at that time, *The Face* was like the most fashionable magazine in the world. If you wrote for it a lot, which I did, then you got employed to write for other magazines. I wrote for *Elle* magazine, *Vogue*, *The Times* newspaper and American publications. I wasn't getting rich, but I was content with earning a living and not worrying all the time about money and I could pay my bills. So, you couldn't generalize from my situation, because as I say, I was writing for *The Face* which led to all these other opportunities. I was commissioned to write a piece about acid house for *The Times* newspaper, I think it was 1987 or maybe 1988. I was actually commissioned by a music writer called Richard Williams, who I'd known since the early seventies. He'd been the editor of *Melody Maker* and then of *TimeOut*. I'd known him

640

through music because he followed the experimental improvised music. He'd moved on to work at *The Times* and commissioned me to write that piece. Then I was a regular writer from that point on for *The Times*, until I stopped being a music journalist, which was 1996, I guess.

**Noëmie Vermoesen:** What was *The Times'* take on the movement? Were you free to write any way you wanted?

**David Toop:** Not exactly. *The Times* were a very conservative paper politically and stylistically. So, they had a kind of style guide, which you were supposed to follow. And also there were certain aspects of newspaper writing, which are very particular. One of those is that you have to grab your reader in the first sentence. You're thinking about short paragraphs, and you know, a big first sentence. So, somebody who's reading the newspaper and doesn't care about anything, they're like caught. You learn that as a technique. But other than that, they were extraordinarily open, and I interviewed all kinds of musicians such as Sun Ra and Ornette Coleman. I wrote about techno and about Public Enemy. They were very open because the art's desk there was staffed by liberal, nice people. We wanted the paper to reflect some of what was going on. And that was my job. My job was to write about the stuff that was marginal or hip or a scene. In those days, they were obsessed with subcultures and new scenes. And that was pretty much my job: to bring that to the paper. I'm trying to think whether I interviewed any techno artists for *The Times*. Quite possibly, I did. Sometimes what I'd do is make a theme and then interview people within that theme.

**Noëmie Vermoesen:** These would be features, not reviews?

**David Toop:** I would write reviews. They had a regular reviewer, but sometimes he'd go on holiday or something. I was writing reviews, features, interviews and also small items. I had a column for a while called "The next big thing", which was typical of the time, that stupid title, "the next big thing", stupid idea. But that was what I was there for.

**Noëmie Vermoesen:** I feel like there's a whole new leg of work opening up for me. I need to go through the archives of *The Times* now. It never ends. [*laughs*]

**David Toop:** I don't recommend it.

**Noëmie Vermoesen:** We discussed mixing and reviewing. You also mentioned your attachment to hearing the record in its entirety, as opposed to in a mix. However, something in *Ocean of Sound* attracted my attention. When reflecting on disco you wrote that: "composition was decomposed, the songs became liquid" and you compare the DJ to a librarian. There's a feeling that maybe with disco, the traditional formats of popular music, such as the

song, were re-imagined a little bit. I was wondering if that affected the way that people wrote about that music. Did their writing become more liquid?

**David Toop:** I think on the whole, no. Somebody like Vince Alletti writing about disco for *Rolling Stone*: he was very much part of the scene in New York, which obviously I was not. There were certain things captured in his writing that had very much to do with the experience of being a gay man at that time, having the disco and the music as a place of refuge. In a way, the sense of endlessness became a general feature of music at that time. It was true of Miles Davis' music in the seventies, it was true of the Grateful Dead, and it was true of all kinds of music. But it was very true of disco, and the records themselves were very long. You know, Loleatta Holloway record could be over 10 minutes long. "Catch Me On The Rebound" by Loleatta Holloway is 11 minutes long or something, which would have been considered a crazy amount of time. That sense of pushing the duration was obviously extended by DJs. I'm not against the DJ per se. This fluidity of music came into being partly through the innovations of DJs, particularly disco DJs. But I still love the songs, and I think people tended to still review them as songs. They would review a Barry White record as a Barry White record, consider it as a record in itself, consider it within the history of Barry White. And so, would I, and I still do. I still listen to Barry White records and I hear them as very distinct atmospheres, very distinct moods.

**Noëmie Vermoesen:** Yes. Yet I do have a sense—and maybe I am projecting, but I will still submit the idea—that when I read these columns in *The Face* in the eighties, they somehow sounded like a mix, weaving records together. There were paragraphs, which had certain ideas and then records would come in and—whilst they were observed as particular—but they were also brought together as part of a general argument or atmosphere. Sometimes it felt to me like, these columns are some rare reading experiences that feel like being on a dance floor.

**David Toop:** Well, that's nice of you to say. Again, I was a musician. I am a musician. I've always been a musician. So, I brought a musician sensibility to writing, and that meant a number of different things. It meant sometimes I was more compassionate about the person I was writing about, maybe more understanding about why they had made a disastrous record, why they had gone in a particular direction or why the record wasn't better than it actually was. Because I knew about making records. I wasn't just an improvising musician. I was also a studio musician and a producer. So, I knew how to make records. When I started hearing techno records in 87, I bought a computer and started making techno records. I knew how things worked. But also, that fluidity or liquidity was something I really aspired to in music. It was definitely informed by playing music, but I think it was also informed by cinema and literature. The kind of writers who wrote in this streaming, fluid way: James Joyce and Virginia Wolf. Writers who were trying to capture this kind of intensity of living and the flow of living through words, which is not an easy thing to do. The other thing about *The Face* column was that I had a thousand words and I had a lot that I wanted to write about. Because there was a huge amount

going in music, and I was out and about, interviewing people, going to gigs and to clubs. It was a time when there was so much to write about, and I was completely immersed in it. It became a kind of challenge or a game to get in as much as I could. I remember, at one point, Nick Logan said to me: "you're in danger of things becoming a list." At the time, there was also suddenly a huge reissue program. So many record companies, independent and majors, were reissuing their catalog. There was a flood of rhythm and blues and soul records coming out. You couldn't keep up with them. And jazz as well, like Blue Note. You couldn't keep up with them. He said "Your column is turning into a list. Why don't you actually put a list at the bottom? Like five records or something that you want to mention as recommending. So that they're not like a list within the main body of the text." It was a problem of condensation and how much you could condense into that word length and still remain coherent and interesting. I think that probably helped, as much as anything, for me to develop this flow kind of style.

**Noëmie Vermoesen:** You mentioned Nick Logan too. Did you feel like your work was heavily edited at *The Face*, or did you have total freedom in your writing?

**David Toop:** My work has never been heavily edited, except sometimes in newspapers. I mean, newspapers were terrible. If it was too long, they'd cut the bottom off. They're a different story. But in terms of magazines, no, I was never heavily edited or edited at all. Later, when I wrote for *The Wire*, I'd never be edited. Sometimes they would call me up and say: "what about this comma?" And we'd have a 10-minute discussion about a comma. I'm not against editing, but you do get stupid editing where people think they can say something more clearly than you can, and they make a complete mess of your copy. So, in that sense, I was against editing. I think a great editor can say: "Look, this should go there and that should go there and this is irrelevant." And you accept it and say, thank you. But when I was involved in music journalism, a lot of editing was just stupid. Having said that, I think, on *The Face*, they were great, I got tremendous support. Like for *The Times* I wrote about some very weird stuff that was completely outside their image remit. I was lucky in that sense. I had experience of newspapers which was shocking. I wrote about Tina Turner for *The Sunday Times* magazine, and they completely reversed my point of view, and I was so angry. I rang up and talked to the editor, and he was more or less like: "Well, you know, you take it or leave it. If you don't like it, you can stop writing for us." So, I just compromised. There are a number of incidents like that, and eventually I did get kicked out of *The Sunday Times* for a really stupid reason, which was that I didn't review a Paul McCartney record. I was asked why I hadn't done it. And I said: "Well, it's just not a very good record. Why just automatically review something like that?" So suddenly I didn't have a job. But that's fine.

**Noëmie Vermoesen:** I would be interested if you could just maybe take me through the process of what it actually was to receive music and listen to it and write, especially during that late eighties period in *The Face*? So, for example, what format did you receive the music as? Did

you receive records or tapes, and how much of it did you receive? How much did you keep? Did you listen to it at home and would you maybe listen to something twice before you decided to write about it? Did you have a certain audience in mind when you wrote these things? I'd love to be taken through a day-to-day description behind the scenes.

**David Toop:** I was sent records, and I was sent cassettes, those usually being advanced cassettes. I would get those quite a long time before release. So, I had a chance to listen to them, deciding whether I was interested to review them or interviewing the artists or whatever. I was sent, I guess, a good percentage of the records that were released as well to my home. Every day, every morning, the postman would come. Sometimes with a sack of records. It was unbelievable. A lot of those were of no interest to me, so I would sell them. And then the rest I would keep. I would try to listen to a record a lot before I wrote about it. But very often that wasn't possible because obviously with a magazine, like *The Face*, the key thing was being ahead of everybody else. So very often you get sent a cassette, you think: "Oh, this is great. Or at least it's new." Quite often I would write about something as I was listening to it. I still do that, and I very often have not listened to something for a while, or I've never listened to it, and then I'll listen to it as I play. That to me is a fantastic way to focus and really become very precise in the way you analyze a record or hear a record and analyze it. I remember there used to be these stacking systems with a turntable on the top and a cassette player and probably a CD player. Maybe they were before that, I'm not sure. And then two small speakers. So, I would have that on my desk behind me. I could play something over and over again while I was writing. Of course, with cassettes, you'd have big boom box type things. So, you could have that on your desk and play something over and over. These days, I don't really listen to music in the same way at all. I tend to listen to music, wearing headphones, sitting at the computer, YouTube or whatever. But then I would have music on all the time, radio as well. I never listen to the radio now. I can't stand it, but then I would listen to the radio. You had pirate radio shows. I can't remember. There were a lot of pirate radio stations that came and went. So, there would be some for hip hop and some would play techno and some would play drum and bass. I can't remember the names. On a Saturday evening, if I wasn't going out often, I would just listen to hours of pirate radio. So that was the process. And of course, delivering copy was a whole other story. Physically, you have to take it into the office, typed out. When I was writing for *The Times*, if I went out and reviewed a gig, I'd have to go home and write the piece. Then before one o'clock or two o'clock in the morning, I'd have to actually phone in the copy. So, you read it out to a typist. If you were doing what was called an overnight, in other words, if the copy was going in next day's paper, then I think you had to phone a new copy before like 11 o'clock in the evening. So sometimes I go to a club or whatever and somebody was playing, and you'd hear the first few numbers, and then you have to go write the review. This is a classic situation. If the club burns down, then you look pretty silly because you wrote about the gig. It never happened, thank goodness, but I developed this technique of writing the review before the band came on. So, if I went to something at Wembley arena—I don't know, Simply Red or something—and I didn't like it, I just sat in my seat, waiting for it to start and write the review.

And then I just kind of adjust certain things as the concert went on, according to the facts. But you know, it was almost like this psychic reviewing. That's partly because things were predictable, I must say.

**Noëmie Vermoesen:** But you would never review DJ performances?

**David Toop:** I think certain stories I wrote will have DJ performances mixed in with them. So, for example, I wrote a piece about the garage sound, which was happening in mostly Brooklyn and New Jersey in the early nineties. So inevitably, inevitably I would spend a lot of time in clubs and DJs will be part of the story. But then there will be various acts who I would interview away from the club or in the club in a kind of quiet space. I mean, I have to say it didn't interest me so much. So, as you pointed out, I acknowledged the influence of the DJ in *Ocean of Sound* and describe DJ working as a kind of new fluidity and new endlessness, which built on this Kraftwerk-Miles Davis-disco type of endlessness. But DJs themselves, particularly as the personality cult of DJs grew, interested me less and less. And that created a split between me and a lot of other writers. A lot of other writers loved the idea of other DJs and DJs were the big thing.

**Noëmie Vermoesen:** In one of your columns for *The Face*, I found a mention of the *Techno!* compilation that was released by Neil Rushton and Stuart Cosgrove. In my PhD, I needed one release that I could sort of use as a case study to compare different writings and for a number of reasons, chose this one. I found a little mention in one of your columns, so that would have been summer 88. Do you remember when it came out, when you received and listened to it? How did you engage with it?

**David Toop:** I do. I think I phoned Neil Rushton to ask him about the Kevin Saunderson record, *The Sound*. I loved that record. I knew Stuart Cosgrove. I co-edited a magazine called *Collusion* at the beginning of the eighties with Steven Harvey, Sue Steward and Steve Beresford. Stuart Cosgrove approached us as he wanted to write a piece about Northern soul. He also wrote a piece about hip hop and one about futuristic funk for *Collusion*. We were friends for a while. I realized the connection between Northern Soul and techno in the perception of people like Neil Rushton and Warp records and Stuart. There was this Northern thing going on, and techno for them was a continuation of it. It's very interesting, I think, because it's this once removed thing. That's what Northern Soul was. It idolized the music, but it made a scene which was based mostly on the records and how they fitted within social gatherings, dance styles, record trading and so on in the north of England. Techno somehow became a little bit of a continuation of that. I always felt a bit uncomfortable about that. For one thing, I've always been interested in the stories of artists, and I've always been interested in how records are made and how they come about. So, you understand, that's a very different perspective. I worked on a television series in the mid-eighties, a series about music in England.

We filmed a couple of Northern soul nights and I interviewed people like Tommy Hunt. Some Black soul singers from America had moved to the UK and set up a home for themselves and businesses and so on. It prolonged their career, and they found it easier to deal with the race issue, even though the race issue was by no means perfect or easy in England, it was easier than it had been in the USA. So, I was interested in history or other people's stories. I'm still fascinated by musicians' lives. Northern soul, I felt, although the love for the music was absolutely undeniable, was very much centered on DJs and records and dancing.

**Noëmie Vermoesen:** There's an idea that has been articulated by certain journalists that techno was harder to write about than other kinds of music. Is that an experience that you have shared?

**David Toop:** The thing is: all music is hard to write about. And instrumental music is harder because you don't have the support of a text, a story. That was what I think a lot of writers found problematic with techno, that they didn't have that connection with some narrative, or they didn't have the emotional content that they perceived in something like house music, for example. House music could be just about dancing, like disco. Some of the greatest disco records ... Like that Chic record: "Dance, dance, dance, everybody dance!" It took a lot of ... (Long pause) I don't quite know how to say this. You could think of a Chic record as being stupid, but it's much smarter than you are. And, and so a music writer who listened to a Chic record and thought it was stupid was actually being very stupid. But ... Even if you're smart enough to understand how smart Chic records are. How do you write about that? Because it's always under the surface. It's always in between the lines. It's always in the cracks. I'd had a lot of experience writing about free improvisation, for example, which is perhaps the hardest music of all to write about. It doesn't have redundancy even, it doesn't repeat, it has no theme and no clear emotional content. It's not like listening to a jazz ballad where you know: "oh okay, we're being romantic now!" What are we dealing with? Is this about anything other than abstract patterns or movements of the air? What is it about? Not, about anything. Okay. So how do we write about it if it's not about anything? And in a sense, that's what excited me so much about Model 500. That's why I rushed across the record store to the DJ and said: "what is this record?" Because it was like these angular patterns, these strange synth movements, this broken beat and then a suggestion of something very atmospheric: No UFO's, night drive through Babylon .... What does that mean? You might suddenly think: this record comes from Detroit, they're talking about driving, they're talking about the Motor City... all of that stuff, which quickly came to contextualize Detroit techno. Or we're talking about production lines, Fordism ... the one I like is that Fordism was based on meatpacking. The production lines were influenced by meatpacking in Chicago.

So, this is kind of ... how do you pack meat? How do you make a car? How do you make a record? I mean, thematically, there was a lot to talk about, but could you talk about the music? Most music writers know absolutely nothing about music. Or they used to, maybe it's different now. But you know, they were fans. They didn't know how to make music, they couldn't play an instrument, you know? It was kind of pitiful to read what people said. To be honest, it still

is ... I read what people write these days about free improvisation, and I think: "Just don't bother!" But that doesn't mean to say I found it easy to write about. There are ways you can write about this music that has apparently no content, that just that doesn't just reduce it to using stupid words, like "bloop" and "bleep"! If you're a music writer, that's the main challenge of your life: "How do you write about music?"

**Noëmie Vermoesen:** I understand the argument that we need to understand the very process of making music, especially if we want to listen with compassion. I remember that you wrote or said somewhere that music helps us to understand ourselves at a level beyond language. It really touched me and I did wonder: if that's what the experience of listening is, does it then really matter actually to understand how the music has been made?

**David Toop:** Well, not necessarily. I think it helps you to analyze it, if you know how it's been made. You can make many mistakes in your understanding of a piece of music, if you have no idea, at all, how it's made. But on the other hand, you can bring something completely fresh to it. After all, music is just something that people enjoy or don't enjoy. They don't come through it necessarily with an analytical approach. It just strikes them in some way, maybe overtakes them, and then have nothing to say about that, except "this is joy" or "this is ecstatic release" or "this is really difficult stuff, which I also happened to find interesting..." Those kinds of responses, which have a very thin layer of mediation. But I think the problem I have is with people who kind of half understand things. There's no question that, if you know how the music is built up, if you know how certain instruments work, if you know how studios work or post studios or working in a digital audio workstation or whatever, that gives you greater insights into the way the music happened. Some people argue you that: "Well, okay, if you don't go to clubs all the time, you don't understand enough about how the music is actually received." And I understand that it's a different point of view, but then I think, it's good to have people balancing out different views. It's good to have somebody writing from pure joy and enthusiasm or obsession and knowing nothing about any of it. And it's good to have people who really understand it, maybe to the extent of musicology, where you're understanding every single aspect of it, and you can analyze it technically, and you can analyze it harmonically and so on, which can end up pretty dry. But if you have all of those different understandings, then we come closer to knowing how it is that music tells us a lot about ourselves and a lot about power, communal instincts and abilities and failings.

I mean, language is constantly frustrating. I find that more and more. I've been working on a catalog essay for an artist for the whole of this week. Two and a half thousand words, a piece like that I would have written in a day or two in the eighties. Now it takes me forever and there's a lot of reasons for that. But one of them is I feel more and more conscious of how to describe sound or the incapacity to describe sound. I read all the time, partly because I enjoy reading, but partly also in a quest for better ways to do things. So, I've been reading these English and Irish writers of kind of mid 20th century, second world war period. I'm reading writers like Elizabeth Bowen and Elizabeth Taylor and at the moment I'm reading Henry Green. There's a book he wrote called *Living*. The language is just extraordinary. There are no definite articles

in it. There are very few articles in it at all. So, he misses out "a" or "the" all the way through the book, and he writes these crazy sentences, sometimes they're so clumsy. But he's just trying to get at something. He's trying to get ... How to describe life. Everything from dust on the factory floor, to the frustrations people have with each other. The intensity of that effort... When he got to middle age, he couldn't write anymore. He just sort of drank himself to death, I think. But you know, the books like that, people like him and Elizabeth Bowen and so on ... But then also the classic modernists, like Faulkner and Woolf and Joyce, they were trying to describe sensation ... Or not describe sensation, they were trying to create sensation with words. In that sense, there's always a lot to learn. Because otherwise, you're just looking at a vast ocean of clichés. That is just unbearable, really. I don't know, maybe this sounds pretentious, but I think there are things happening in the music which are profound. And if we can't in some ways convey them in an understanding way, then we do a disservice to the music. And I'm talking about all music now.

For example, I read a really stupid biography of Barry White a couple of years ago. The most stupid book. It says things like: "This track by Barry white, wasn't very good. So, it never became popular." And reading this book, I went back to listening to Barry White records, quite obsessively, a lot of them are terrible and some of them are absolutely great, wonderful, amazing records. They have a particular texture to them and a particular mood to them, which is so kind of ... I don't know, it's like a particularly delicious kind of food. You have to get beyond the kitsch aspect of it. I thought most of the time Barry White was releasing records, people would just review his records as an excuse for making fun of him. And I think I did the same thing when I went to see him live. Because there was a time when I liked to be, or tried to be, a funny writer. Something happened to me that kind of stopped me from being a funny writer. But there was a time when ... I mean, the times demanded that I was a funny writer because if I was going to write about difficult stuff, then I should make it funny for it to be acceptable. So I guess I reviewed a Barry White concert for *The Times* and made fun of Barry White, which was almost impossible not to do, but if I listen to the music now... How do you write about that? How do you convey what it does to you emotionally? Because the sentiments may be silly or embarrassing, but the music itself does something really strong.

**Noëmie Vermoesen:** Everything you described about trying to capture life is very fascinating. This idea that once we start writing about the things that matter, that's when it gets difficult. I understand that, and I can see how it overlaps with music. But I also wonder if, when it comes to music, there's something slightly peculiar happening. You described criticism as the rationalization of subjectivity. How does one write from there? How do we write once we're aware of that happening when we're listening? Obviously, the experience of listening is very subjective and, and so much criticism is presenting itself as completely rational. But once we are aware that something else is happening, how do we write about it? I wonder if that is a challenge in itself which overlaps with the difficulties of writing about life, but is also somewhat different.

**David Toop:** I think once you realize that criticism is the rationalization of subjectivity, then life gets much more difficult. And you asked me a question, what audience was I writing for? I didn't answer that question because I forgot about it. But writing *The Face* column helped me to develop that very quickly because I couldn't just write "oh, here's a record and here's another record." I had to imagine a person. So, you're kind of speaking intimately to that person and that person is a bit knowledgeable. They don't know as much as you, maybe, but you're not being patronizing to them. You're trying to convey enthusiasm for something or displeasure or contempt to whatever. And you're trying to keep them interested. You're just trying to tell them something about what you're drawn to, either for negative or positive reasons, and explain why. And the explaining why I think is where you then start to develop this self-consciousness of rationalization of subjectivity. A lot of music writers, they just say: "well, this is crap!" or "This is great!" And okay, why? Why is it crap? Why is it great? There was a particular male style—I mean, it still exists, but you know, it existed very strongly in the seventies and eighties—of a man who had very refined tastes. They listen to all the right soul records and all the right reggae records. They didn't like this music, and they didn't like that music. They had this air of being a priesthood. Maybe in a sense, I was attached to that group in some way. The difference was that at a certain point, I would say: "well, why is that so great, and why is this not great? Why is this rubbish? You know, why is this, why is this pop music that you don't like, rubbish?" And then of course that slows you down. If you don't have that subconsciousness, you can be so blunt, so angry, so totally obsessive. All of this stuff is so great and all of this stuff is just worthless trash. You can lose that edge, and you can slow down. For a music journalist, that's bad news.

I came to a point where I just was so sick of being a music journalist, I wanted to get out. And so, I stopped. I was stopped by what happened to me in my life. But I'd been talking about stopping any way for you. And then you get involved in this other area, which is much closer to academia and scholarly writing. And then you have another problem, which is that scholarly writing is a pain in the ass. It's just unbearable. And that kind of stopped me for a while. So, then you have to develop another style, and it goes on. Everything is always conspiring to slow you down. Maybe it can make you think more carefully about what you're doing. I'm a writer who used to depend on flow. I never really prepared anything. I'd never do drafts. I never did a draft of a book in my life. Just write the book, edit as you go, and then when you get to the end, it's finished. I still do that. I wrote a book last year in exactly the same way. You have your research obviously, but the idea of doing drafts, even one draft, two drafts is unbearable too, let alone six or whatever. But you know, that need to have flow, so that everything is connected to everything else. Once you're slowed down with that, then life gets very difficult. So now it takes me sometimes weeks to write an essay, and it's unbearable, you know, it's really difficult. But there's nothing I can do. That's how it is.

**Noëmie Vermoesen:** I think I've been trying to write this PhD for almost 10 years.

**David Toop:** PhDs are like that. I got sick of working on PhDs. I retired from academic life last year. In theory, I have one PhD student left. I worked with one student for six years on his

PhD it was just torture for him and for me, very hard. I used to get frustrated in a very unfair way as well, because you know if you're a music writer, you just get used to being very quick. I went through that newspaper thing where somebody had phoned you in the morning and said: "somebody's died, can you write a piece by lunchtime?" It's like somebody prodded you with an electric cattle prod, and you just write this thing almost on automatic. And then you get a PhD where somebody wants six months to write 10,000 words. But it's unfair of me to apply that kind of judgment.

## **b. Techno! The New House Sound of Detroit**

*(a) Matthew Collin*

I loved Detroit techno, so I wrote about it wherever I could. The problem was finding any magazine that was interested.

Matthew Collin

Cet entretien avec Matthew Collin fut effectué par mail le 29 mars 2019.

**Noémie Vermoesen:** How did you first come across the *Techno!* compilation? Was it sent to you as a promo? Would you hear it around in clubs and if so, which clubs?

**Matthew Collin:** I heard Detroit techno tracks like these played in clubs in Nottingham, Manchester and London from around 1986 onwards. But I suppose I would have heard the compiled album for the first time on a pre-release promotional cassette supplied by the record company.

**Noémie Vermoesen:** Did you travel to Detroit to write the two articles you published for *Record Mirror* (06.88) and *Echoes* (08.88)? If so, who paid for this trip, the publications or the record company?

**Matthew Collin:** I travelled to Detroit for the *Record Mirror* feature, which was actually one of the first features I ever wrote. The record company would have paid—music magazines could never afford that kind of expense.

650

**Noëmie Vermoesen:** At the time, what was your knowledge of production and were you familiar with the equipment used by the producers? I am asking this question because, whereas today it is easy to get information about the production process and material, I do not know how this was perceived at the time? Moreover, in most articles, I have found vague references to « machines » and « synthesizers » but no detailed explanation on the way the producers used them? Was this maybe related to a need to adapt to the readership?

**Matthew Collin:** During that trip to Detroit, the photographer I was working with on the article, Norman Anderson, actually recorded a track with Juan Atkins, so we saw what they were doing in terms of equipment and recording. But *Record Mirror* was a pop magazine, mainly aimed at a mainstream pop readership, so there was no interest in anything technical. The language used had to be pop language. In fact, I am still quite amazed that they commissioned an article about Detroit techno at all.

**Noëmie Vermoesen:** Did you find it any difficult to write about techno? If so why?

**Matthew Collin:** No. But the writing style preferred by *Record Mirror*, as it was a pop magazine, didn't allow the scope for exploring ideas that Stuart Cosgrove used in his genre-defining Detroit article for *The Face*, for example.

**Noëmie Vermoesen:** What was your relationship with *Record Mirror* and *Echoes* and, at the time, was it a common practice to write about a similar topic in two different publications?

**Matthew Collin:** I was a freelancer and I loved Detroit techno, so I wrote about it wherever I could. The problem was finding any magazine that was interested.

**Noëmie Vermoesen:** What were the relationships of these publications to electronic dance music in general and techno in particular? I found a pretty dismissive review by JS O'Connell in *Echoes* in September 1989 which described the compilation as « disappointing »? Was there a resistance from the press for this kind of music and how would you explain it?

**Matthew Collin:** In the late 1980s, electronic dance music was seen by most publications as obscure, leftfield, cultish and strange. It was also widely seen as a fad that would inevitably pass. Initially, there were only a few media outlets that were willing to commission stories about techno or house. It was thought to be a problem that electronic dance music was 'faceless', made by producers rather than bands or solo performing artists, and it was seen as unlikely to produce 'stars' that magazine readerships would embrace.

**Noëmie Vermoesen:** Do you have any memory of the reception of the compilation outside the UK? I have found seven articles in British Press but only two in Germany and one in France?

**Matthew Collin:** No, sorry.

**Noémie Vermoesen:** Do you maybe have a contact to a journalist called John McCready who wrote about this in the *NME*? Or are there any other journalists that you were in touch with who may have written about this at the time (I am already in touch with Neil Rushton and Stuart Cosgrove)?

**Matthew Collin:** I haven't seen or heard from John in years, unfortunately.

*(b) Stuart Cosgrove*

I was interested in analyzing the context, not in textual analysis or the record as a text.

Stuart Cosgrove

Après un premier entretien par mail le 23 mars 2019, la deuxième partie de cet échange fut réalisée le 23 mai 2019, au domicile de l'auteur à Glasgow.

**Noémie Vermoesen:** What was your relationship to Neil Rushton before the *Techno!* compilation came out? Did you know him before? Did he reach out to you regarding the articles and the sleeve notes?

**Stuart Cosgrove:** I knew Neil from the northern soul scene we were both major collectors on that underground scene and of course Detroit looms large as the city with the greatest pedigree for 60s soul. I was then Manchester based he was near Birmingham in Midlands but we met at all-nighters and his events

**Noémie Vermoesen:** Do you remember when you first visited Detroit? Was it for these articles/sleeve notes or had you previously been to the US? Was the trip paid by the record company or the magazines?

**Stuart Cosgrove:** I was a student in the USA from 1974- onward doing a PhD on a scholarship from Scottish Education Authority, that was mostly in Washington DC and NYC, but I made several trips to Detroit mostly hunting for records.

**Noëmie Vermoesen:** When exactly did the album come out? It does not say on the cover, and I cannot find any precise information online? The article which came out in the German magazine *Spex* implied that your visit to Detroit and the articles in *The Face/Arena* came first, then the album? Or was it the other way around/simultaneous?

**Stuart Cosgrove:** Can't remember exact date, but early 1980's. I was a staff writer at *NME* and about to leave and join *The Face*—the record company which was London Records (I think) paid for myself and John McCready to go. I stayed on and built up a good friendship with Derrick May who I still see regularly—especially when he DJs in Glasgow at the Sub Club near where I live. The guy who runs the Sub Club (Mike Grieve) is very close to Derrick, who I think maybe back with Neil Rushston's management.

**Noëmie Vermoesen:** When the compilation came out, how was it perceived by British DJs compared to other acid house releases? Did it get played? Would you hear it in clubs, and what sort of clubs did you visit in the late 80s?

**Stuart Cosgrove:** Yes, the album was in vogue but keep in mind the UK was very avant-garde at time and often it was the case that when records became commercially available, they lost their allure and the hunt was on again for imports or obscure records.

**Noëmie Vermoesen:** At the time, what was your knowledge of production and were you familiar with the equipment used by the producers? I am asking this question because, whereas today it is easy to get information about the production process and material, I do not know how this was perceived at the time?

**Stuart Cosgrove:** Sound - I was technically naive and didn't know much about the sound-scaping and mixing. One thing that I do remember was that Kevin Saunderson was at the time a student in sound engineering at Ypsilanti, East Michigan University, near Detroit. He was a real sound superstar. Juan Atkins was less keen on us and I sensed at the time that he felt that Techno was a term contrived by UK journalists

**Noëmie Vermoesen:** Do you have any memory of the reception of the album outside the UK? I have found seven articles in British Press, but only two in Germany and one in France?

**Stuart Cosgrove:** I think it had quite a bit of traction in Germany, where there was already a big electronic scene.

## Deuxième interview avec Stuart Cosgrove à son domicile le 23.05.2019

**Noémie Vermoesen:** Could we maybe go back to your first Detroit trips?

**Stuart Cosgrove:** I was given a scholarship for a period of three years, which was a bit of a luxury. The money not only paid all my fees, but also travel and living costs for any university in the world, predicated on the basis that I could speak its language fluently. So I ended up going to America. I did a period as a desk researcher at Howard University, a historically black university right in the middle of Washington DC. It had great holdings in gospel, soul and jazz music, as well as African-American history. At the time, my PhD was on the late thirties, the New Deal and the American Roosevelt administration. Quite a lot of it was about what as then referred to as the Negro Theatre of the Federal Theatre Project, which was the first time there had been a publicly subsidized African-American cultural phenomenon in America. Whilst I was doing that academically, I was already well-known on the rare Northern soul scene, the scene I came into as a teenager and kept on going back to. It was very much about dancing all night to uptempo black music, a very strong sense of authenticity and independent American labels of the black and gay communities of the 60s and 70s. The Northern Soul scene was a precursor of what happened with rave. The clubs were all-nighters, they were away from the big centers of creative cultural capitals, away from London, more up North and in the Industrial regions - Stoke, Reagen Rochdale, Oldam, places like that. Because of all-nighters and amphetamine being the drug of choice, it had a very strong sense of being illegal and underground. The police was always trying to close the clubs down. But one of the main driving forces of the scene was this love affair with black American music. In those days—analogue, pre-digital—, you couldn't hear the record unless you went to the club. If a DJ had a record, say from Detroit ... and Detroit was a big city on the Northern Soul scene. Motown was big for music in the sixties and seventies. And all the other independent labels in Detroit, such as Wheelsville, Ric-Tic and Groovesville... all of these labels you couldn't buy them in your local shop. So kids would travel long distances to go to clubs where you could dance to these important, rare records. What the Northern soul Scene gave to rave and the dance music scene of the eighties was the idea of it being away from the main the big city center clubs, it was slightly hidden and underground, it was semi-illegal, not loved by the police, and it was using music that you couldn't hear on the radio. Detroit being the epicenter of the Northern Scene, it became the epicenter of the techno scene. Although these scenes are different and separated by ten, fifteen years, they have some cultural similarities.

**Noémie Vermoesen:** Was there a tradition of writing about Northern soul? Did the scene get coverage by certain dedicated critics?

**Stuart Cosgrove:** I'm fortunate enough to be the main person who came out of that scene. At that time it was so underground, that it was the first time ever that I've seen a scene producing fanzines. There were no newspapers, the communication was all done through local clubs. One of the top clubs was a place called Wigan Casino. I remember being on the dancefloor when

this guy came over to me and I knew he was one of the top DJs. He told me he was working on a fanzine about the Northern Scene, and he asked me to do a regular feature for him. Because I was at University, he assumed I knew how to write, and he took a risk on me. As a consequence of that, I became the Northern Soul writer for a London newspaper called *Black Echoes*. They needed to stay in touch with the North because of where their advertisement and consumers came from. Because of the work I was doing there, I became very visible in the London scene and *NME* paid for my transfer from *Black Echoes*, as if I was a footballer. They paid money to bring me over to the *NME*.

**Noëmie Vermoesen:** What sort of time would the fanzine have been?

**Stuart Cosgrove:** That was '74 onwards. There were a number of other ones who joined in, but what's interesting is that conventional history of British history of subculture popular music places a big emphasis on Punk. When the Sex Pistols went on their Anarchy in the UK tour, which was cancelled in a number of cities, they played a night in a place on the far east coast of England called Cleethorpes. According to history, it was at that venue that the first ever fanzine *Sniffing Glue* was sold. But that was 1976, whereas the one I was writing for came out two years before that. Except it was a Northern Soul fanzine and not a Punk fanzine. On that night, 300 hundred people turned up for Punk. On the Saturday night, 2000 people came for the Northern Scene. It was much, much bigger than Punk, but the Northern Soul scene was a working-class scene, and it didn't have as many people writing about it as punk. Punk's history was shaped by the music press, so by the time I was working for *NME*, there were probably 20 of my colleagues who came more from the punk scene. And I was very much the outsider writing about music that was seen as marginal.

**Noëmie Vermoesen:** Do you remember the name of the Northern Soul zine?

**Stuart Cosgrove:** *Talk of the North*.

**Noëmie Vermoesen:** Interestingly, I heard about *Sniffing Glue*, but never read about *Talk Of The North*.

**Stuart Cosgrove:** One of the reasons for that is that *Sniffing Glue* and the tradition of punk fanzines were written about much more by the journalist intelligentsia, which I didn't belong to because I had a working-class subculture background. And I didn't lack confidence, so when I went into this I was very argumentative on behalf of dance music, rave and pop. If you read an official history of the *NME*, I'm one of the bad boys, the so-called « hip-hop Hitler » that demanded more Black music in the papers.

**Noëmie Vermoesen:** So, then you made the move to London.

**Stuart Cosgrove:** Yes, I did move from Manchester, probably in 1979. The scholarship money had run out and the idea to make a living as a writer was quite attractive, even though it was never something I had planned. For a period of time, I was part-time paid for what was called a « finder » in the Northern Soul Scene. Crate-digging was a big thing in the Northern Scene, so bigger companies were set up in Manchester called (Global 13 :25) and another one in (Kingslon called Soul ball 13 :35), which was owned by a guy called John Anderson. John had connections with all the top DJs, to which he sold records. The DJ in the Northern soul, in order to be relevant, had to have rare records that other people didn't have. You couldn't be a top DJ by playing chart hits or easily available soul records. So, you had to dig deeper and deeper in obscurity. And that led to interesting small ghetto independent labels whether they were in Philadelphia, Washington or Detroit. John at Soul Ball would buy warehouses of records and dig through them till they found the ones that were rare. Then he would sell them to DJs that would then make them bigger again. As I said, I was a student in Washington, so he would tell me "go to this address in Baltimore, speak to this guy and look at what he's got for sale." I would go spend a day there and look through stuff. I would ring John back, tell him, for example: "There are definitely 400 000 records in good condition, there's no damage. So, if you bought them, you would be buying pretty much mint." Sometimes 65% of it would be Warner Brothers, and then I would go into details of all the independent labels. I would give him four or five titles of specific copies I'd seen. But this was only superficial, I was only flipping through things, and then he would make a decision of how much to offer and ship them over to the UK, where he'd then have other people looking through things. I was paid as a finder for my services, but one of the real benefits is that I also managed to keep some of the records that were part of the deal, so I built up a really good collection which I've got upstairs, and that room is worth 5 times what the house is worth. When I was in Detroit for a week with Derrick May and Kevin Saunderson, I was looking at the records they had multiple copies of. I have a lot of early Chicago and Detroit records, which are probably valuable for house and techno collectors.

**Noémie Vermoesen:** So you went to Chicago before writing about techno?

**Stuart Cosgrove:** I'd been to Chicago twice before, writing about techno. I'd been to Detroit twice as well, I'd been to New York, Philly and I'd been studying in Washington DC for years, so I knew America really well. I would do things like saying to my scholarship that I needed extra funding for research trips within America. I would say that I needed to go to the Michigan University because it had certain holdings related to my PhD. I would go to Michigan for three weeks and I would head to inner city Detroit for a day. Vinyl had a big dominance in my life. I knew America fairly well from 1973, 1974 onwards.

**Noémie Vermoesen:** Were there many people covering the early Chicago scene?

**Stuart Cosgrove:** I think I was probably over first. I'm not saying that because it was me, but because it was the *NME*. It was the biggest selling newspaper, so logically they would go with the *NME* and later the *Face*. They were looking for the front cover! We did a house special and

probably a techno as well. These covers were worth a lot of money for the record labels because they were reaching 150 000 subscribers and customers. "Here is the new cult you should be into! And here are some of the top people! Here are some great photographs of them!" If you take house in the purest sense, what it shared with Northern Soul was the fascination with big, high-end gospel sound vocals. My best example is Loletta Holloway's Salsoul records from the mid-seventies. Something like "right on time" for example. Records like that were effectively underground disco that were feeding the concept of house. A lot of these people had already recorded a few seven inches in their hometown that had been big in the Northern Soul scene. Candy Stanton's first record was called *Now, you've got the upper hand* and it was on Unity Records, to this day a very rare Northern Soul Record. Today, you'd probably pay £2000 for it. Within 5 or 6 years, she was recording *Young Hearts Run Free* as a kind of Disco style record but still with the high-end Gospel vocals that she's synonymous with. Once you get into the house music that you associate with the Chicago warehouse, quite a lot of the big DJs there would be bringing vocals, sometimes on top of a beat. Again, here we have the combination underground warehouse condition, obscure music and a kind of drug scene. In the old days of Northern Soul, there was a club called Blackpool Mecca which had all-nighters on Saturdays where Ian Levine and Collin Curtis would DJ. There were very early purveyors of Underground New York club music, pre-disco almost. They continued that and Ian Levine became one of the top gay DJs. So, there is another scene of Northern Soul that found its way into the gay club scene even if the Northern Soul Scene was not a gay scene per se, there was a gay element to it. One of the reasons for that is because it was the first British scene in which dancing wasn't part of a heterosexual courting ritual. People danced to the music, because they loved it, not because they wanted to dance with a person. It became a sort of safe space for young gay men.

**Noëmie Vermoesen:** We talked about your move to the *NME*. But then you moved to the *Face*?

**Stuart Cosgrove:** I left the *NME* over the big dispute. There was a big disagreement around the direction in which the paper was going. I was striving about us having to bring in more dance music. It's quite an odd thing ... and I'm not proud of what I did, but I was quite vociferous. I was saying "Look, we are on the verge here of another youth revolution, a different kind of new music. Bend all over this punk shit! You guys are hanging around waiting for four white men in a room somewhere in Sheffield to tear down Thatcherism. You're living in a fucking dream land! When it comes, it wouldn't be a band, it'll be a DJ or multicultural! That's the new indie music!" Of course, I was being vociferous, I was probably sometimes being arrogant, and I'm pretty self-confident in my opinions. When you believe in something, and you know you are historically right, you get angry with people who just don't get it. I got quite angry with the new editorial team. There was a small posse, three or four of us, that used to write a lot about black music, and we were jokingly referred to as the "hip-hop Hitler", because we were really striving. All of us were on the left, and none of us were remotely close to Hitler ideologically. But the paper wanted us out. They sealed the death of the paper in doing it. Because the paper retained to what was in decline, which was white rock music in the kind of traditional sense. To this day, they're after the big festival band, and they want to put them on the front cover,

missing an entire genre, an era of music. Long story short, when techno came along and all the political issues around rave came along, the management felt like we were advocating breaking the law. At the time there was a whole state of things around rave being secret, you'd get a note about where it was happening, someone would tell you. The police wanted to cut these raves because they were illegal dance parties synonymous with the next generation of drugs and ecstasy. So, there were a lot of motivations to close down the rave scene. We were right in the middle of that in the *NME*, it spooked the management.

**Noémie Vermoesen:** Which editor was actually reluctant to this coverage?

**Stuart Cosgrove:** There had been an editor called Niel Spencer who'd brought me to the paper. He left and was briefly replaced by Ian Pye who was seen as quite a weak editor. Myself and some of my colleagues (Paul Hewitt, Sean O'Regan, etc.) bullied him into going with rave music, house and hip hop. We were basically just arguing the case. In a famous editorial argument, I wanted to put Public Enemy on the cover and a friend of mine who was working in the same office, Adrian Thrills was arguing for a band called Grab the Haddock ... which actually existed even though no one remembers anything about them. At the time, they were after who was an interesting quirky indie band in the student scene set against who is this blurry political black troop from the ghettos. They thought their band might be the next Smiths, and maybe they were right. I was arguing for the cover because the cover meant achievement. I couldn't even believe this argument was even happening: "You guys gob suck punk music? This is your punk music! These guys are angry, they're political, black and popular! They're tearing up America, we've got to go behind them. What I found out ten years later as I was having a drink in London one night (by which time I was working at Channel 4 as very senior TV executor). *NME* was trying to do something with Channel 4 and this guy who was a senior manager wanted to talk to me. He said: "One of the things I regret most in my life was the Public Enemy stuff. The thing that was driving it was not so much that you were getting angry and shouting and people were feeling intimidated. The big problem was economic." The publishers, at the high end above him, were saying that they were in the midst of not being able to sell copies in South-Africa because Stuart insists on Black people being on cover. This was the time of Apartheid and every time the *NME* went to South-Africa they had to design a new cover that was costing a lot of money. But they never told us that! Because I suspect if they did, we'd strike. We'd say we're not gonna have our paper determined by the South-African government who we are currently in dispute with in our private lives. So we would have had to change the editorial direction of the *NME* to suit an apartheid regime. When I was told that ten years later, I was even more angry than I would have been at the time. I was thinking I've been portrayed as the noisy, irrational soul music fan. But in fact, your motivation was never public.

**Noémie Vermoesen:** So, the *NME* would sell all over the world ...

**Stuart Cosgrove:** ... and it would send 20 000 copies to South Africa, to an import company. But they weren't allowed to import it if it had black people on the front cover. So they had to

change the front cover. So, they put, I don't know ... Sting on the front cover. And that was to save money.

**Noëmie Vermoesen:** Where else would they be selling over the world?

**Stuart Cosgrove:** Well, to America, for example. The American import company, which imported around 50 000 copies, they had no problem with Public Enemy. When I came here, I said: "Wait, this is what we believe in as an editorial group. Even the ones that don't agree with me about putting Public Enemy on the front cover, they would have fucking freaked out if they knew the integrity of the people was being undermined by import sells in South Africa. This was at the height of the anti-Apartheid movement, and we were really close to that campaign.

**Noëmie Vermoesen:** I have a lot more questions about media, but I would love to have a little more insight into your trips to Detroit.

**Stuart Cosgrove:** I went over there and very quickly became friends with Derrick May. Derrick, Juan Atkins and Kevin Saunderson were all living in a house, down town Detroit. But all three of them had gone to the same high school in Belleville. I used to laugh with them because they pretended, they were from Detroit, but they were from the Suburbs. The soft kind of guys that if they were in Scotland, we would laugh at them ... But they were all living in Detroit. I was struck by three different things. Firstly, I was struck by how much they were interested in technology, all forms of technology. In that sense they were kind of DJs, but they were also interested in sound scaping. At the time, Kevin took me out to his university which I'd never been to, at Ypsilanti in East Michigan. It was the top place for sound engineering in the Michigan state. Kevin took me into these places where they would be doing their studies. They had fully bombed engineering studios with their own desks and sound scaping equipment, which emphasized to me how important the technology of sounds was for them. Number two, I was really surprised by the fact that they were more interested in European electronic pop than they were in soul music. If Derrick was here now, he would say that I'm interested in old ghetto singers that sing the blues and gospel and that I wanted all the stuff he was running away from. He was interested in the Sheffield bands, all the groups that were doing synth pop. It didn't matter whether it was Kraftwerk out of Germany or the Bronski Beat. He was more interested in synthesized electronic pop music than he was in the great soul tradition, taking back to Aretha Franklin or Otis Redding. A consequence of that, was that when he went crate-digging, he would actually go to the cool record shops in Detroit that were mostly for white suburban kids looking for imported British 12-inch records. He was interested in things like The Human League's *Don't You Want Me* or Depeche Mode whereas I wanted him to take me to places where I could find 7-inch records from the 1970s. We just had a very different idea of what Detroit music was. We came to an agreement because he is a great guy. I realized that he is from Detroit, he is black, he is a DJ, he has every right to shape what his subculture is as I do mine. So we came to the conclusion that one of the defining things of subculture, is that you want what your own mainstream can't deliver for you. One wants what they can't get at their

local supermarket, but when you're going abroad, you're looking for the point of difference. You want experiences that are not the mainstream, whether it's because you're challenging the mainstream or you're unhappy with your pop culture. That's true with the goth scene, the Northern soul scene, and very true for the house and techno scene. We talked a lot about that and to what extent techno was a continuation or radical break. We probably never totally agreed on that one because I'm always looking for the continuation. Because everything in the world, to me, is the Northern Soul scene. Because he is a punk in a young black man's skin, Derrick isn't so interested in the continuity back to Motown. He wants to be part of a radical break, he wants to be seen as oppositional. One night, Derrick, Kevin, Juan and myself were all together and I said to them: "You've got to understand, this is England, and it's quite faddish. We've got to sell this music, but we just had house." They kept on telling me it was house which sounded a little more technological, but there was no way I could put this in front of the face of the *NME* saying "It's the same as what you had three weeks ago, but it's different." We needed to brand it differently. They insisted on their music being technological, going back to the soundscape thing—they were mixing sounds of whales giving birth and things like that—and they started looking for points of differences. So at that meeting, they started to talk about calling it "Detroit techno" instead of calling it "Detroit house." They trusted me, knew that I was respected in Britain and wanted to get their music out there. I think if I hadn't been in the room that day, Juan might have said "why do we need to dress our music up to suit Britain?" And the answer was that we needed to sell it. Me and John McCreedy were over. He was doing a feature on the Motown Museum which was opening, we did a whole thing about inner city Detroit post-riots, where the city was at the time economically which was in a pretty poor place. And then we were doing the Detroit techno guys, and they were being photographed. At the time, I got that feeling that Juan was less convinced by the idea of Detroit techno.

**Noëmie Vermoesen:** That's interesting because, not only is he often referred to as the Godfather of Techno, but he also called one of his tracks "Techno City."

**Stuart Cosgrove:** The conversation was not so much about a track as about the genre. I'd already come up with the phrase "George Clinton and Kraftwerk stuck in an elevator" but I saw it repeated and repeated. I remember that somebody, I think a German student, had written a masters and I could tell by the tone of his writing that he didn't agree with me. Tons of people have disagreed with me, but that was a bit sneery. Maybe he'd done an interview with Juan, who would have said he disagreed with the way it'd all been promoted. Certainly, it was the case that what gave voice to Detroit Techno was the way in which it was represented in the UK press, which at that time was the preeminent music press in the world. Not because I think London is preeminent—I don't!—but at the time it had a very big impact on what people thought. That being said, techno took off! But it was always underground. It wasn't as if you walked in every street in Britain and everybody was listening to techno. It was very much connected to the rave scene and actually in the end it became huge up here, in Scotland. If you went to the Sub Club tonight in Glasgow, it'll be techno for five hours.

**Noëmie Vermoesen:** You mentioned John Mc Cready. Did you travel with him to Detroit?

**Stuart Cosgrove:** Yes, and we had done several times before that. John was working at the *NME*. He was based from Liverpool, and he would always go on these big trips. He was one of the working-class guys in Liverpool, I was one of the editors and when the record company sent out writers I would also recommend John because he was of that scene. He was going to the clubs in Liverpool, and he was really interested. Whereas I was always hardcore soul he was much more interested in how Northern Soul fed into the jazz funk scene, the Chicago house scene and techno. He was interested in the lineage.

**Noëmie Vermoesen:** Does that mean you would lead the interviews together?

**Stuart Cosgrove:** Sometimes, but sometimes not. We would try to separate them.

*(Interview was briefly interrupted, ndlr.)*

**Noëmie Vermoesen:** How would you compare your experience at the *NME* and at the *Face*?

**Stuart Cosgrove:** My experience at the *Face* was good, it was different. They were interested in me as a named writer, my reputation and following. It was a different kind of magazine, a lifestyle magazine which belonged to the fashion world and which featured fashion, celebrity, media, music and movies. The *Face* was more interested in the underground club scene, so it wasn't purely a music paper. But nonetheless, they wanted to be cutting edge. Therefore, they had a place for what was new, particularly in the club scene, whether that was coming from the house or funk or techno or Northern Soul tradition. What emerged at that time in London was called "The warehouse parties" which were usually in old warehouses in industrial parts of London and often under railway arches where you could hire one for a day or night and have an illegal party. That was one of the places where the music percolated. Those warehouse parties tended to be quite diverse about dance music. They weren't techno clubs, but there would be techno played in them with hardcore funk, James Brown, old Northern. There would be a mix of stuff. Sometimes, they would be held in cinemas with dancers on stage and movies playing, or in industrial warehouses. They were quite primitive but suited the area.

**Noëmie Vermoesen:** It seems like the *Face* didn't have reviews, but only features?

**Stuart Cosgrove:** Right! They had no album or record of the week. The *Face* wasn't like the music press, they were more likely to do a feature about a fashion school and put it next to an article about Detroit techno.

**Noëmie Vermoesen:** Maybe Techno was also less suited to the review format, especially in the late 80s?

**Stuart Cosgrove:** By then, *Black Echoes* made its money from spot advertisement, which tended to be from the reggae scene in London and the northern scene in the north to communicate the all-nighters happening or certain announcements like a new club opening. It tended to be the magazine's main source of incoming. Periodically, a record label would take out an advert. So, techno might appear, although they mainly featured reviews of soul or mainstream. By the time I had gotten to the *Face* there were no reviews. *NME* was still doing the single of the week, but it would have been highly unlikely that a techno record would have made that, they'd be more interested in a new Smiths record.

**Noëmie Vermoesen:** What about *i-D* whom you also wrote for?

**Stuart Cosgrove:** *i-D* was different again. *i-D* was much more street based and tended to be much more fashion, even more than the *Face*, which was a bit more lifestyle. The first ever *i-D*s would be photographing people in the street on polaroid and making comments about their clothes, so it was always about street culture. And as it got bigger and bigger it included music, but it was always music as part of fashion more than music for the sake of music. If I was to do something about Detroit (this didn't actually happen, but if I had), they would have asked me to take 16 photographs of kids in the street with their names and a description of what they were wearing. It would be about, "at a glance, this is what cool people look like."

**Noëmie Vermoesen:** Over time, do you think some magazines allowed more space for techno reviews?

**Stuart Cosgrove:** Not really, because I think the concept of sitting down and reviewing a record was in lots of ways an old jazz or rock concepts. "We will tell you about this record, analyse its lyrics, tell you where it sits in the pantheon of greatness, and you will go and buy it." Whereas techno was music you should experience. "Go to clubs that are playing great technology and follow some DJs or here are some nights that you should be getting involved in." There were a lot of DJs which were emerging at this time. I think it would be worth talking to Graeme Park. He's currently teaching in a university in Wales and I know his classics are to do with dance history, of which techno would feature. He was one of the top DJs at the Hacienda. He is a Scottish DJ, but ended moving to London for work.

**Noëmie Vermoesen:** Did you ever feel like it was more difficult to write about techno than other types of music?

**Stuart Cosgrove:** Because there are not a lot of lyrics, you can't do lyrics analyses.

**Noëmie Vermoesen:** There are a few lyrics ...

**Stuart Cosgrove:** Yes, but they are sparse. And of course, that kind of analysis would often refrain words of "jack the house" or "right on time", they're just rephrasing. They can't analyse in the same way you can analyse "bridge over troubled waters", they're not lyrical in that kind of sense. That doesn't make them any less. There are different ways of analysing what's going on here. I was the master at the *NME* of social context. "Out of which context is this music emerging? What are the things that are going on in the subculture that either connects it to or differentiates it to things we already know? What are the clubs? What social environment are they in? Who are the people who go there? We can talk about the Chicago house scene and how it connects back to gay disco? With techno, the most obvious thing is that it was from Detroit and so therefore, whether they liked it or not, they were either a continuation of the great Detroit tradition, or they were a break. If you take for example, in the mid-50s, someone like Billie Holliday started the Flame bar in Detroit—she was one of the greatest singers of that era, she was a heroin addict, she was a goddess. The Flame bar is probably half a mile from where all the techno clubs were. So, you can either make a connection there or not. It's a bit like you can't talk about East Berlin without talking about the wall coming down. Going back to my PhD and my research skills, I was a writer of social change and social context, much more than I was interested in analyzing poetry. Not that I couldn't or wouldn't, it just wasn't my main motivation. The music is there—I'm just not analyzing it as such and looking more at the era, the context, the social change, the political disputes.

**Noëmie Vermoesen:** Do you think other journalists expressed a similar difficulty to write about the music?

**Stuart Cosgrove:** Yes! Firstly, a lot of the main writers in the *NME* were guys, quite intricate men—mostly men, 95% men ... —and often very educated. Quite a lot of what you're going to see in this world is social class. At the *NME*, there were maybe three of us who were from working class, the rest of them were from posh schools, they were from Oxbrige, they were from the public-school system, Westminster. So, if I went around the *NME*, I'd go like: posh boy, posh boy, posh boy, tory, posh boy, posh boy, good guy, good guy, guy that I could hang out with ... These people were in the *NME* but not speaking the same language as me. And they're not that interested in the same things as me. So, there was quite a lot of subculture fractiousness, and I wasn't that interested in being told, particularly now. The Smiths were like god, and of course he (*Morrissey, ndlr*) ends up being a fucking fascist. So, I was really glad I didn't back that horse. In a way, these guys weren't comfortable with dancing. They were bedroom boys. They would sit in the house, listening to their post-punk indie records wishing they were a rock star.

**Noëmie Vermoesen:** So, because they didn't go dancing, they didn't really get it?

**Stuart Cosgrove:** They didn't get the music, and they couldn't think of a way to write about it. Because there weren't any lyrics in it.

**Noëmie Vermoesen:** So, do you think that going out and dancing makes it easier to write about the music?

**Stuart Cosgrove:** I think it makes it easier to understand the social context. If you looked at the high end of the Northern Soul scene, and then the high end of the rave scene, and you took photographs of them, you'd see similarities and great differences. The similarities were an obsession with dance music, a drug-fueled all-night illegal environment, and a kind of love affair with up-tempo music. A disconnect: completely different social context, entirely different style of dance music, very much the music of now *versus* the music of then. If the *NME* had asked me to do a comparative piece, I would have been able to write 2000 words on that without stopping. And that was writing about it contextually, rather than toning around and saying "the third track on the B-side of this album has lyrics in it that contained da-da-da-da, it implies this, means that, but with his voice, he's being cynical." That's what I call textual analysis, analysis of the record as a text, I was interested in analyzing the context. I know that sounds a bit pretentious, but do you know what I mean?

**Noëmie Vermoesen:** You briefly touched on the fact that there were mainly men writers covering techno ...

**Stuart Cosgrove:** Almost entirely, with the exception of one or two.

**Noëmie Vermoesen:** I found it is especially difficult at the very beginning of the history of writing about techno to find women. I do have a few names, but maybe you could help me to find some more? I came across Sheryl Garratt ...

**Stuart Cosgrove:** Sheryl was also editor of the *Face* ...

**Noëmie Vermoesen:** ... and Helen Mead?

**Stuart Cosgrove:** Helen was quite a young and party girl. She came from the rave scene. I was already 28 when she came on as a 19-year-old. There were a ten years difference between us and she was good, but she never really found a voice. She was there for a bit, but never really produced anything. Lucy O'Brien has probably done more than any other woman of that era. She was writing for the *NME* and later on published books. She came on one of the New York hip hop trips with us with me and McCreedy. Because I was referred to as the hip hop Hitler, I would call Lucy, Eva Braun. She's around and has written books on Madonna, Dusty Springfield and other women that are law-breakers, that have transformed attitudes towards the female singer. But she was in the whole dance music thing as well.

**Noëmie Vermoesen:** Can you think of anyone else?

**Stuart Cosgrove:** Sadly, it was a real, real, real Boy's club. There was a very good woman who's sadly passed away who managed a fanzine called *Collusion*. It was quite good at bringing hip hop into dance music. Obviously, there were quite a lot of people who were around in the punk scene. My job at the *NME* was replacing Julie Burchill who was famous for being a punk writer. If you wanted a piece about women who changed pop writing, you'd want Julie in that. But she wasn't into dance music.

**Noëmie Vermoesen:** It seems like there is a particular lack of women in that area.

**Stuart Cosgrove:** You would observe it in the Northern scene too, though. I started writing for *Talk of the North* in 1974. It wasn't until about 1994, so twenty years later, that we had a woman writing for the fanzine. And of course, part of that was to do with the fact that women DJs were really rare. It was much later on, maybe 2010 before you started seeing women breaking into DJing. That wasn't to say there weren't great dancers or people on the scene.

**Noëmie Vermoesen:** Were you ever interested in press from abroad?

**Stuart Cosgrove:** Not really. I could read a bit of French; German, not really. I've got a very odd thing where I'm not very interested in what people say about what I've said because I'm too busy writing about what I want to say next. Some of my stuff got translated to French and German, though. My PhD in Theatre studies was influenced by German Weimar theater, like Brecht, and all these people from the radical communist end of German history.

**Noëmie Vermoesen:** I'd like to end with questions which may be a bit large but are quite important to my research. One of them is related to press landscape in Europe. It's really striking to me, the number of things that I am finding in the UK. For example, I am right now studying the reception of the *Techno!* compilation and I think I found 12 articles published in the UK, whereas I found two in Germany and only one in France. In general, I found that the journalistic literature in the UK is massive, whereas, especially in the early days, it wasn't the case in France and Germany. I feel like in general, there was just a lot of press in the UK. I know pop was big and the writing about pop was big too, but I was just wondering what was coming first: were there a lot of newspapers?

**Stuart Cosgrove:** I think at that time, you had a number of record labels, relatively independent but with decent resource. London records, Virgin and Island were some of them. These were all quite big Indies, based in London and all of them wanted to sublicense content from America in publishing terms. Something that was available in America and wasn't controlled by the majors. If RCA, CBS, Columbia released a record in New York, they'd have RCA, CBS or Columbia London release it in Europe. That was less true in America. Therefore, they'd be sublicensed and brought out by British labels. If a record was available in Düsseldorf, it would be the British one imported. So, the consequence of that, is that those labels wanted to promote their releases, and sometimes they had a small marketing budget to send the top journalist to

interview the people. Because I was the dance journalist and editor at the *NME* they'd call me and if I was interested, I would offer a double page and send over a good photographer, I would negotiate for them to buy the flights and I would take on the overnight expenses. Therefore, the London papers printed more because they had these companies helping pay for the editorial. They couldn't influence the editorial, but they could get funding. In Germany, there wasn't as much investment in sending the press. Some did come, but they would usually pay it themselves or pay it off their own back.

**Noémie Vermoesen:** Which format did the label use to send you the promos of the releases?

**Stuart Cosgrove:** That depended on the label. Transmat or one of the big house labels, they would send 12-inch records of the ones that London is licensing, and you'd have the US original and I got hundreds of them upstairs in my loft. Whereas by the time they printed and released it, the promotional copies of a London release would be given to all the other journalists. Not the ones that had travelled to America, who were often working off the imports. In some cases, there would be tapes.

**Noémie Vermoesen:** Does that mean that every journalist or office had the equipment to listen to the promos?

**Stuart Cosgrove:** There were two or three turntables in the office, plus cassette and tape recorders. Some people had them at home and were writing from there because it was easier. If you were doing the single reviews, most people would take fifty records in a big bag and take them home and play them and decide to review ten of them. But that was usually driven by their taste, and then they would select out.

**Noémie Vermoesen:** Would they have to take the records back?

**Stuart Cosgrove:** Oh no, they would keep them. Some would sell them on or keep them as collectors. On that subject, sometimes (but this tended to be more with soul than with techno), you'd sometimes get a tape and the head of A&R would say "this is a tape, but the guys are still mixing it." It was not a final mix you'd get enough from the pre-mix to kind of get a feel for it.

**Noémie Vermoesen:** I remember reading James Hamilton reviews where he'd write down the BPMs ...

**Stuart Cosgrove:** Yes, that became *en vogue* in the late 80s when it became clear that DJs or people who were looking to beat match wanted to know the BPM.

**Noémie Vermoesen:** Did you ever interview Jeff Mills?

**Stuart Cosgrove:** I was already on my way to Channel 4 when Jeff Mills became big in Europe. But there was also this thing about DJs ... If you interview a writer or a poet, they can tell you about their art and inspiration. But DJs seem to have a very limited language of analysis. If you ask an artist to define what they're trying to do, a writer might be able to describe the plot of their novel, whereas if you ask a DJ what his influences are he might reply "I like it when the place is banging!" They struggle to find the language and I found that quite frustrating. If I was asked to interview a DJ, I'd rather describe and define and witness a scene than talk to a DJ.

**Noémie Vermoesen:** Would you make a difference there between DJs and producers?

**Stuart Cosgrove:** I'm thinking particularly of DJs that go to big shows, go play Ministry of Sound for 2 hours and pick up their 20 grants or whatever. If you ask them what they thought about the night, they won't say anything remotely interesting, they'll tend to say "well, the crowd was loving it, and it was banging!" but they're not going to analyse very much. They're never going to say: "I don't know if you noticed, but 40 minutes into my set, I brought in an a cappella, and you could sense that the audience was disengaging." You get a lot of ego and a bit about how great it was, but they're not very self-aware in terms of analyzing their own skill. It's quite odd, actually, given that they're mavens of modern music. I've never met a DJ that's ever going to be able to communicate anything as subtle as a writer, so you end up toning around and wondering "what can I communicate about this scene?" And if this scene is happening in a city with a little bit of history, you're going to start describing it and the people dancing, wondering: "what's uniquely different about this?" At the hype of Heaven, you had gay politics, you had the aids pandemic. With the Northern Soul scene, it was a white working class northern industrial culture against the backdrop of Thatcherism, dancing to rare important dance music. There was something to write about contextually. When I went to Ibiza more recently, I remember watching a beach party and thinking "This looks like a semi-retired people on holiday, I can't see anything about this that would energize me to write about it." I'm not saying that Ibiza or the Balearic beat isn't interesting but, in the end, the context is not the context of the fucked-up state of the city of Detroit in 1980s, 20 years after riots blasted the place out of civilization and white people are shit scared to go there.

**Noémie Vermoesen:** When did you stop writing about dance music?

**Stuart Cosgrove:** Arguably never because all of my books, all of the trilogy, is about dance in the sense of soul. As a week-to-week job, I probably stopped when I became very established at Channel 4. By then, I was commissioning documentaries about dance music, but not writing about it in the same way. From 1996 onwards, I focused more on television.

**Noémie Vermoesen:** My study is actually going to stop pretty much around that time. Do you feel like there was also a change in the scene in terms of the music or the press in the middle of the nineties?

**Stuart Cosgrove:** Yes! I don't have a big thesis about it. But that broadly coincides with the rise of the super clubs such as Ministry of Sound and the move towards Ibiza being more commercialized. It became much more about the commercialization of dance music, which was never my main interest. I was interested in the underground. One of the first films I commissioned at Channel 4 was *A Short Film About Chilling*<sup>1</sup>. It was a film about the Ibiza underground. But when the clubs became more commercialized, for me, it lacked social context. It was about people going abroad to party, and they tended to be the richer, whiter kids. And I didn't have a problem with that, but you end up with Fyre festival and all that shit and it becomes a commercial enterprise rather than something that's emerging from a community or a culture. So that was the significant shift, that the music became a by-product of, until grime and all the hip-hop derivatives emerged because those were socially contextual. If I was at the *NME*, I would have covered that, but I would probably be a bit sneery about super clubs. There is an interesting thing going on in London at the moment. Firstly, because property prices are through the roof, maybe a bit like Berlin in that sense. And there's another thing around the railway network, who sold all their arches to a company to commercialize them, so people could open up a *pâtisserie* in there. So, it took those secret spaces out of the world of dancing and the police started to heavily police the nightclubs. Actually, I could barely name a club in London now that I'd recommend. If someone asked me the cutting-edge club for black music in London, I'd struggle to tell. Because the culture is not there. I would probably say, don't bother, just go onto some flight and come up to Glasgow and go out to Fever or something.

(c) John McCready

But prior to that, there wasn't a really a great deal of history of people writing about music in clubs. So, it made it easier for me to be creative.

John McCready

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cG36cPW2zD0>

Entretien sur zoom en février 2022.

**Noémie Vermoesen:** When did you start writing about dance music? Can you remember your first articles on club culture?

**John McCready:** It would probably have been around 1989, maybe a little bit earlier, 1988. Uh, I started working for *NME* based still in Liverpool, as an interviewer and reviewer. I was curious about some of the dance music I was hearing. I started going to clubs in Liverpool, start DJing at a little bit in Liverpool. I came over to Manchester quite a lot because there was a growing scene there, initially into hip hop, then house music. I started guest DJing as a result of the *NME* association really, not because of being a DJ. I just started writing about it, I started making connections on the scenes in Liverpool and Manchester. It seemed logical to me to start writing about it as I enjoyed it. I was broad-minded musically. You know, I was initially writing about rock music and indie. I'd started buying records. I was really keen on the early go-go scene in Washington, having seen Trouble Funk a couple of times when they came to Britain. Those were some of the best gigs I've ever seen at The Hacienda and the International Two in Manchester.

There wasn't really a great shop in Liverpool at the time. But there was a shop in Manchester called Spinning, and that was absolutely key to the development of the culture and the scene around dance music in Manchester at that time. They were getting all the imports coming from Chicago, from Detroit and from Washington with the go-go stuff. They were recommending records to you all the time. And I think maybe the first time I heard a techno record, might have been when I saw Graeme Park DJing in Nottingham. He was playing a real mix of stuff, which was commonplace at the time. DJs would play a much broader range of music than dance music. They'd play some hip hop, soul, house and techno. They'd play little sets of it. There were some a couple of DJs called Winston and Parrot at the City Hall in Sheffield who were really influential. I think Parrot went on to work with Warp records in Sheffield. They were all playing techno records as part of a « let's do a techno break » or « let's do a house break » or « let's play some hip hop ».

They played 10 records together. I think I might have heard Graeme Park play something by Derrick May something on Transmat. And I was like « What the hell is this? » Because it sounded different. It was obviously house related, but stricter musically. It had more of an emotional content, it was less skeletal than some of the early Chicago house records. I was intrigued when I started to buy the records by the look of the whole thing. The label for Transmat looked to me like some kind of mini corporation. It was funny to find out that these guys were running it from their homes, really. They weren't labels with offices and PRs. It was a one-person thing, but they made it look interesting visually as well, a little bit different. So that was when I first encountered those, at least.

**Noémie Vermoesen:** So would you say that you weren't as interested in the Chicago scene?

669

**John McCready:** No, both. Absolutely equally. I wrote a lot about both for *i-D* magazine, *NME* and *City Limits*, that was in London as well. There was an editor there called John Godfrey who also edited *i-D*. He had me loads of stuff. So I would do stuff locally and internationally. I had some trips to Chicago and spent time with people like Marshall Jefferson. I wrote for *The Face* a lot, actually via Sheryl Garratt, who was really good to me in terms of giving me work at that particular point. So equally interested in but aware quite early on that they were different. There was some crossover, and there are some stories about Frankie Knuckles letting somebody in Detroit borrow a drum machine. They were very close geographically. The Detroit lot would tell us about driving to Chicago on a Friday evening to go to the clubs there. I'm not sure if there was that much of a crossover the other way, but they were certainly very aware of the Chicago scene. And there's certainly a lot of early house music in early techno.

**Noëmie Vermoesen:** In the official narrative of dance music arriving in the UK, the Ibiza connection is very strong and how it sustained the rise acid house. But actually, techno music or house was being played way before.

**John McCready:** That has taken a hold in the press. It's kind of stuck as a result of it being a London story, which influenced the media more than other cities. There was stuff going on in Manchester, in Liverpool. There was a character called John Kelly at the Underground Club, which was really key for me. It was the first place where I saw people like Harvey play. Cream in Liverpool. Manchester certainly had stuff going on with people like Mike Pickering and Graeme. Mike used to get upset sometimes, you know, about playing those early records at the Hacienda, but never really getting very much credit for it. They played all the techno records, played all the house records. At the same time, in London, the Nicky Holloway and Ibiza thing was going on. That's not to say that the London scene wasn't important, but other scenes, which were equally important, were underreported.

**Noëmie Vermoesen:** Do you feel like, as a journalist, you had a slightly different background than the other journalists that were writing at the time?

**John McCready:** Not really. I never finished a degree. I was too excited about what was going on and wanted to get out into it. I wish I had, though, and obviously I'm now involved in academia as a course leader. But mainly because of my field experience, my academic and teaching qualifications. It was never a consideration, when you spoke to other writers about anything, whether or not they were better qualified. It's a complete meritocracy writing about music in England anyway. If you can do it, they'll have you. They don't care what qualifications you have or where you come from, if you can ease the load for them somehow. I say this to my students, that's the only thing you really need to be able to do, to help somebody's life run a little smoother in the day. If you could do that, they don't give a damn about qualifications. On one occasion I remember, someone sent a load of qualifications to the *NME* and they were throwing it around the office, kind of laughing about it, because it was so formal. It was a bit

mean, but by the same token, it was open to people. If you could prove that you could write, then they would have you.

My roots were an ordinary free local newspaper in Liverpool. They let me, just to keep me quiet, review gigs or records and stuff. They gave me a little quarter page at the back of age. « We want you to do all these new stories, but that'll keep you happy. » I used to write about music because I could get into gigs and get free records, and that's always a bonus. But I started sending my reviews to Danny Kelly, who was the reviews' editor at *NME* at the time. Every gig I went to, I'd do a review for myself and sent it to him. I'd never bothered him about it, wrote a phone number at the bottom of it and sent it in the post, pre mail and internet. And I sent him maybe about 20 and never bothered to chase them, quite deliberately as a kind of strategy to break into it, to create curiosity in a way. He rang me up one day and said something along the lines of « what the fuck are you doing, you keep sending me these reviews... Why? These are really good. You know, can you go and do blah, blah, blah on Tuesday? » They were initially little 40 quid gigs for doing a couple of hundred words on something locally. That was how I started, there was no qualification beyond that. He saw that I could do it. I was in Liverpool, and it was still at the time pre-internet where they had people stationed in different cities to have coverage around the country. So, they'd call me when I was still and ask « John, what's happening in Liverpool this week? » I'd write about the local scene, like The La's. Obviously now it's completely different, everybody's on it instantly, but then it was important to be in that particular place, their man on the ground.

**Noëmie Vermoesen:** I would like to transition to the article that you wrote for the *NME* about the *Techno!* compilation. I actually have a copy here.

**John McCready:** The photos are good.

**Noëmie Vermoesen:** Taken by Laurence Watson.

**John McCready:** Yeah, they had some amazing photographers at that time. Steve Pyke was one of them, and I suspect he wouldn't get up out of bed in the morning now for less than 20 grand. He ended up taking pictures of Prime Ministers. *NME*'s illustrations were always great in that way, and they committed to interesting design.

This article was fun to do. The trip was organized by Neil Rushton. So that was a promotional tool kit for the compilation paid for by Virgin, who own 10 records and helped put the compilation out, organized by me and Stuart Cosgrove who wrote a similar piece for *The Face* magazine. Everyone always goes « Oh Stewart wrote the first piece about techno » and it really annoys me because his just came out first. We both did the same trip. Stuart's a really good friend of mine and a brilliant writer. He was the one who came up with the little about « George Clinton and Kraftwerk in an elevator ». I think it was Juan Atkins who might have said that. We both got different things out of them.

They were interesting because they were a little bit more reflective and a little bit more aware than the Chicago musicians, who knew it was a promotional opportunity and would just tell

you what you wanted. But [in Detroit] they kind of knew something about the way music was written about in Europe. Derrick May would give you gold and say « When I'm looking out the window, I see the cityscape, and I'm trying to express that in my music ».

We were in search for something that was perhaps a little bit more pretentious. I went for drives around the city in the dark with Juan Atkins. He was talking about reading *The Face* and thinking about Europe when he was making the music. They made it easy for us to write about it in long form. Prior to that, we would probably have just been writing reviews. I had a little reviews column in *NME* where I'd just get the new hip hop house, techno records just review them. And there was very little to say. But these guys kind of knew, there was more that could be said and facilitated or seen that way.

**Noëmie Vermoesen:** So they were reading *The Face*?

**John McCready:** There's a lyric in “Night Drive (Thru-Babylon)” by Model 500 about reading *The Face* magazine. You can actually hear Juan Atkins say that, he kind of talks over the records about these impressions of driving around. So I drove around with him.

They were all aware of European culture in that way. They knew about *The Face* magazine. They knew about European music. Both in Detroit and Chicago, they were all into Frankie Goes To Hollywood, Depeche Mode. I dragged them [Depeche Mode] to Detroit almost against their will to me meet everybody. I wanted to try and put some meat on the bones of that connection, though, that had been talked about of Chicago and Detroit being inspired by European electronic music. There wasn't much at the time. When I wrote about it, it was almost like I'd forced it, but now it's probably a bit of a trope: that Depeche Mode were really important and detonated the techno scene. They knew nothing about techno at the time. We took them to the clubs, and they were pretty bored with it, truthfully. They were kind of annoyed for us dragging them to Detroit in the middle of an American tour. You have to remember: they were massive, they were absolutely huge. When we took them to clubs in Detroit, they were getting bombed. They were always far bigger in America than they ever were in Europe and certainly in Britain. They were generous enough with their time, and they were doing me a favor because I've met them before. It was only laterally that I heard them talking about it themselves, or like people like Alan Wilder: that influence started to feed into their own music a little bit more.

**Noëmie Vermoesen:** Related to this idea that Detroit had more to say, I'd like to discuss *The Third Wave*<sup>1</sup> book that has a peculiar place in your feature. Had you read it yourself?

**John McCready:** I'd read that book a while before anyway. I don't know ... There were elements of it that were a little bit too right wing for me. It was an odd thing for them to reference in a way. I actually have the copy that Juan and Derrick stole from the Detroit public library of Alvin Toffler's book with the remaining sticker. It's now being talked about as the techno Bible. It's got that quote in it, penciled. Juan had the book that he had drawn a line on

---

<sup>1</sup> TOFFLER Alvin et FARRELL Adelaide, *The Third Wave*, *op. cit.*

that quote I used in the article. It did seem to explain where they'd got the name from. I'm not sure if they were fully aware of the theory around that or had to look into it too deeply. Although Juan had also given Stuart Cosgrove, that brilliant quote about he was more interested Ford's machines than in Berry Gordy's studio. Coming from Detroit and talking about the music scene at Motown and stuff like that. That was a very aware thing to say. There wasn't too much thinking or talking about theory or that book. They certainly were intelligent and were readers, but I don't think it went much beyond getting the name for it. I think they looked at things like that a little bit later, when they were asked more about these kinds of things, and they informed themselves more about stuff like that. It was more conversation about musical influences that intellectual ones, to be truthful.

**Noëmie Vermoesen:** I was surprised to hear your piece was published late after Stuart's piece. I think his piece came out in May 88 and yours in July. Do you think it wasn't the *NME*'s priority, or did they have to wait? Because eventually they put it on cover, right?

**John McCready:** I can't remember what happened. I think it might have been something to do with the actual release date of the record. But it certainly would have been less important at the time than a new record by The Human League or whoever else was around at the time. There was always a shuffle going on with copy: what have we got that we could use and how does it fit in the map of that week's layout. It (techno) wasn't important to very many—a part from Stuart who started writing at the *NME*—and that's how I did a lot of work for them—and Paolo Hewitt, who was also there as. We would have been aware that this was a big thing. I would have been pushing for it. The indie *versus* dance wars have been turned into another trope. It's been made black and white. It wasn't quite as clear-cut at the time, but there was certainly a to and fro about whether or not *NME* at the time was an indie and rock paper and whether or not it should have been covering dance music at all. Stuart was incredibly vocal about that. I was still living in Liverpool. I wasn't in London. So I wasn't involved in the day-to-day cut and thrust of that. There was a tug of war going on all the time about cover stories. We would fight to get things like Trouble Funk or Public Enemy on the cover. Looking back, *NME* would probably regret that, that techno thing wasn't a cover, but they wouldn't have deemed it important enough at the time.

**Noëmie Vermoesen:** Did you feel like your piece was heavily edited?

**John McCready:** I wrote to order. They would have told me: « We want two and a half thousand words », which was a standard feature. Although I could have written a lot more, and I certainly had more content that I could have manipulated for that. Two pages is as much as anybody would have gotten. The Smiths would have gotten two pages. They did marginalize it in the sense of saying, « oh, well, let's just put a half a page or something ». They listened to me and Stewart and Paolo and about this being an important. They probably also got it from the way, the way that I wrote about it. And they were certainly good in terms of trusting you and your instincts. If you wrote about something, and you believed in it. Danny Kelly who got

me involved in the first place, was features editor and if you made a petition to them about something then he would listen to that. They employed people that they trusted, and it was good in that sense. You know, if you shouted about something you thought was really important, they would make the space for you. It'd been a weekly, so there was a lot of space to fill. Less so at *The Face*.

**Noëmie Vermoesen:** I listened to this interview that you gave for BIMM<sup>1</sup>. I was really fascinated by the description you gave of your relationship with editors, including Sheryl Garrett at *The Face* and how she was pushing you a little. I wonder if they had been a similar process going on with the *NME*, where after submitting a first copy you had to adapt.

**John McCready:** Always, with everything. It didn't matter who you were. There was a strong senior editorial team. There was an editor called Ian Pye. There were subeditors called Lenn brown and Alan Jackson. They were open to discussion, always. Lenn is a really good friend of mine. We went on to work in television for about eight years. But always valuable, always useful, always constructive. I'm teaching journalism now and some students, when they get the first steps, the first opportunities, sometimes they get no constructive feedback, not offered to look at it at all and then actually publishing stuff that needs some help. It's how you learn. Nobody ever stops learning. I would expect somebody to do that with my writing now, to come back to me and say, what about this? What about that? Obviously, there are subjective elements there that you can't really argue with. Some people express themselves in a different way to others, and there's no right and wrong in that. But by the same token, you can make suggestions, and you could go: « I would perhaps approach it this way. It's maybe worth considering that? What do you think about that? Do you think that's possibly better? »

There's another chap I worked with at *Word* magazine in England—which is now gone—called Andrew Harrison, who would do that a lot. And it was brilliant. Nobody welcomes it initially because you've written something. You want to get it out of the way. You get on with whatever else you're doing and if somebody comes back, it's more work to do. But at the end of the process, you have to reflect on what is valuable. And certainly, with Sheryl, of all the people that I worked with, a brilliant, brilliant editor. She teaches now and oversees people in terms of creative writing and stuff like that, a fantastic writer and a really brilliant editor, you know. I learned so much so quickly with her. People were great with you. They knew you had a core of ability, and they wanted you to build around that. They knew it was possible for you to be better. And if they hadn't had done that with me, I would have been angry about it because I became a skilled writer—I would like to think, in some senses—because of those people. I was rough around the edges, but we all are when we start. We don't know the rules of the game. It's unfortunate there are rules of the game, but there clearly are when you're writing you for newspapers and magazines. It's creative! There are examples of people like Paul Morley or Ian Penman in that era at *NME* who wrote mad stuff and kind of got away with it. But pretty impenetrable and needed some help ultimately, you might reflect.

---

<sup>1</sup> MORGAN Damian, « John McCready NME/The Face/Mixmag », *art. cit.*

**Noëmie Vermoesen:** Did you continue covering the Detroit techno scene after this initial feature?

**John McCready:** Absolutely! I wrote a lot for *Mixmag*, *The Face*, *i-D*, some daily newspapers ... I was freelancing in Liverpool. I would take any work I could find in writing about music. Some people got pissed off that I was writing for other magazines. There was always a push and pull between *i-D* and *The Face*, a little bit of jealousy between the two of them. John Godfrey and Sheryl Garratt, not entirely seriously, but might sometimes say, why are you writing for them, you could have done that for us? They were a little bit competitive. I was just like: « Look, I'm a freelance, I need to earn a living. » Here are the ideas, I'll send them to everybody, whoever picks up on them, I will write about that for them.

**Noëmie Vermoesen:** Was it hard to make a living as a freelance journalist?

**John McCready:** You had to run, certainly if you weren't going to be based in London. I decided early on that I didn't like living in London. Did a little bit of it and worked from Liverpool and Manchester. I made that decision and took the knock in a sense. I think my career would have been longer and stronger had I moved to London. It's just where it all is. A lot of the work is about people socializing and getting to know one another. So I was always a satellite. I was always an outsider. But I have to say people like Danny Kelly and Stuart Cosgrove gave me keys to their houses in London. So I was able to do a lot more than I would otherwise have been able to. But I didn't like the pace of life in London, and I enjoyed being in Liverpool and Manchester.

**Noëmie Vermoesen:** You mentioned as well that you were working as a DJ. Do you think it was actually easier to make a living as a DJ than it was as a journalist?

**John McCready:** DJs in Britain at that particular point were quite well paid. Not as much now: you get people deejaying in bars for a pizza and a couple of pints of beer. But, um, I was playing, weekly at the Hacienda in the downstairs bar called the Gay Traitor, Graeme Park and Tom Wainwright Todd were upstairs doing the main dance floor job, the really hard work. I was downstairs playing whatever the hell I liked. And it was such a lot of fun! You start at nine o'clock and finish at three, at the time carrying tons of vinyl. Taxi drivers wouldn't come to my home eventually, because they knew they'd be helping me in to The Hacienda with seven boxes of records which I needed to play for that amount of time.

In answer to your question yes, you were earning money as a DJ. Once that Hacienda association was in place, I got asked to DJ lots of different places around the country, so they could put The Hacienda on a poster. They would pay you, upwards of 500 pounds for a couple of hours. I was earning, at one stage, perhaps a thousand odd pounds a week from DJing and baby 200 or 300 from freelance writing. It didn't last long. In fact, for me, it was a case of going around these places and never going back because I never did the job they wanted. I would play

whatever the hell I liked, and it wasn't what they wanted. They wanted the big room, dance floor semicommercial experience. I wasn't able to do that. I didn't like that music. As the music progressed and became more commercial, I wouldn't play it. So they'd have me there once, and I'd never go back. So it was kind of diminishing returns on that, but I wasn't willing to adjust.

**Noémie Vermoesen:** How did the pay for the writing evolve?

**John McCready:** The journalism money probably got better, but only slightly better. To date, it still isn't very different. The word rates are shocking for freelance for anybody. I don't know what it's like in Europe, but certainly in England the best I ever got paid was writing for *Radio Times*, a TV listings magazine in England. I couldn't believe they paid a pound a word, that was amazing to me. They wouldn't commission long articles, but you'd get quite well paid because of their rate. For that *Techno!* feature at *NME*, it might have been 250 pounds or something like that. So you had to generate a lot of ideas to make that work. But I was good at that. I was connected. I was interested. I was buying a lot of records. I was talking to a lot of people. I was on the scene, as it were, in Liverpool and Manchester. So I knew what was going on. I was able to generate a living before the DJ became anything significant.

**Noémie Vermoesen:** Do you think that having skills as a DJ helped you to understand *Techno!* and at the time of that piece, did you have any knowledge about music production?

**John McCready:** Nothing really significant in terms of music production, other than what I might've read about producers that interested me, like, Phil Spector or Joe Meek or King Tubby, but there was very little written about that kind of stuff at that particular point. The writing hadn't gotten that deep or that technical. I was always amazed by the existence later on of books like Michael Veal's book about Dub<sup>1</sup>. He really got the nitty-gritty about the technical side of it and what equipment they were using. But for me, as the DJ thing progressed, obviously I'd see the reaction to music on a dance floor. So one could talk about that in an in-depth way, and that was useful. I could also meet with the DJs and producers and inevitably have after hours conversations about the music and the production and the styles and the structures and all of that. So all of that was then feeding into the writing.

**Noémie Vermoesen:** The title was of the piece "Don't fear, the robot." Did you feel like there was a resistance to technology at the time?

**John McCready:** Possibly, yes. I wouldn't have chosen the title, that would have been some editor's job. Clearly a pun on the Blue Oyster Cult record Don't Fear the Reaper, which would

---

<sup>1</sup> VEAL Michael E., *Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, coll. « Music/culture », 2007.

have been more familiar to readers of the *NME*. But I think I probably did at the time, there was a lack of understanding of what was going on there.

**Noëmie Vermoesen:** But you did not write a review as such of the compilation, did you?

**John McCready:** I don't think I did. I wrote sleeve notes for a few subsequent techno compilations. I ended up working for Neil Rushton at the time as a PR, as press officer. So I did all the press releases and then there were some bio rhythms compilations that people seem to remember quite well, where I wrote silly fictional stories about techno. We invented lots of nonsense around alternate in Britain who went on the label, who had some significant pop hits. Was it Stuart who wrote the sleeve notes for the first compilation? I think I wrote the notes for the second one. There was a subsequent one, and I wrote notes for that, very brief. We had some, you know, decent compilations network. Derrick May did one called innovator, which is a brilliant little CD. Nobody had before compiled all of those early records; we just thought it was important to do that. We did one for him, one for Kevin Saunderson and one for Juan Atkins. We were trying to sort of shorthand them really for the press, you know, for them to find ways to write about them.

**Noëmie Vermoesen:** But those compilations weren't meant for DJs, they were meant for the audience, right?

**John McCready:** Yes, for the audience: fans, obsessives and collectors. I think we did a pretty good job at Network early on, noticing that there was a market for people who wanted all of those things in one place, and they wanted a little story. We did a really good one about Nu Groove records, where we had questions and answers from Frank and Karen Mendez who ran the label. We asked them English style questions. They were quite comic, quite cheeky and stuff. Or we told a little story about the label, and it was pulling something together for people, all these disparate strands, all these 12-inch signals, they were catching from here, there and everywhere, bringing them all together, putting them in a really nicely designed package. Trevor Jackson did a really good job with those, as well as giving them a distinguishable identity. People wanted something where they could sit, I listen to the music and read the story. We were still putting out 12-inch singles, and they were specifically for DJs and for people to play in clubs.

**Noëmie Vermoesen:** I have some questions regarding writing about club or dance music as potentially more difficult or different than writing about other types of music. Did you ever go to clubs and feel like you wanted to write about that experience, but the tools weren't out there or describing the music played was somewhat more challenging to describe that into words?

**John McCready:** I know it seemed to be more challenging, but I've never found that to be the case for me. I thought it was an open goal, really, because there was no established way of doing it. You know what I started writing for *Mixmag*, they were still doing these really

awful club reviews, like this wet t-shirt competitions in clubs prior to house music and stuff. There was a lot of cheesy sexist crap going on in *Mixmag*, prior to people like Nick Gordon Brown and Dave Seaman taking it over and revolutionizing it.

But prior to that, there wasn't a really a great deal of history of people writing about music in clubs. So, it made it easier for me to be creative. You could write about the crowds, you could write about the scene, you could write about things around the music. Often it was the case that the musicians themselves were quite boring. There were great characters, undoubtedly, like Marshall Jefferson. He's a character alongside any that's ever come out of rock music. You can't write about him for days: fascinating, funny, intelligent, aware, connected ... A joy to write about people like that! But a lot of people making dance music had nothing very much to say. So, you would describe the music. You would describe place you were, the atmosphere, talk to people in the crowd... it's a different kind of writing but for me, it wasn't more difficult.

Don't let that get in the way. What I teach my students, when we talk to the people, in the groups who want to write about dance music, that's what I say to them. "Don't be afraid of it, experiment with it, make it your own. Nobody's telling you, you only have to talk about the record or the musician." If this conversation about dance, music, journalistically moves forward with that, it's gotta be about people pushing for new ways of talking about it.

**Noëmie Vermoesen:** Do you think that there were different styles within dance music journalism?

**John McCready:** There were styles that I thought weren't very good. When I started writing, my writing wasn't very good. It was all in the service of the industry, it was all about selling the records. There was a little mafia, a little clique around that. It was often DJs who were writing about the music, not jobbing writers, capable writers. A lot of stuff was just clichés.

There was one quite funny guy called James Hamilton, who wrote for the *Record Mirror*. His reviews were like "bibbety, bobbety 75 BPM." Hilarious big, long sentences with all these mad ways of describing the music, and I still love them for all the wrong reasons. There was some good writing in *Blues and Soul* magazine, not about dance music per se, like house or techno. But Neil Rushton who owned network records, wrote for *Blues and Soul* at the time and his writing was good. Who was the guy who set up Motown in England's? Dave Godin. A really important character. His writing was incredible. I had some printouts of those columns he wrote about the Northern soul scene, where he would go around the country to different venues. It was beautiful. It was journalistic because he was talking to people and stuff, but it was really well-written. But very little of it, most of it, purely in the service of the industry and trying to flog the dance music that was around at the time.

**Noëmie Vermoesen:** Did you also read fanzines?

**John McCready:** Not really. Actually, before I started writing, I used to buy tons of fanzines when I was about 16. I used to buy them weekly, mail order, from Rough Trade records in London. I had hundreds of, and I threw them all away, which is ridiculous now because they're

all very, very valuable and obviously a really important cultural resource. I always wanted to be a writer from when what I was a kid, from when I was about 11. I was obsessed with music, and one Christmas I asked for a music annual: a book with lots of pictures in it and stuff like that. It had a page in it that said: "so you want to be a rock writer?" And it was this cartoon of a guy with flares on and long hair with a spliff.

I bought a typewriter. I just got fascinated by this. I love listening to music, and I couldn't play. I knew pretty well early on that I wasn't gonna be a participator in that sense. So I really wanted to do that. You know, I wanted to be involved, but I want you to write about music. So I read fanzines. But some of them came out after the house and techno thing happened. Like *Sould Underground* was a good one. I know the guys at *Boy's Own* had something going on. There was a magazine in Liverpool that was really influential that wasn't too dance music focused though called *The End*, related to the group, The Farm who had a few hits singles with Terry Farley doing mixes and stuff like that. There weren't, but there was certainly a little eruption of people writing about dance music outside the mainstream music.

**Noëmie Vermoesen:** There were a few fanzines that had Black writers, but it seems like most of the overground press was, apart from *Kodwo Eshun*, was very white. Were you aware of any Black writers and were the questions of representation of any concern?

**John McCready:** I knew of Eshun because he was working at *The Face*<sup>1</sup>, and he was commissioning some stuff for me—not dance music related, but other stuff. I think you're right, the writers were principally white. I don't think there was anything there was anything to stop black writers coming forward, but by the same token, there was no positive encouragement. I don't think people were even really thinking about it, either. And that's probably not great: not to make the connection between the music and the people who were translating it. It's a classic relationship: it's in rock and roll and every genre that came through beforehand. It was placed and articulated principally by white writers, unless you think about great contributors like Nelson George. Probably not as many as there should have been and certainly for me, I wasn't aware of anybody really. There were Black writers at *NME*, but they weren't necessarily writing about dance music. Not even *Jockey Slut*, I don't think they even had any Black writers on their team.

It doesn't excuse it, nor does it explain it, but techno was a very white scene in England. It's odd. It was white kids that gravitated towards it. The inspiration in America are all Black musicians and Black contributors, and it was very much the opposite there. It was a Black music scene in Chicago and in Detroit. In Europe, it was obsessive white kids. I suppose what we were doing at *Network*: that bringing together of the story and presenting the music in the way that rock music had traditionally been presented, where you have to have a story, you have to have a scene, you have to articulate that, you have to interconnect these figures and make it something. Musicians always resist against this. When you go to a city, and you go: "There's a city scene here, and I want to tell the story of it." Everybody goes: "Yeah, it's not a city scene.

---

<sup>1</sup> S'agit-il d'une erreur ? Je pense qu'il veut dire Ekow Eshun ?

He's doing this and I'm doing that. I suppose it's a natural journalistic impulse to try and thread all of the stories and give it an overarching narrative."

**Noëmie Vermoesen:** Initially, when I wanted to reflect on the way that the press had covered the techno scene, I had no idea exactly what kind of press I would be analyzing and where it would come from. It quickly seemed like the UK was the main catalyst.

**John McCready:** There was one German Magazine that got in touch with me and took a lot of stuff that I did and translated it. They seemed to be dance music focused. It felt like a German equivalent to *Mixmag*.

**Noëmie Vermoesen:** It could be *Network Press*.

**John McCready:** That rings a bell.

**Noëmie Vermoesen:** It still is a bit of a puzzle to me how big the UK press was and why. Everyone comes up with lots of hypotheses, but I just feel like there is generally a lot of press in the UK, not only music press.

**John McCready:** People genuinely did obsessively want to read about the music they listened to. People say it's dead, but if you go to a British big newsagent, you can still count about 30 music titles that are in print. They might be selling miniscule amounts. You might be with circulations of 15 or 20,000, whereas, *NME* at its height might have sold 150,000. But as a kid, I used to buy multiple music magazines. I'd buy them all: *Sounds*, *NME*, *Melody Maker* and later on all the monthly things: *The Face* and *Mojo* and *Select* and *Uncut* and *Q*, all doing the same stuff in a way. I, personally—and I knew a lot of other people—who would read over and over again about different records that they were interested in. So there just a real thrust for it. I don't think any of them were majorly successful in terms of their circulations. I think you'd be surprised at their circulations, even at their height were quite low, but they sustained themselves or undoubtedly and largely because I suppose they would get people to write for them for next to nothing. There was a queue of people who wanted to write, and there still are. I have a course that is full of students who want to write about popular music. And sometimes you have to think: "what is out there to do these days in terms of making a living from it?" but people still want to do it. They're so passionate about it. They still see it as being really important.

**Noëmie Vermoesen:** It's a mystery why that happens in the UK.

**John McCready:** It is true. There are more than probably there are in America. And I guess it's moved online now. There's a lot of good stuff there. An average newsagent in 1985, there would be about 30, 40 titles, and I'd personally be buying personally, seven or eight every week and probably more over a month.

**Noémie Vermoesen:** Thank you so much.

**John McCready:** I hope it's useful. Is there anybody that you're looking for?

**Noémie Vermoesen:** I would love to talk to the person who did *Soul Underground*, David Lubich.

**John McCready:** I used to subscribe to that, I loved that. I was such a nerd, I used to love the charts in it. We were discovering loads about old disco records and stuff like that as a result of them. That was the first time I remember somebody talking about Paradise Garage and stuff like that. "Here's a playlist of 50 records that were played at the loft" and we'd all run around the record shops in Manchester buying them all up. Lovely stuff. Well, nice to chat to you or that's to say if there's anything else you need, just give us a call.

**Noémie Vermoesen:** Thank you. Have a nice day!

## E. Essais et travaux parallèles à la thèse :

### 1. Murmurations



FOREWORD FOR MURMURATIONS  
by Nono 4-7

ON WRITING AND SELF-CONFIDENCE  
by Steph Lee 8-9

WHY I DECIDED TO LEARN TO MAKE MUSIC  
by Elissa Suckdog 10-11

BOOKS FOR WOMEN  
by Ursula Xanadu 12-13

THE ABSENCE OF SOUND: OR LACK OF  
by Susanna Li 14-15

SIGNAL DE TON NAVIRE  
by Marylou 16-17

LOST SOULS OR FLOWERS OF HOPE  
by Scarlett 19-21

WRITING MEANING IN AN ONLINE MUSIC WORLD  
by Katia Mallova 22-23

TURNING THE PAGE: ONE WOMAN'S ACCOUNT OF  
MUSIC JOURNALISM  
by Lisa Blanning 24-25

A CONVERSATION WITH CHAL RAVENS  
by Nono 26-33

THANKS 34

FOREWORD  
by Nono

I'm sat down on a yoga mat and this person whom I met 15 minutes ago is giving me my first introduction to meditation. «It's very simple» she says, «just sit down and try not to think about anything.» I pretend to close my eyes but secretly stare at her, unable to think about anything other than the weirdness of the situation. She is more interested in us sitting silently than

in telling me about her experience as a key figure in the early days of Berlin Techno. In fact, the first thing she'd said before spontaneously turning this into a mindfulness class was how far away «the whole techno thing» felt for her and how passionate she was about other things now. Like meditation.

Monika Diel, hosted a radio show in West Berlin in the eighties and nineties. Playing house music even before the wall came down, she was responsible for spreading the genre across both sides of the city. «Shut up and dance!» Diel would whisper on the mic with her trademark Bavarian accent. Fact is, she was actually really good at talking about the music she selected, as I discovered through some taped shows which have surfaced online.

This first and only time I personally met Monika Diel was in 2015. I was interviewing her for my own radio show, although I actually discovered her through my research. I was (and still am) trying to write a PhD about Techno Criticism, or how journalists wrote about Electronic Dance Music in Europe in the early days. This fantastic radio host fascinated me when I stumbled across her, because she seemed to be one of the rare women who'd participated in the coverage of Techno in Germany.

Dance music journalism was (is?) a fairly (I'm pretty sure you have no idea what you're about to read next - \*drumroll\*...) white cis-male dominated story. However, I've come across some really talented women [1] such as Sheryl Garratt [2], Helen Mead, Emma Warren, Mercedes Banz and Stephanie Lopez, to name just a few. They may have been a minority at the time but their work has also less often been archived, collected or reflected upon [3].

When Paloma in Berlin asked me to curate a night celebrating International Women's Day, I had doubts. I was unsure both about the nature of the event and about what I could personally bring to the table. For the first part, it was clear that this «celebration» would need to be intersectional. It would also need to span over time, not just last for a day, which is why I started thinking about a zine. For the second part, it turns out that before being a DJ and promoter, I used to be a very enthusiastic blogger, having later played around with various forms of journalism. I wanted to use these experiences and knowledge, alongside what I gained from my ongoing academic research, to continue broadening our reflections on these issues, helping them to go beyond the usual debate around representation on line-ups.

There are many reasons why it may be especially hard for women to write about music or talk about themselves: various and sometimes very divergent reasons why some of us would rather «just sit down and try not to think about anything.» The idea of the inefable has haunted me, both in my life and in my research, as it has probably haunted most people who work with words. In the first piece in this zine, Steph Lee admits how painful the process of putting thoughts on

paper has often been for her. But overcoming her fears has allowed her «to travel down unpredictable levels of thought» and gain the recognition of her peers.

Elissa Stolman experienced lack of confidence on another level: in her contribution, she confesses that making music didn't come as easily as language. During the making of this zine, we had a conversation about «imposter syndrome» and our tendency to compare ourselves with male musician friends or partners. Despite feeling discouraged, Elissa decided to quit her job «and crack Ableton», which «was a revolt and a surrender.» Having worked as a journalist for several years prior to this decision, her description of the job spares us any romanticization. It's obvious Elissa is really good at all of these things – writing, playing and making music – but her piece gives us a glimpse into how the current economics of the scene taints all these activities with different feelings. Perhaps relevantly, the only way I could remunerate all the contributors to this zine was by sharing the booking fee from the release party.

Breaking through creative barriers and blocks feels ever more vital. As readers and listeners, the experience of hearing diverse voices is immensely precious. After spending a year reading mainly books written by women, Ursula Xanadu says it changed how she viewed herself «and other people who are not cis-men.» She shares some of the reading experiences that stayed with her and why they did, providing a personal and essential booklet. Ursula's discov-eries reminded me of first reading Anne Garteña's *Sphinx*. In this mind-blowingly-ventive novel, the French author describes a love affair between a dancer and a DJ without ever revealing their gender. I have recommended *Sphinx* many times [4], che-

erishing its grammatical prowess and how it re-shaped my understanding of gendered representation in literature and in life.

Monopolies in writing are numerous: they can be gendered, they can be cultural. One of the reasons why I didn't pursue music journalism is because the French media landscape felt stale and my English too poor. I'm trying to overcome a similar paranoia in my academic career: I feel a sense of responsibility to let non-native English speaking voices be heard. There are so many names to be expressed and discovered. Susanna Li introduces us to the differences between English and Mandarin, explaining how the latter describes the presence of music and sound through combinations of words. The sensitive reflections in her piece open up so many possibilities for a renewed understanding of the act of hearing and for new narratives.

Dancing on the border of language and pinning it with words, Marylou draws, plays music, hosts radio and composes poems. She made the cover artwork for *Murmurations*, sketched portraits of all the contributors and reflects on her relationship to radio in a poem. On her show for *Cashmere Radio*, Marylou often alternates between English and French, with occasional snippets of Japanese and German, fully exploring the possibilities of the medium.

Scarlett's shows, sets and tracks are equally populated with words, although not their own. Or maybe their own but not with their voice. Scarlett also don't show their face and their relationship to identity is somewhat evanescent. Avoiding the hierarchy and rationalization of sentences, their contribution combines key-concepts in a crossword. My own relationship with hiding my face stems from many, maybe



ON WRITING AND  
SELF-CONFIDENCE  
by Steph Lee

For years, without question, every time I sat down to write something I'd cry. It's because I wanted it so badly (still do) and had no idea who I was (still don't). Not the most glamorous thing to admit, but it's true. AND TRUTH IS WHAT WRITING IS ABOUT FOR ME.

My favorite writers are essayists and cultural critics. They deeply understand the world and reflect it back with intellect and style. I love Joan Didion, like we all do, for carefully calculating each sentence in a way that makes cynicism sound eloquent. Ellen Willis, a true authority on radical politics and rock and roll, paints big ideas with a small word count. Susan Sontag analyzes culture like a philosopher and an aesthete. These women know how to critique the systems without ever losing their grace. They are poised, observant, and natural on the page. Meanwhile, in real life, I am chaotic, neurotic, and confused.

"Write how you speak" is a piece of advice generally given to writers. Few tips have ever been more daunting for me. I write because I cannot speak—at least in a way that I'm proud of. When I open my mouth, words slip out like a fish in my hands. I watch them flop on the floor, creating a puddle of millions of nervous and mistfired thoughts. When I speak, I go on long rants, laugh a lot, insult people, lose my way, fill every single silence. Often, I can't remember what the fuck I'm talking about, my teeth and tongue blindly taking over. People might like me for this untinged nature—or at least find it good fun—but nothing could

be further from how I see myself when I'm alone in my studio apartment: the introvert, the studious thinker, the lonely reader. The writer.

PUTTING WORDS ON PAPER, THEN, BECOMES SOME QUEST FOR IDENTITY. Each sentence is a chance to prove who I am, find my voice, and solve the grand puzzle of the universe. No one can live up to that. More importantly, the work I do is barely even related to it. I write for a music website, tasked with the casual job of reviewing techno records.

Too bad, though, the spiral has begun. I imagine the editors laughing at me. I think of all the people who will call my opinions dumb. I feel guilty assessing a producer's work when I've never played an instrument and don't DJ and don't collect records and probably have no idea what I'm talking about. These thoughts slow me down. I start to hate myself for taking so long. I crumble under the belief that everyone else works faster. The assignment drags on and I get crippled by OCD. I re-write and re-read and re-write again. The money I'm making per hour dwindles down to cents. I begin to berate myself for pursuing music journalism when I could have lived a safe life as a dentist or a lawyer or an accountant.

I start crying.

Again, it's not glamorous, but it's the truth.

Why do I do it? Over the years, the people closest to me have also posed this question. That hurt. Because I never told anyone these thoughts explicitly. Because that meant they could just read the pain on my face. When, for this zine, I was

asked to contribute a piece that would "encourage more women to write," this is what I thought of. There are many beautiful texts by progressive thinkers—like Didion, Ellis, and Sontag—who make the idea of writing inspiring. I'm not sure I'll ever be one of them. But at least I can offer something, however small and possibly self-centered, to stop an inspired writer from being scared away by her own struggle with confidence.

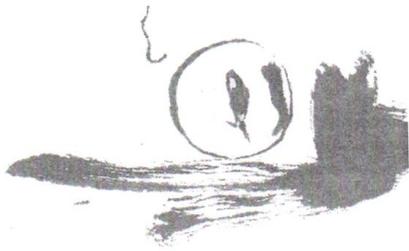
I have not cried over a piece in more than a year. What changed is I was hired as a staff writer, which brought me into a (boring) office everyday with all the (normal) people I had imagined were better than me. My delusions that I was somehow not smart and too slow and generally unworthy were shattered.

SOMETIMES YOU NEED TO BE RIPPED OUT OF YOUR BRAIN AND PLACED INTO REALITY. Even more shocking to my vicious sense of self, my writing has been praised by peers and strangers alike. It feels like a whole new future is possible. I'm still unsure what I want to write about and what my "style" is, and I have no idea where this will take me. But at least, after many years, I can finally see myself. I refer back to my journal, after turning in an assignment, where my truth has always been written:

January 17, 2020. The essay. It excited me. It challenged me. It was an overwhelming puzzle that allowed me to travel down unpredictable levels of thought. I loved it. I really, truly believe in myself at this moment.

Steph Lee is a staff writer at RA and DJ's as Sakaguchi as a resident for Berlin rave Power Play.

stephlee@gmail.com / @steph.guchi



## WHY I DECIDED TO LEARN TO MAKE MUSIC

by Elissa Suckdog

When people ask why I decided to learn to make music, I end up explaining why I didn't do it for so long. I started writing about music because I was deeply into it but considered my main form of creative expression to be writing. I started making music because I didn't want to write about it anymore. Or at least, not as a job, not as my primary interaction with it.

My adolescent decision to «do what I love» as a career made me cynical about my relationship to music. I made concessions early on about what I wrote, how I wrote about it and where it was published in an effort to cobble together a salary in music media. What had been my central passion became embarrassing content I had to churn out for an income. I stopped writing for fun or catharsis and rarely felt proud of my output. My first internship was a Faustian bargain.

Since I no longer respected my work, I didn't expect others to respect it—or me. Actually, I knew they didn't. I mean, people usually invoke music journalism with scare quotes, when they're implying that the music media isn't journalistic or they're singling out some example of how bankrupt and pathetic it's become. It made me self-conscious when someone declined to work with me because my employer was lame or evil—and if they didn't explain why, I assumed that was the reason.

It seemed like a double-standard. I felt judged for selling out to sinister media companies and uncool marketing projects in a world that demanded I do so if I wanted to write at all. Look,

I didn't want to be associated with *Vice* either, but they were the only ones offering me a paycheck when I graduated.

I sensed (or imagined) that people in my social circle, many of whom were also potential subjects, greeted me with suspicion because they saw me as a music writer and therefore some kind of parasite. A music writer is a self-important fan on a payroll and the guestlist, an agent for the exploitative mechanism of the media. No one aspires to such a de-meaning profession because they're good at writing or interviewing; they resort to it if they don't have the talent to make it as a musician or the ambition to hack it as a real journalist. But musicians—oh, they're artists, and they treat interfacing with writers as an awkward and dehumanizing chore they have to complete in order to stay solvent. These were bitter projections formed of insecurity and paranoia, but they became indistinguishable from how I felt about my job.

That reinforced the way I view my own abilities. I've never considered myself a musician the way I see myself as a writer: LANGUAGE CAME EASILY TO ME IN A WAY THAT MAKING MUSIC NEVER HAS. I EFFORTLESSLY UNLOCKED AND ABSORBED ITS HIDDEN ARCHITECTURE—SPELLING, GRAMMAR, SYNTAX—WHILE MUSIC'S CODE OF SCALES AND KEYS AND HARMONY EVADES ME. I won't ever Be A Musician in that metaphysical way, like how I won't learn to draw or paint. And that's no indictment, just a neutral fact.

For a long time it felt like a reason not to start making music, because I figured producing would never satisfy my innate creative impulses or activate my fullest potential. But I had to admit:

Writing wasn't doing a good job at that on its own, either. My alienation, cynicism and insecurity discouraged me from really trying to learn music, and eventually they also created the conditions that inspired me to go for it. QUITTING MY JOB AND CRACKING ABLETON WAS A REVOLT AND A SURRENDER.

Screwing around with music took pressure off my writing because it no longer had to be my sole outlet for self-expression or representation. They work in tandem, and one enhances the other. Producing almost feels like journalistic diligence now—it's provided essential insight into my main subject matter I wouldn't have otherwise. And it turns out that I also kind of like doing it, too.

*Elissa Stohman is a regular freelance contributor to Resident Advisor. As Elissa Suckdog, she's a resident DJ at REEF and WAYS and hosts the Texture Mix series on Cashmere Radio.*

<https://soundcloud.com/elissasuckdog>  
[elissasuckdog@gmail.com](mailto:elissasuckdog@gmail.com)

## BOOKS FOR WOMEN

by Ursula Xanadu

In the early days of my feminism (2013-2016), I was still reading a lot of books by cisnet men. In 2016 I decided to read only books written by women. I like to do year-long projects and my project for 2020 is drinking as little alcohol as possible, as in no alcohol but with forgiveness. I kept a list of the books I read in 2016, but I have since thrown the list out.

The year I read only books by women authors changed how I view myself and other people who are not cis-men around me. It was a year that allowed me to check in on non-men are portrayed by men. It made me ask myself why I had spent so long reading "The Classics".

WOMEN ARE PORTRAYED INCREDIBLY STUPIDLY AND WITH MUCH HORNINESS BY CISNET MEN. I have yet to read a book where a cisnet man writes about a non-binary person, so I am not yet disappointed by the clumsiness of these portrayals, only by their absence. I do not think that people should only write about what they know; writing perspectives and characters that have exciting matching identities with the authors is pretty boring. Instead I think that authors would do well to exercise more empathy so that they can portray others meaningfully and in a way that helps people from those groups feel seen.

That said, WHEN I STOPPED READING BOOKS BY MEN, I FELT SEEN.

Octavia Butler's writing outlines possibilities for solidarity under duress, and the way she writes about fucked up situations that nobody asked to be in feels so real. She prepared me for the disaster of

the 2016 American election, with her eerily prophetic 1990s books *Parable of the Sower* and *Parable of the Talents*.

I got deeper into Ursula Le Guin. I read *The Dispossessed*, still my favourite Le Guin book, which contrasts two worlds: one wealthy capitalist world and another poor anarchist world. The protagonist is a man who travels from the anarchist world to the capitalist one. The anarchist world felt very possible and informed my own politics greatly. I now consider myself an anarchist-syndicalist. Her book *The Wave in the Mind* is a collection of frank essays, mostly about writing. It also gave me ideas about the way a person can express herself and be respected.

I read Virginia Woolf's *Orlando*, which can be considered an early example of one of the best genres out there. Namely, gender sci-fi. A 500-year story of a person who is born and lives as a man, experiences a magical gender transformation to womanhood, and lives out the rest of her days as a woman, until Virginia Woolf's own time period. The film adaptation with Tilda Swinton was fun to watch afterwards too. I read Woolf's *A Room of One's Own* a few months prior and it helped set a historical precedent for certain negative feelings I have about academia.

I read *Jazz* and *Sula* by Toni Morrison. *Jazz* has an incredible writing style that invokes jazz music so well. I was living in the Netherlands at the time, and was used to speaking English in a way that was simple and understandable as possible for people who learned another language first. This felt like a delicious stretch to read. The possibilities for communicating with-through-in English opened up again.

Assata Shakur's autobiography changed my politics quite radically. She

uses language in a political way: America is Amerikkka and she uses the lower-case I to refer to herself. Because of her writing I went from vaguely anti-police to very anti-police. Her life is probably complicated and frustrating because she escaped the FBI and has been living in Cuba as a fugitive with 2 million USD on her head, but I still smile when I think of her big fuck you to the FBI.

Rebekah Farrugia's *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology, and Electronic Dance Music Culture* was a wonderful gift from my best friend Bec. This book helped me reframe the history of electronic music and confirmed for me the importance of women working together in this field and in general. She treated things like potlucks women DJs would have together as groundbreaking events. Which they were.

Some other books I remember reading: *Maya Angelou - I Know Why the Caged Bird Sings*; *Octavia Butler - Bloodchild*; *Chimamanda Ngozi Adichie - Americanah*; *James Tiptree Jr - Houston Do You Read Me & Her Smoke Rose Up Like Ashes*; *Donna Tartt - The Goldfinch*; *Anais Nin - Delta of Venus*; *Elena Ferrante - My Brilliant Friend, The Story of a New Name, Those Who Leave and Those Who Stay, The Story of the Lost Child*; *Octavia Butler - Kindred*; *Doris Lessing - The Golden Notebook*; *Ann Leckie - Ancillary Justice, Ancillary Sword, Ancillary Mercy*.

Regrettably I did not read any books by non-binary authors during that year. If I did the project again I would expand it to non-binary authors and make sure to include trans women in my reading. I have since read non-binary author Rivers Solomon's Afrofuturist novel *An Unkindness of Ghosts*, which is awesome.

Year-long projects  
2016: reading only books by women  
2017: how to focus  
2018: dancing stamina  
2019: 52 fears, one fear each week  
2020: very little alcohol

Ursula Xanadu is the co-author of *Rave Ethics and co-founder of the Future Ethics zine and label.*

If you want to talk, please email Ursula. xanadu@posteo.net

THE ABSENCE OF SOUND,  
OR LACK OF  
by Susanna Li

The quote-turned-saying "music is the universal language of mankind" clutches onto an idealistic nativity. We know that the language used to describe music can change how it is perceived. More intricately, even the intonation of a particular language, or the unique inflections that each individual has in speech can change their individual perceptions of the way the world sounds.

After reading Spender's study on semantics and gender[1], I realised that Mandarin had the same word designated for gender and sex, a linguistic obstruction to translating a huge part of the Western literary canon on gender theory. If there were aspects of my identity that could not be translated, how could different languages impact the way music is listened to, classified and described?

My own disparate relationship with English and Mandarin assigned different meanings to translations of musical terms, where secondary and auxiliary affiliations were lost. Growing up in an Australian-Chinese home, while I am fluent, my immediate familiarity is for household activities. So, for instance, instead of affixing rock with phrases like "sex drugs and rock n' roll"; I can only relate the translation, 摇滚乐 (yáo gǎn yuè), to the rocking motion of a grandpa chair. In English, metaphorical reminders of corrosive instrumentals, the material used for weapons, but in Chinese 金屬 (jīn shù) described perhaps at best a type of chemical element.

The book *The Semantics of Chinese Music* by Adrien Tien examines how the cultural underpinnings of semantics help

to fortify the cultural significance of music and shapes ideas of 'what music is, even before emotive descriptors are taken into account. He proceeds with a meticulous look at the contextual attachments to each word, which could change what is perceived to be present or absent in the listener's interpretation of a piece.

In Chinese, the presence of music and sound are established by combinations of 声/音 (shēng/yīn/yuē). I had always differentiated that in conversation, 声音 corresponds roughly to sound and 音乐 to music, but Tien identifies the far more complex dynamics between the three. 声 is semantically interchangeable with 音, and 音 with 乐. Contemporarily, 音 corresponds to the sound of music, but 乐 is also a composite of 声 and 音. THE INTERLOCKING TERMS FOR SOUND AND MUSIC HOLD A FLUIDITY IN THE DISTINCTIONS BETWEEN THE NATURE OF A PIECE AND THE PIECE ITSELF. But similarly to English, both 音 and 乐 (commonly corresponding to music) are preoccupied with agreeable and pleasurable aesthetics. I Spender, Dale (1985). *Man Made Language*. Routledge.

On the other hand, Tien writes that the absence of sound, as represented by 'silence' is semantically and culturally unique to English and its etymological Latin branches. He gives the example of the German 'die Stille' which carries an association with stillness, the opposite of movement. The four words he identifies as relating to the absence of sound in Chinese have secondary meanings. 静 (jìng), connotes lack of movement, 静 (jì) is related to isolation and loneliness, 默 (mò) translates to a lack of speech, 休 (xiū) also means rest. By not designating a word for silence, the Chinese language re-



SIGNAL DE TON NAVIRE  
by Marylou

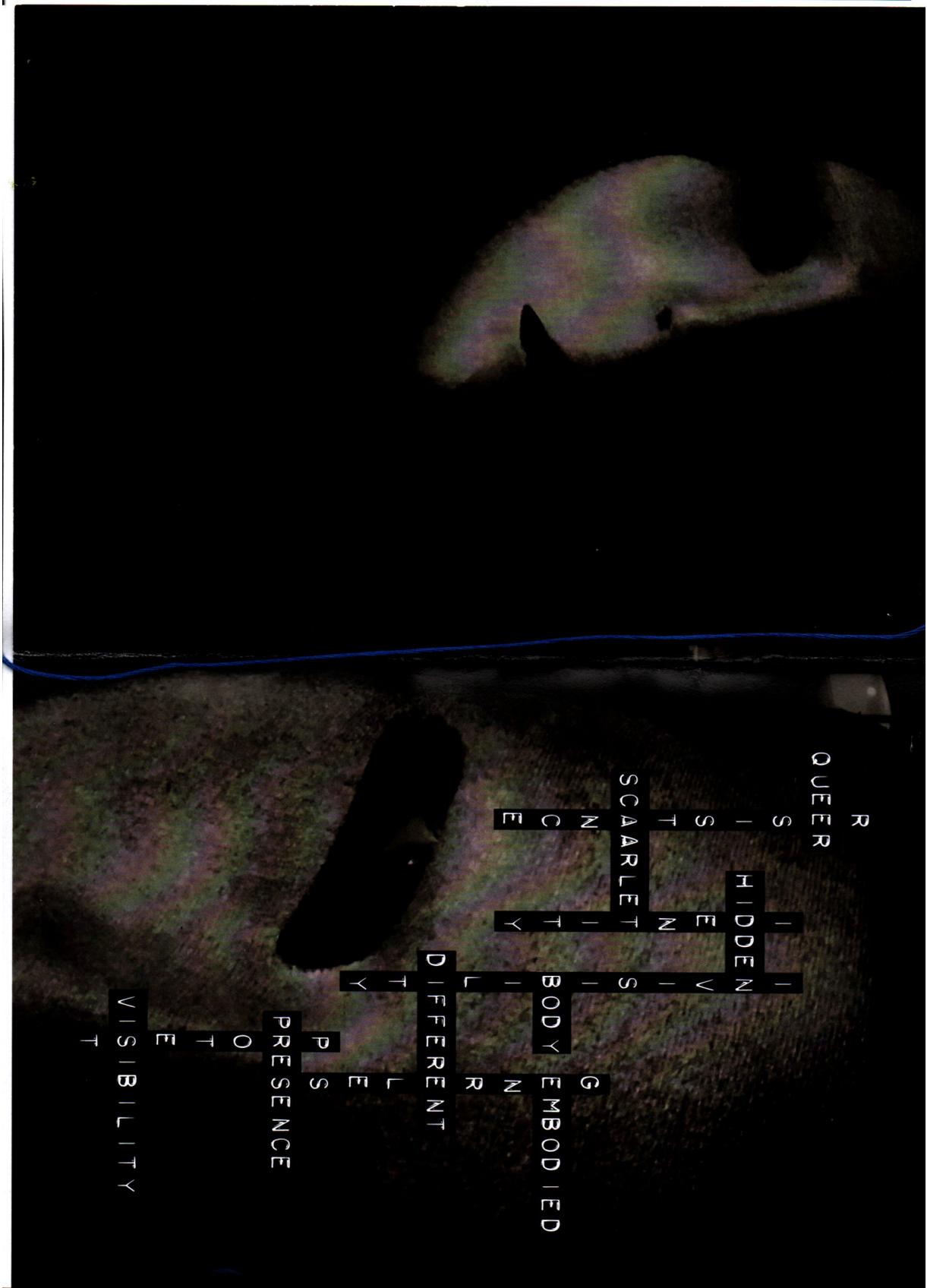
Je t'habille de voix nue,  
Recette ton offrande,  
Deplie  
Le tapis musical  
Sur ta terre neutre,  
Ouvre  
Les fenestres de sons venus de mon reel,  
Decore  
Ton onde electromagnetique.  
Tu seras  
Toujours mon bruit.

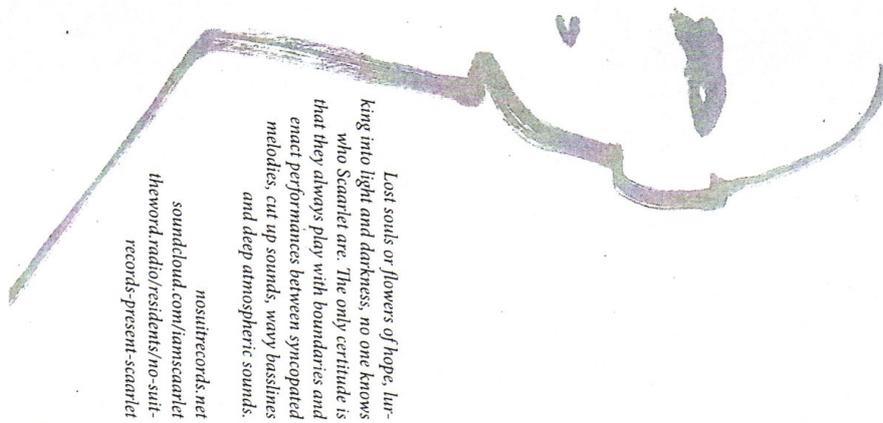
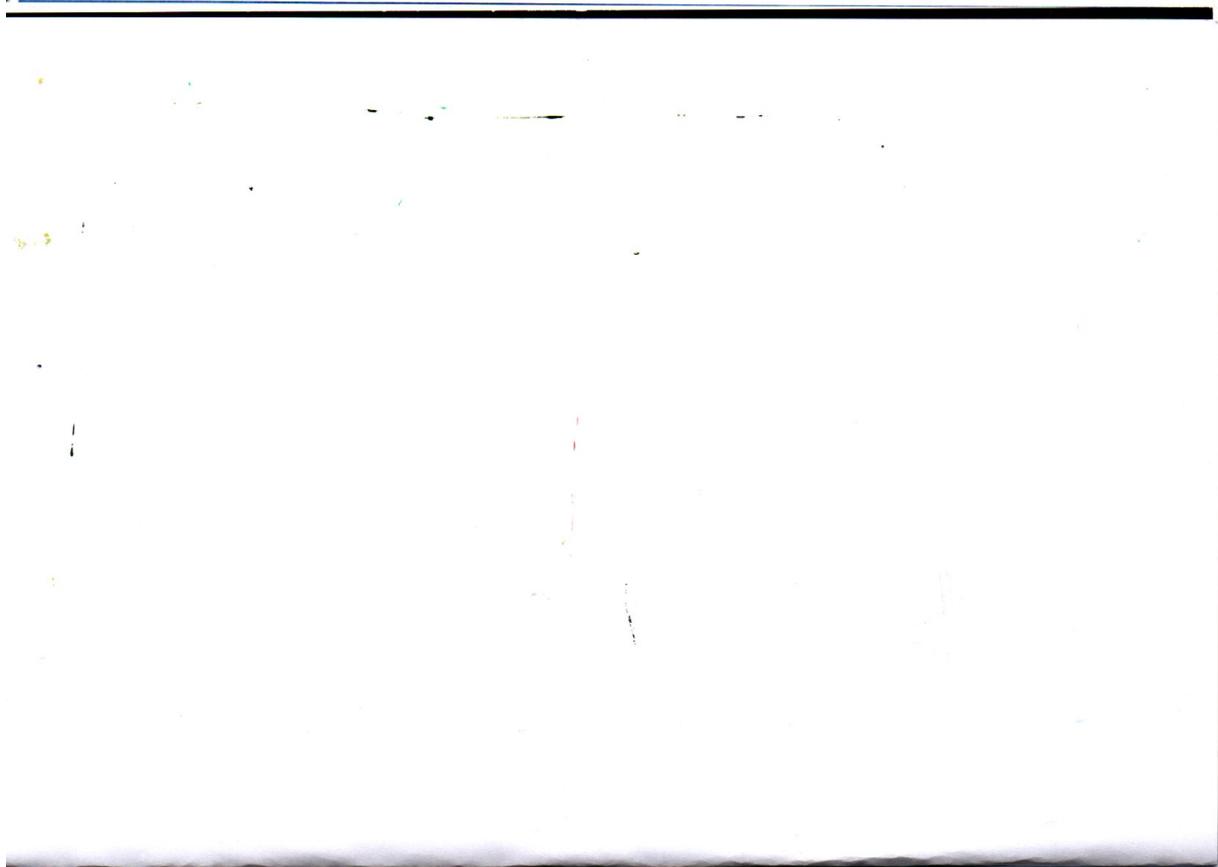
A vous, ...



*opening the nets of her vast collection of records and sound crops, weaving her delicate mesh in between traditional music, bass, noise detonations, cloudy waters of psychedelic dubs or sinuous paths of improvised music and electronic avant-garde; Marylou likes to drive the dancer into a corner and she dusts clubs with grace and delight.*

*soundcloud.com/time-2/  
betweenthehandclouds.tumblr.com*





WRITING MEANING IN AN  
ONLINE MUSIC WORLD  
by Katha

Sometimes I daydream about what magazines must have meant to pre-internet music fans. Back then – as my just-millennial imagination projects – writing time was folded up in weeks or months; music critics were cut in acidic poses; and the idea of the underground could still slip through the grainy eyelids of print media and come out the other side in one piece.

If I were a different writer I'd add depth to those images, but as it happens my experience of print doesn't extend very far beyond copies of *Mixmag*s bought in airports and *Crack* zines left on coffee tables. I'd like to say these particular encounters poked to life in me a vinyl collector's instinct for physical artefacts: apart from moments of affection for friends' published pieces, they don't. Instead of feeling secondary nostalgia for the print era I didn't experience. I'm fascinated by the way online music communities have changed the face of music journalism – what kind of writers we are, and will be.

♦ To me, social media's reactivity is a canvas inviting discussions about music and moral responsibility, in a way that I don't associate with mainstream print magazines. The '90s and noughties seem to have been defined by good times, rebellion against the mainstream, and the rise of hedonistic superstar DJs. Now, the publications giving exposure to big names and niche scenes alike are more distinguishable by their musings on mental health, moral codes and representation. Maybe that's because journalistic influence has thawed, like other media hierarchies, reassembling

under the keyboard fingertips of younger bedroom connoisseurs and part-time music nerds; or because insider music tips now rub shoulders on newsfeeds with serious political events and consciousness-raising in a way that makes music's social aspect something to think about, rather than just witness. WHO CAN SAY HOW IMPACTFUL PRINT ARTICLES MIGHT HAVE BEEN ON THE VISIBILITY OF THE CLIMATE CRISIS, AND ON THE INDUSTRY'S COMPLICITY IN IT? Would we have had the same channels for marginalised communities to contribute their views on music scenes in free, conversational formats? The collage nature of online writing might explain why it's become easier to create more diverse landscapes in a post-print music world.

At the same time, the extinction of limits around who gets to speak comes with a newborn need to consider how those conversations are held. The excitement of saying previously unsaid things in newly-acquired voices eclipses questions of conduct, patience and compassion around more divisive topics. Last year I wrote an article about shame within online music communities: it discussed the frustrating evolution of social media from liberating platforms, to spaces that abuse and exile unsavory music figures. This is never to take away from the moral transgressions of those people, but to ask: is there more productive dialogue to be had? Now that critique is no longer confined to the literal breadth of physical pages, writers can gra-vitate in whichever direction they please, as personally as they please, with a wealth of supporters in tow. Mob mentality is a strong term: either way, there is more of a tendency to write in teams online, and to embody values in opposing terms:

either yours is or you're not. MY (GROUP) THAT WRITERS WITH BREVITIES THE NEED TO DISCUSS GIVE ALWAYS we'd say, saying my sometimes agree to be a door as they may seem to abruptly

OF COURSE WE'RE STUPID. WHO'S ABOUT THE MUSIC? (CRACK) I think it's changed it into the internet for us

not wanting out themselves experiences making the term would make even less applicable than it was. Like we are not we are grateful for some sense that might mean we're interested

repeated. And it's true that in more repeating ourselves, wonder whether we're going well, never says that pure music scene not again will turn out to be true. But that's the danger of the de-lation of pure music scene's so real. Other those I remember how much faith

there is people to do the unexpected, to find new ways to be present in a world of seven billion people. And I think it's the way of not in spite of the internet, but that's for intelligence and feelings, not the writers will be spared into questions of the whole, repetition, asking someone questions about their own. It's only

ably really about creative genius and the people you meet, or left that that means of publication and repeat enough the with this awareness of how we make

and distancing myself from so as of those doing people. More generally, though, it will be the mark of great things a trust

through interactivity, because we're all writers as one when a writer themselves a scene overlaps the traditional, and genre

and more to do with participating defining good music figures best. In the dark of

media paths, we could be more confident through access to him making a more approachable of course writing that soon looking for the right kind of performance. Rather than that of a writer's if anything, the same thing

and the scene has a different to headline what

the name (Katha)

at a further generation they

the music (Katha)

the music (Katha)

the music (Katha)

the music (Katha)

TURNING THE PAGE: ONE WOMAN'S ACCOUNT OF MUSIC JOURNALISM  
by Lisa Blanning

When people talk about the golden era of music journalism, most of the time they are talking about The UK in the 80s and 90s. A country with a population of under 60 million (by comparison, the USA in 1990 had a population of approximately 250 million), it had multiple weekly print publications devoted to music – including but not limited to *The NME*, *Melody Maker*, *Sounds*, and *Kerrang*. Many have cited how writers of the era – Ian Penman is a name quoted regularly – smuggled radical philosophy into pop critique, whetting the appetites of later writers, such as Mark Fisher, who would go on to shape cultural discourse.<sup>1</sup>

Following the economic crash of 2008, economic hardship plus the digital revolution saw print media of all kinds, and the spaces where people could buy them, shutter rapidly. While neither music itself nor music writing have entirely let go of a fondness for physical formats, both have moved largely online. How has this shift changed the nature of the craft of music journalism?

The years I spent on staff at *The Wire Magazine* (2006-2012) taught me that, at least for that publication, the artist on the cover might boost an issue's sales a bit, but not by loads. And any reader of periodicals knows that while most people don't read any magazine cover to cover, picking up a copy invariably means you end up reading more than the one article that made you pick it up. Partly, this is due to the self-contained nature of the object – a finished product. My later stint as online

editor for both *RBMA* and *Electronic Beats* showed me firsthand that online, in an endless scroll, it's much easier (and probably advisable) to dip in, read what you came for, and leave. As such, print magazines can afford more effort in covering new artists and new music. Online publications, with the ever-present pressure for clicks, are forced to rely more heavily on what people already know they want. In this way, music journalism has become more descriptive and less prescriptive, following the conversation instead of leading it, perhaps.

It's not just a format shift, either. With the rise of social media, artists have a direct line to their fans – they don't need writers to interface their message for them. And if artists ever held any measure of respect for the work of a writer, that's diminished as much as the wages writers used to receive. And less money, of course, makes it impossible for most to maintain careers or even hobbies as writers – which in turn diminishes the quality of the work out there and the state of music discourse in general.

But if you ask a straw poll of music lovers whether they still find out about new music via music journalism – like I did at a workshop on the topic I did at Norberg-festival in Sweden last year – most of them do (myself included). That means that music journalism still has a point, a reason to exist. And even in the social media era, music writing can still provide historical, aesthetic, or social context as well as critique. Music journalism as we know it might need a bout of reinvention and a shot of investment – or perhaps just revisiting historical formats such as zines like this one – but IT STANDS TO REASON THAT AS LONG AS THERE IS NEW MUSIC, THERE WILL BE MUSIC JOURNALISM.

Lisa Blanning is an American writer and editor on music, art and culture turned booking agent. She is a former editor at *The Wire Magazine* and *Electronic Beats*. She has published cover stories for print publications in three different countries and led panel discussions and artist talks for festivals/events/organizations, as well as presenting talks at institutions such as University of East London and Institut für Populare Musik in Bochum.

Twitter: @lisablanning



A CONVERSATION WITH CHAL RA-VENS  
by Nono

*When and how did you start writing about music?*

My route is probably typical for an arts journalist. I contributed to a student paper when I was at uni and basically wrote for free for years. I did a lot of stuff for *Dummy*, going there once a week, and *Loud & Quiet*, which was great because I had free rein – and almost none of that is available online now. I got a lot of practice without it being too public, and as it was a printed magazine they would get great people on the cover. I got to interview So-lange and Lil B. Then for a while, I had a job at a press cutting agency where I had to write miniature versions of stories and really learnt a lot of the writing formulas. I also did an internship at an architecture and design website called *Dezeen*. After that, I got a job at *FACT* as a news writer. I always feel like I'm quite behind in my career. I definitely spent quite a while believing that I wasn't good enough to be paid for what I was doing, which in retrospect was a mistake. And possibly is the kind of thing that other people out there are thinking.

*So did you study journalism?*

I didn't! I did a BA in War Studies and then an MA in Cultural Studies. Later, I followed a course at Goldsmiths, one evening a week for a year. It was an access course for people who aren't qualified, so I think I didn't really need it. Although knowing about reporting was really useful for *Dezeen*, being a qualified journalist isn't necessarily helpful for music journalism. It's not not helpful, but I

don't think anyone would be getting a job in music based on having that qualification. It's so much more important to have the knowledge and a bit of flair, to be quick and accurate, instead of following the rules. On the other hand I do think that a lot of journalists come unstuck because they have a very limited grasp of the ethics, the legal stuff like how to report on crime.

*You mentioned that the stuff you wrote for Loud & Quiet wasn't available online. What's your relationship with what you wrote in the past?*

Occasionally I happen to come across my older work. Sometimes it is definitely cringy... But then, the stuff I wrote for *Loud & Quiet* was published ten years ago. If I wasn't looking back at that feeling embarrassed, that would almost be worrying. In general, there can be something nice about going back maybe five years ago and thinking, «damn, that had some content!» The main challenge for me was trying to be more conversational and less dense. I have a really bad habit for super long sentences with just too many words. I definitely notice places where my understanding has deepened and my writing has improved, especially since my political understanding – and in particular race politics – has changed a lot over those years. There are nuances with which I am more confident with now. The essential blackness of the genres we cover is something you really have to think about as a white critic, especially if you're really living out of a lot of the music. It has been concerted in black communities.

*I guess in general there has been a little bit in the way*



Yes, massively, and it's great! And when I was working at *FACT* I was trying to get gender balance on what we were reporting and, at the time, it was difficult. It just felt like there weren't very many women doing stuff. You'd really have to think and look around. Whereas now it's almost the other way round: where are the white men? 'Laughs'

*When you wrote for FACT, how many women, trans and non-binary people were there in the staff?*

When I joined *FACT* in 2013, it was all men in editorial. If I'm being truly honest, sometimes, that worked out well for me. When you're the only one doing something, you get more opportunities. Awkward but true. I think it's a difficult one because you can't only say, «hire more non-white women writers» and then do it. They have to exist, present themselves to you in some way, and also be good. But some of the other women were really good! Emily Bick for instance, who writes about electronic music for *The Wire*, is on another level, she's able to analyze stuff in a really clever way. And she was already around.

*Fast forward after the FACT years, could you maybe talk about the current publications you're working with?*

At the moment it's between *Bandcamp*, *Bedportral*, *Crack*, *Dazed*, *DI Magazine*, *The Face*, *Guardian*, *Resident Advisor*, *RBMJ* before it closed. The big range of things I'm involved in. There's not enough of our best stuff, so I've got messy.

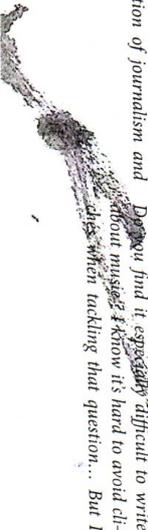
*What's the proportion of journalism and criticism?*

Much less than half is criticism. I usually write one review a week for *RA* and a few small things a month for *The Wire*. It's not financially viable for anyone to only be a critic, which is interesting, because if you're a critic and a journalist and doing a few other jobs, like me – a radio show, hosting panels, etc. – it puts you in a slightly difficult position. Critics aren't really meant to be in the industry. They should keep a distance to be able to review honestly. After a while of doing the other things, like having a radio show, you come to know musicians and you realize that you can't write about their records anymore.

*Do you enjoy writing criticism?*

I do actually. But I get enjoyment out of all kinds of formats for all kinds of different reasons. I think that what people do in music reflects something about their personality. Slightly more introverted people – not necessarily shy, but people who enjoy their own time, energy and space – often end up being writers, DJs or critics. They can sit and work on their own ideas. More extroverted people often end up being promoters and bookers, front-of-house people. I think I am a little bit of both, but I like the specific criticism to be a writer rather than being a music person. I enjoy bringing in an idea of something completely unrelated and playing around with it, or making a comparison with something political, or visual, so a review doesn't feel like a buyer's guide. When I can pull that off, that's more of a buzz than anything else.

*Do you find it especially difficult to write about music? I know it's hard to avoid clichés when tackling that question... But I*



remember your old tweet « Struggling to describe this awful music » and I was wondering how you dealt with it on a daily basis.

**CK** That tweet wasn't entirely true because I enjoy attempting to describe bad music as well as good music. On some occasions I really enjoy writing a negative review, if it's done well and not just trying to be neggy for the sake of it. Then there's question of applying language to something immaterial... There have been a lot of changes in the music industry which mean that describing music is somewhat redundant. You can just listen to it immediately. So the writer's job is more to provide context so that people can understand a piece of music. Derek Walmsley from The Wire, who always has good tips on the topic, reminded me to describe how something makes me feel. It's all very well to say «the hi-hats are like this» or «the pads are like that,» but if you describe in elaborate terms exactly how it makes you feel, that's always valid. Maybe it's not always interesting, maybe it's like someone describing their dream or something, but I think it's an okay starting point. People always talk about music journalism as being superfluous, and musicians like to describe it as pointless, but because there will always be writers writing about all topics, so inevitably some of them will write about music. It should be a creative response in itself. If you're finding it difficult, it's probably because you haven't found that jumping-off point. Some writers always present us with something we hadn't thought of, change our perspective, and that's kind of the dream! For example face Clayton, who is always a step ahead, or Mat Dryhurst, who has really thought of the long-term repercussions of things like Spotify. Maybe they're both less jour-

nalists than practitioners.

**AL** Having spent so much time thinking about criticism, what's your feeling on it?

**NV** I guess it's something I've been circling around for years, both because I've always kind of enjoyed reading about music but I was never really capable of writing about it myself and also because it's the main question behind my academic research. I've enjoyed juggling between everyone's approach of it. The last thing that has refreshed my general understanding of the topic is that there maybe is a subconscious strategy behind the idea that it's impossible to write about Electronic Dance Music. I study the earlier period of Techno Criticism, from 1986 to 1999, and the way the idea of the ineffable was understood then was very associated to the novelty of the genre. Because it was made with «machines» and experienced at «raves», it was perceived as different from rock music. But the idea that these aspects made it more difficult to write about dance music also means that some people have been written out of its history.

**CK** Historically music has always been ranked as the highest form of art in philosophy and aesthetics because it is immaterial, it supposedly can't be expressed in language, it's «sublime» and all of that. There is something about the inability to capture it clearly that contributes to its beauty as well. That doesn't mean that it's impossible to write about it, and also it might be okay that the writing is always subordinate to it. Actually, sometimes electronic music can also be about things, although there are competing theories in this sense. Some people will say that house music is about sexual liberation and community, whilst someone like DJ Sprinkles will argue why

this doesn't make any sense. It's an open field in that way.

You also hosted a radio show, «Top Flights», when you were working for RBMA. I was wondering how this fitted into your experience of the different modes of sharing and reflecting on sounds? Obviously you didn't have to describe them, you just had to play the tracks. How did that feel?

Like a relief! «laughs» I don't DJ as such but when I do DJ at friends' parties, I always enjoy it so much. It's like talking about it without having to come up with any sort of comment. You're just pointing at the thing. WRITING SENTENCES IS ACTUALLY A MORE TIRING JOB THAN PEOPLE UNDERSTAND IT TO BE. I THINK YOUR BRAIN CAN'T WRITE ALL THAT MANY SENTENCES PER DAY. NOT GOOD ONES. So it was a relief! I also found the radio show exciting because I was looking for quite specific things in terms of club music. I had to keep on top of everything: going through promos every week, looking on *Boomkat* and *Pandump*. It was just fun pretending I was an actual DJ and having people on the show. I didn't even have to transcribe the interviews, it was just like having a chat.

Maybe sometimes we would be talking about some serious stuff but I was also just trying to get cool stories, play the tunes, keep it really simple. There were quite a lot of people on that show that probably hadn't really done an interview before. It feels like there is even less writing about super niche music than ever at the moment, so it was cool to feel like I was doing a bit of chronicling. I think IT'S AN IMPORTANT ASPECT OF MUSIC JOURNALISM THAT WE FORGET ABOUT: KEEPING A RECORD OF THINGS

THAT ARE HAPPENING so that in the future people can have that information.

Why don't you DJ more?

Because, Noémie, there are too many DJs.

Is that the real reason?

Because I'm already known for doing one thing, if I was to DJ now, there would be no space for me to be bad at it. When I interviewed Josey Rebelle for *DJ Mag* this month, I asked her why she didn't make music, and she was like, «Can you imagine how bad it would be if I just came out with some mediocre house record now, after spending 15 years building up this DJ career? It would be rubbish!». I guess she could just do it, no one cares, but ... I don't know. Actually, I keep on thinking that I should record mixes and put them on *SoundCloud* and see what happens.

I agree that there are too many DJs out there but for me the curiosity aspect is so strong. I don't think I want to be a DJ only or forever but playing is just fun. And I think once we get booked, we don't all have to present what we're doing in the same usual ways.

Your radio show (*Fictions* on *Cashmere Radio*) is such a cool idea: giving yourself parameters and themes. I'm sure that pushes you in different areas to find music. It seems like a way to learn or get something out of it even if not many people are listening. Whereas I don't think the world particularly needs me putting a few tracks I like together.

For our generation becoming a DJ seems almost possible. You see so many people starting from scratch and one year later they're kind of massive. On the other side though, it

seems like one really has to strive to work as a journalist – both during the act of writing and then financially or even to gain respect and recognition. It doesn't appear as immediately rewarding in the same way but you were like, «Oh, I'm just going to go down the difficult path, the one that's behind the scenes» I wonder if you had any tips for young writers on how to make a living as a writer?

Well... realistically, it's not really something that you can hope to do full-time. So it's very sensible to have other things going on. There are a lot of people who see the use of having a day job that has nothing to do with music. WITH THE CURRENT STATE OF THE PLANET, I DON'T THINK THE MUSIC INDUSTRY IS GOING TO BE FUNCTIONING IN THE SAME WAY IN TWENTY YEARS. I'd recommend doing a permanent course or learning how to build solar panels? But really, it isn't that hard to get stuff published. There are plenty of new places who are interested in new voices. Something I have noticed, though, is that people who are starting out are not always that comfortable with being edited. I know it feels like the absolute worst but it's important to try to not worry too much and accept other people's edits and advice. That's not to suggest anybody should be the gatekeepers of music journalism, but you might not be very good to start off with! It comes back to what we were saying: there is just nowhere to practice anymore, nowhere to be shit for a few years and slowly get good. That's really difficult. But be open to learning. And read. Read lots of things! If anybody wants to DM me for advice or suggestions then please do. People don't really do that very often but I'm always happy to share what I know..

I totally agree with having a stable income on the side of any music-related activity. It protects our relationship with what we really love and helps us avoid compromises. I've been in too many conversations, especially in Berlin, with people who obsess with comparing their amounts of gigs.

What a stupid metric for success. Honestly, those career conversations are so boring! It's this weird obsession with progress, always being bigger. And in a way that makes no sense. If you're good and you can play some good parties where everyone's having a nice time, well, that's the whole aim of DJing! What else/can there even really be? Playing a bigger party where there's even more people? Cool, whatever. We've just overthought the whole concept. It's DJing, it's parties, that's it. I don't want to downplay people having to make a living but a good party is about much more than the DJ anyway.

Can you remember a moment of pride or epiphany where you realized that your life choices were worth it?

Some gratitude practice! To invoke an online joke, it's definitely the friends we made along the way. Especially working at FACT, with those idiots, and literally crying with laughter for about 20% of the working day... that was really good! Sometimes I'll be out and about at some event and there are at least ten people I know who I can have a conversation about music and art, and that's great. That can be just as important as my own work feeling like I'm in a community of people that I really admire. When it comes to work, sometimes seeing a byline or having people say they enjoyed my writing, as all I can hope for. Nobody reads reviews much so

maybe you're gonna get feedback every one hundredth review. If you're writing something a bit more spicy you can get more attention, which can be either nice or really shit. When someone messages me to discuss a specific idea then I feel like I've moved the conversation along. A couple of years ago Simon Reynolds quoted me to me at the time. But it's a lot more to do with those occasional moments when you turn around and you just think, «all these people are really nice». This is fun! When you played in Panorama Bar on Friday, it was a great example: it was really fun and I really couldn't say that it was a bad decision to have that life.

When I participated in the Aequa workshop for music writers, some of the things we discussed were the difficulties related to protecting our mental health. Although it might be only related to journalism, we were talking in particular about social media. As a writer, there's a pressure to be online, find out about things, participate in the conversation, give the impression that one is busy, finding the catchy sentence, etc. In this context, how can one work with a bit more distance or contemplation?

All the things that you said are true. If you're a writer, Twitter's going to be be fundamentally appealing to you. It's a logical place to share things that you've done because it's written media. There is a tension between wanting to do that and then NEEDING TO LOG THE FUCK OFF AND THINK ABOUT OTHER THINGS GET YOUR IDEAS FROM ELSEWHERE. There are certain topics that appear all the time online and many others which don't. I'm fairly present on Twitter but not as much as some people.

Actually there is this app called *Selfcontrol* where you can block websites for a certain period of time. Occasionally, if I'm feeling in need, I'll block them. But the problem is that inevitably, at some point, I actually need to go on it. I'll need to DM someone because it's my best way of contacting them, or whatever. I generally like to try to use Twitter to recommend music or big up things. I enjoy, rather than using it to moan. It feels like part of the job, saying «yo, you should listen to this». Especially if I can't write about it elsewhere. It's probably Instagram that I find more annoying. I don't really know what to do with it. I like having a personal account and I want it to be my area for my friends, something a bit more private. I don't need some random record label or DJ I've never met to see that. Whereas I think for DJs, Instagram has become their primary tool. It's pretty boring. You follow loads of DJs and they do the same posts: tour flyer, image from inside the booth, outside Berghain with their suitcase... I don't know. Social media is a necessary evil I guess!

I started paying more attention to your writing because I think we have a similar musical taste. And then the connection got a bit deeper as a reader because I also respect a lot what you stand for ethically, especially for what you've been doing around climate crisis. I feel like writing about music is going to have to face different challenges than it used to. It may gain a new responsibility. I wonder if you've started going in that direction as a writer? There are a lot of things that I want to be writing about that aren't music. But I am in a fortunate position that I get quite a lot of work at the moment, so I feel like I am always doing the next commission, always

music. Sometimes that's a shame because I'm not stepping back and thinking about the other things that I am interested in. With climate crisis, I knew for ages that I wanted to start writing about those issues. On a personal level, I got more involved and more worried. When Extinction Rebellion and Greta Thunberg came along, they made things seem especially urgent. I could not be doing nothing. I had always felt guilty anyway, like I should be doing something else. And it's not like, «Oh, I'm gonna stop being a music journalist and do something serious!» It's about the fact that this issue, climate crisis, affects everything. Then I STARTED THINKING THAT AS A COMMUNITY, OR A NETWORK, WE ARE WELL PLACED TO TAKE SOME ACTION. I really think it's important, for example, to get away from simply talking about technical fixes for this problem. It's not enough to say we understand the science and we just need our leaders to do the thing. What is the thing? The thing, actually, is dismantling the system – and we can't expect the leaders to do that. They're not gonna do that. This is why I wanted to write the RA piece last year, which tried to move away from technical talk and think about climate ethics. It's a conversation I'd already had with myself for a while, in terms of not eating animals, for example, which is something relatively new to me. I realized it takes almost nothing to just start being active in some way. It's just such a tiny nothing of a commitment, to stand on a street when you're called to do it, or to choose the vegetarian option. Also, I don't think I can underplay the fact that a lot of people around me seemed to be having the same idea. A lot of my friends suddenly were getting involved with Extinction Rebellion or campaigning for Jeremy Corbyn.

for instance. It became part of my life, and that's why I want dance music to be able to engage with these issues on those terms. One of the reasons why I've enjoyed doing activism is because it's a community and it's fun! You meet people, you feel engaged and genuinely less depressed! It's basically the answer to all of your questions: it's all about making friends.

*Chad Ravens writes about electronic music, club culture and the climate crisis, contributing to The Wire. Resident Advisor, The Guardian and DJ Mag. She's also the co-founder of Clean Scene, a climate action project in the dance music community.*

Twitter: @chadravens

music. Sometimes that's a shame because I'm not stepping back and thinking about the other things that I am interested in. With climate crisis, I knew for ages that I wanted to start writing about those issues. On a personal level, I got more involved and more worried. When Extinction Rebellion and Greta Thunberg came along, they made things seem especially urgent. I could not be doing nothing. I had always felt guilty anyway, like I should be doing something else. And it's not like, «Oh, I'm gonna stop being a music journalist and do something serious!» It's about the fact that this issue, climate crisis, affects everything. Then I STARTED THINKING THAT AS A COMMUNITY, OR A NETWORK, WE ARE WELL PLACED TO TAKE SOME ACTION. I really think it's important, for example, to get away from simply talking about technical fixes for this problem. It's not enough to say we understand the science and we just need our leaders to do the thing. What is the thing? The thing, actually, is dismantling the system – and we can't expect the leaders to do that. They're not gonna do that. This is why I wanted to write the RA piece last year, which tried to move away from technical talk and think about climate ethics. It's a conversation I'd already had with myself for a while, in terms of not eating animals, for example, which is something relatively new to me. I realized it takes almost nothing to just start being active in some way. It's just such a tiny nothing of a commitment, to stand on a street when you're called to do it, or to choose the vegetarian option. Also, I don't think I can underplay the fact that a lot of people around me seemed to be having the same idea. A lot of my friends suddenly were getting involved with Extinction Rebellion or campaigning for Jeremy Corbyn.



Many many many thanks  
to Chal, Elissa, Katia Marylou,  
Scarlett, Steph, Susanna, and Ursula  
for contributing,  
to Angus, Graeme and Sari  
for their help and  
to Otter Liefte  
for the inspiration.  
[murmurationszine.bigcartel.com](http://murmurationszine.bigcartel.com)

MARCH 2020 108/120

« WHO CAN SAY HOW MUCH WE  
MIGHT HAVE BEEN  
ON THE VISIBILITY OF THE  
AND ON THE INDUSTRY'S CLIMATE CRISIS,  
PLICITY IN IT? »

## 2. Traxmag : « Pourquoi la techno est-elle si sexiste ? »



Par Noémie Vermoesen  
Illustrations : Marie Guillard

**Les chiffres continuent de l'attester: que ce soit derrière les platines ou à la tête d'un festival, les femmes sont moins présentes que les hommes. Et ce malgré la multiplication des débats ou l'engagement de longue date de la part de nombreuses protagonistes. Si le déséquilibre demeure, c'est que l'enjeu est complexe. Pour mieux comprendre, nous avons décidé d'interroger des chercheuses qui se sont penchées sur la question.**

**Julia Eckhardt** est musicienne, curatrice dans le domaine des arts sonores et directrice du laboratoire de musique expérimentale Q-02. Elle a enseigné à l'institut Lemmens à Louvain, Transmedia/Sint-Lucas et La Cambre à Bruxelles. Julia Eckhardt a écrit *The Second Sound* aux côtés de Leen De Craeve dont le travail artistique et théâtral est articulé autour de la question de genre.

**Rebekah Farrugia** est une chercheuse explorant les politiques de genres, la technologie et la communauté au sein des musiques électroniques dansantes et du hip-hop. Elle est l'auteure de *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture* et est professeure associée au département de communication et de journalisme de l'université d'Oakland.

**Adele Fournet** est une compositrice, productrice et ethnomusicologue basée à Brooklyn. Elle termine actuellement sa thèse à l'université de New York, explorant le rôle du genre dans la production et l'ingénierie musicale. Elle dirige la websérie *Bit Rosie* présentant des productrices de musique à travers des mini-documentaires.

**Julie Le Guen** est étudiante en Master 2 Industrie musicale. Elle a coorganisé une table ronde ayant pour sujet « Femmes et Djing: une consécration lente et difficile » à l'université Paris-VIII avec notamment Louise Chen, Alice Cornelus, Josy Fullvibes et Clément Meyer. Elle est également assistante de production.

**Pauline Malmqvist** a rédigé un mémoire intitulé *La Place des femmes dans la musique électronique*. Elle a participé à la conférence « Musique et genres » organisée par Frédéric Duhautpas à l'université Paris-VIII, ainsi qu'à une table ronde sur le sujet de « la sous-représentation féminine (en tant que DJ) sur la scène club parisienne ».

**Rosa Reitsamer** est professeure assistante en sociologie à l'université de Musique et des Arts de la scène à Vienne. Elle a publié en 2013 l'ouvrage *Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs*. En 2016, elle a donné deux conférences aux côtés d'Anna Cavanis sur les questions plus spécifiques de genre ainsi qu'une conférence à l'université Paris-I sur « le travail artistique à l'épreuve du genre -perspectives sociohistoriques ».

**Tara Rodgers** est une compositrice multi-instrumentiste et historienne des musiques électroniques. Elle a obtenu un doctorat en communication à l'université McGill au Canada. Elle est l'auteure de *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound* (Duke University Press, 2010).

**Remerciements à Frédéric Duhautpas, Antye Greie-Ripatti et Susanne Kirchmayr.**

**D'après vous, pourquoi la représentation des femmes en musique est-elle une question importante ? Qu'est-ce qui vous a poussées à investiguer ce domaine ?**

*Rosa Reitsamer:* Je suis une féministe queer et la sous-représentation des femmes DJ's et productrices m'interpellait. Lorsque j'étais étudiante en sociologie, je mixais également et on m'a souvent fait des remarques du genre « Ce sont les disques de ton copain ? Il a une belle collection ! »

*Julie Le Guen:* Mes expériences dans le milieu du hip-hop, du métal et des musiques électroniques m'ont amenée à faire des constats similaires. Quel que soit le style, j'entends souvent en concert des choses comme « Ah, elle joue plutôt bien pour une femme ! » ou « Elle est jolie et en plus elle joue bien ! » C'est très frustrant.

*Rebekah Farrugia:* Je suis beaucoup sortie à Detroit et à Toronto et j'ai toujours été surprise par le manque de femmes dans les raves ou dans les magasins de disques que je fréquentais, ce qui a motivé mon sujet de thèse. Aujourd'hui encore, la question est importante car même si les choses évoluent doucement, la part de femmes impliquée dans le milieu des musiques électroniques demeure plus faible.

*Pauline Malmqvist:* Je me suis toujours sentie concernée par la représentation des femmes. Si cette question est au cœur des recherches scientifiques depuis presque cinquante ans, la normalisation de la condition féminine n'est pas encore considérée comme acquise. Néanmoins, la recherche scientifique permet d'apporter de la crédibilité à ce sujet. La question du genre dans le milieu artistique est tout aussi importante que dans les autres milieux. Ce qui est pertinent en art, c'est que son histoire est une figuration plus vivante des injustices que subissaient, et subissent encore, les femmes.

*Julia Eckhardt:* Toute société est concernée par des questions comme: « Qui produit des œuvres d'art ? Comment l'art est-il perçu ? » L'un des arguments principaux de la féministe et historienne de l'art américaine Lucy Lippard est que si l'on considère l'art en dehors de son contexte, il est réduit à un simple divertissement ou une décoration. Pour qu'une œuvre soit reconnue comme telle, il est nécessaire de prendre en compte son contexte ou ce qu'elle représente. Les œuvres d'art n'ont peut-être pas de genre mais les artistes, eux, en ont un !

# « LES PROMOTEURS N'ONT AUCUNE EXCUSE POUR NE PAS PROGRAMMER PLUS DE MUSICIENNES. » TARA RODGERS

## Depuis quand la question du genre dans la culture club a-t-elle fait son entrée à l'université ?

*RF:* À partir des années 1990, Angela McRobbie, Barbara Bradby et Maria Pini ont commencé à s'intéresser aux femmes mais ce n'est qu'à partir des années 2000 que les recherches se sont penchées plus spécifiquement sur la question des DJ's et producteurs.

*PM:* *Pink Noises*, le livre de Tara Rodgers sorti en 2010, a énormément contribué à cette discussion. Quelques articles sont également parus au même moment mais il est encore trop tôt pour mesurer l'impact qu'ils ont eu sur le terrain.

*Tara Rodgers:* Quelques universitaires se sont penchés sur la question mais nous ne sommes pas nombreux. Certains d'entre nous, et c'est notamment mon cas, se sont retirés de la sphère académique par manque de moyens accordés à notre objet d'étude. Les recherches dans ce domaine ont tendance à faire trois pas en avant puis deux pas en arrière et chaque nouvelle génération doit tout reprendre à zéro.

## En quoi la place des femmes en techno est-elle spécifique et diffère-t-elle d'autres genres musicaux ?

*RR:* Dans l'histoire de la musique, les femmes ont eu plutôt tendance à devenir chanteuses. Depuis les années 1990 dans le milieu rock, on observe qu'il est devenu plus facile pour une femme de jouer d'un instrument mais des préjugés demeurent.

*RF:* Hormis la contribution aux vocaux d'un track, il est plus difficile pour les femmes de se faire une place dans le milieu des musiques électroniques car celui-ci est clairement associé à la technologie dont les femmes ont traditionnellement

été détournées. Les lieux communs voudraient que les hommes soient naturellement plus enclins à développer des compétences techniques alors que ces dispositions sont construites.

*JLG:* Les femmes se sentent parfois illégitimes alors qu'il n'y a aucune raison pour qu'elles ne comprennent pas comment fonctionnent un DJM ou une Midas !

*JE:* Dans *The Second Sound*, les témoignages concernant les musiques électroniques mettaient en lumière une discrimination proportionnellement plus forte. Elles hésitent à se lancer et sont plus préoccupées par le fait de se tromper. Alors que l'art, c'est justement une histoire d'erreurs ! Enfin, le milieu club est peut-être plus hostile aux femmes car il implique de voyager énormément, de jouer très tard et très fort. Cela nécessite une bonne condition physique et des compromis plus contraignants pour des mères de famille.

*PM:* La techno est un terrain d'étude intéressant car c'est un phénomène culturel récent et cela permet d'observer la question du genre telle qu'elle est aujourd'hui. Parce qu'il se présente comme moderne, on pourrait s'attendre à ce que le milieu de la techno soit aussi plus progressiste socialement. Historiquement, la culture club était ouverte aux minorités. Les homosexuels et personnes d'origines ethniques ont contribué à cette culture. Pourtant, il s'avère que la place des femmes est intrinsèquement remise en question.

**Les racines de la techno sont en effet considérées comme progressistes : la scène disco était très libre en matière de sexualité et le mouvement rave revendiquait des idéaux d'égalité et de diversité. Ces valeurs ont-elles permis aux femmes d'exercer des rôles clés dans l'histoire de cette culture ?**

**1**  
c'est le nombre de femmes figurant dans le top 100 de *DJ Mag* en 2016. La même année, seulement 8 femmes apparaissaient dans le top 100 des DJ's de Resident Advisor et aucune dans le top 40 des live.

**5 %**  
c'est la proportion estimée d'ingénieures audio femmes à l'heure actuelle.  
Source: soundgirls.org

**17 %**  
c'est la proportion de femmes travaillant dans la programmation informatique en 2011. Dans les années 1950, entre 30 et 50 % des programmeurs étaient des femmes.  
Source: timeline.com

**0,60**  
c'est la somme, en dollars, que gagne une femme entre 25 et 44 ans travaillant dans la musique, pour chaque dollar gagné par un homme exerçant la même activité.  
Source: Thewimn.com

**82,3 %**  
c'est la proportion d'hommes programmés sur un total de 45 festivals en 2015. 10,8 % étaient des femmes, 6 % étaient mixtes et 0,9 % étaient non identifiés.  
Source: Facts de female:pressure

# « PARCE QU'IL SE PRÉSENTE COMME MODERNE, ON POURRAIT S'ATTENDRE À CE QUE LE MILIEU DE LA TECHNO SOIT AUSSI PLUS PROGRESSISTE SOCIALEMENT. » PAULINE MALMQVIST

*PM:* Les femmes et les hommes que j'ai interviewés ne tenaient pas tous le même discours. Certaines femmes reconnaissaient les différences de traitement qu'elles subissaient tandis que d'autres reproduisaient inconsciemment un discours machiste. Quant aux hommes, l'un s'est montré sensible à la nécessité de la parité, tandis que l'autre tenait un discours plus stéréotypé, souhaitant se cantonner à la question des « compétences ».

## Quelle doit être la place des hommes dans ce débat ?

*RR:* Ils doivent bien sûr y participer ! Ce serait vraiment bien si les hommes blancs et hétéronormatifs pouvaient réfléchir à une manière d'apporter plus de diversité sur la piste danse mais aussi et surtout au niveau de la production culturelle.

*AF:* Le fait est que les hommes contrôlent la majorité des opportunités, sources de financement et connexions professionnelles. Je suis une fervente défenseuse des initiatives « him for her ».

*PM:* Ce débat doit inclure tout le monde. La perspective des hommes diffère sur la question de l'expérience, puisqu'ils ne subissent pas quotidiennement ces discriminations. Mais cela n'empêche pas qu'ils puissent en témoigner, en prendre conscience et vouloir que cela change pour le mieux.

## Qu'en est-il des médias ?

*RF:* Le rôle des médias est central en termes d'éducation et de représentation. Une couverture de l'implication des femmes, des queer et de la communauté trans permettra de prendre en compte leur existence et leurs accomplissements.

*PM:* Le problème des médias est leur effet à double tranchant. Certes, ils peuvent permettre aux femmes de s'exprimer, mais certains continuent de véhiculer des idées machistes. Par exemple, le langage employé pour les femmes associe leur musique à la douceur tandis que celui pour les hommes est souvent plus agressif.

*AF:* Les médias ont des facettes multiples et diverses mais en général, les femmes continuent à être présentées comme des personnalités qui s'occupent peu des aspects techniques.

*RR:* Les médias mainstream mettent l'accent sur le corps, la sexualité et l'apparence des femmes. Traditionnellement, les femmes font davantage face à au sexisme et racisme des journalistes et sont moins prises au sérieux que les hommes.

**Si une partie de la scène semble de plus en plus sensible à ces questions de diversité, est-ce également le cas du côté plus mainstream de la scène ?  
Que peut-on faire pour que ces problématiques soient reconnues à une plus grande échelle ?**

*PM:* La scène mainstream est problématique car elle est articulée autour de la rentabilité.

*AF:* La manière dont on peut faire passer les débats féministes de l'underground au mainstream est peut-être la question la plus importante. Les femmes luttent contre les cultures patriarcales depuis des générations mais les mouvements perdent de leur élan et on est condamné à toujours tout recommencer.

*RF:* Il faut plus de recherche scientifique, de couverture médiatique et également sur les réseaux sociaux ↓





## Index

- 1000*, 162, 264, 314, 421, 579, 615  
*20/20*, 262, 569, 597, 644, 645  
*Ace of Clubs*, 264, 569  
*Actuel*, 262, 282, 283, 286, 586, 588  
*Air*, 586, 642  
Aletti Vince, 12, 89, 90, 157, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 234, 235, 237, 416, 430, 488, 547, 548, 591, 604, 615, 616, 648, 651  
Als Hilton, 107, 236, 411, 599, 604  
*Are U Ready?*, 264, 314, 580  
*Arena*, 262, 266, 271, 330, 351, 364, 570, 593, 668  
*Atmosphere*, 264, 310, 570  
Azoury Philippe, 300, 323, 602  
*B.W.T.*, 580  
Barron Jack , 591  
Beale Steve, 577, 591  
*Beam Me Up*, 263, 300, 580  
*Big Issue*, 262, 266, 570  
*Bild*, 262, 294, 295, 580  
*Billboard*, 231, 412, 548, 590, 604, 605, 616  
*Black Arts & Dance*, 262, 276, 580  
*Black Echoes*, 262, 266, 548, 570, 592, 655, 670, 677  
Black Graham, 14, 352, 355, 373, 393, 490, 525, 526, 592  
*Blaze*, 264, 310, 570  
*Blitz*, 262, 271, 275, 570, 613  
Blot David, 62, 86, 180, 235, 270, 281, 282, 300, 311, 555, 556, 587, 590, 602  
*Blues and Soul*, 262, 266, 570, 614, 694  
Bonz Jochen, 46, 87, 88, 168, 172, 333, 585, 598, 600  
*Boomtown*, 264, 310, 570  
Borel Vincent, 64, 99, 100, 187, 255, 283, 311, 324, 327, 586, 588, 602, 606, 607, 608, 609  
*Boy's Own*, 19, 105, 133, 186, 240, 264, 306, 307, 308, 309, 310, 315, 550, 551, 570, 573  
*Boyz*, 262, 266, 571  
Branczyk Alexander, 299, 336, 582, 598  
*Bravo*, 262, 276, 295, 580  
Brewster Bill, 27, 64, 90, 91, 92, 95, 97, 104, 133, 155, 179, 180, 181, 215, 231, 247, 254, 275, 303, 326, 331, 346, 347, 391, 408, 409, 412, 413, 571, 592, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 652  
Broughton Frank, 27, 90, 95, 97, 104, 133, 180, 181, 215, 231, 247, 409, 592, 652  
Bunz Mercedes, 314, 581, 598  
*City Limits*, 571  
*Clubland Magazine*, 263, 303, 571  
*Coda*, 32, 99, 180, 263, 287, 300, 301, 311, 327, 336, 337, 356, 554, 586, 589, 607, 608, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 640  
Collin Matthew, 18, 27, 65, 105, 169, 179, 182, 184, 185, 186, 189, 203, 272, 273, 278, 279, 289, 293, 305, 309, 327, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 385, 387, 388, 390,

396, 415, 519, 530, 555, 574, 592, 665, 666, 667, 672

Cooper Carol, 236, 273, 408, 591, 604, 616, 649

CosgroveStuart , 65, 120, 185, 248, 267, 269, 272, 274, 298, 303, 310, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 329, 330, 343, 346, 350, 351, 352, 355, 358, 362, 363, 364, 370, 372, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 411, 413, 435, 461, 511, 570, 572, 592, 611, 660, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 687, 688

*Crash*, 203, 586

*CUT*, 264, 314, 347, 580

*Cyber News*, 264, 586

*D2000*, 263, 300, 581

*Dance Music Report*, 590

*Data Pool*, 580

*Dazed & Confused*, 571

De Plas Odile, 602

*Deep*, 25, 29, 162, 205, 259, 263, 285, 311, 312, 359, 554, 581

Dewey James, 50, 96, 100, 110, 118, 125, 255, 404, 405

Diederichsen, 46, 87, 88, 129, 138, 172, 279, 280, 353, 584, 599

Dietl Monika, 253, 255, 599

*Disco Mirror*, 263, 302, 571

*DJ Magazine*, 263, 275, 303, 651

*DJmag*, 61, 217, 233, 254, 275, 304, 305, 334, 335, 347, 398, 414, 555, 571, 575, 594, 612, 613

*Duck Call*, 264, 271, 272, 308, 310, 572

*Dynamite Gazette*, 264, 587

*Ear To The Ground*, 264, 310, 572

*Easy*, 264, 314, 554, 581

Eddy Chuck, 72, 74, 75, 591, 649, 652

*eDEN*, 30, 32, 121, 264, 273, 282, 300, 301, 311, 312, 313, 335, 586, 587, 608

*Eiskeller*, 581

*Elektric*, 581

*Encyclopedia Psychedelica International*, 264, 572

*Epok*, 587

*Escape Velocity*, 410, 590

Eshun, 131, 134, 145, 146, 147, 148, 153, 162, 166, 179, 183, 186, 240, 273, 275, 371, 408, 432, 573, 574, 579, 593, 616, 655, 695

*Eternity*, 223, 264, 572

*Face*, 20, 22, 24, 56, 66, 67, 75, 77, 80, 105, 110, 138, 162, 171, 182, 183, 185, 187, 199, 235, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 302, 303, 307, 309, 317, 343, 344, 346, 350, 351, 352, 354, 355, 358, 364, 379, 381, 382, 384, 385, 388, 389, 391, 411, 413, 414, 532, 549, 558, 570, 572, 573, 592, 593, 594, 595, 607, 611, 612, 613, 651, 652, 655, 657, 658, 659, 660, 664, 666, 668, 672, 673, 676, 677, 680, 687, 688, 689, 690, 695, 696

*Faith*, 264, 267, 573

*Fall Out*, 573

Fernandes Paulo, 300, 586, 602

Flick Larry, 412, 590, 604, 616

*Flyer*, 46, 263, 276, 297, 301, 314, 554, 581, 583, 587

*Foetustriel*, 264, 587

Foucault Michel, 98, 104, 107, 119, 123, 166, 167, 168

*Freaky Dancing*, 186, 264, 310, 573

Freedberg Michael, 649

*Frieze*, 34, 190, 262, 266, 573, 593

*Frontpage*, 61, 128, 263, 271, 273, 276, 279, 294, 295, 297, 298, 299, 333, 334, 336, 552, 579, 581, 582, 583, 648

Garratt Sheryl, 26, 27, 71, 105, 180, 181, 185, 267, 269, 291, 317, 343, 345, 351, 411, 435, 572, 594, 680, 685

*Gay Left*, 221, 548, 591

*Gay Times*, 262, 266, 573

*Gear*, 264, 308, 573

*Generator*, 263, 304, 573

Godfrey John, 18, 105, 169, 179, 272, 289, 293, 305, 415, 592, 594, 646, 685, 690

Gorris Lothar, 277, 278, 353, 584, 599

Gray Louise, 105, 298, 350, 352, 374, 393, 415, 524, 581, 594

*Groove*, 173, 179, 187, 222, 263, 276, 280, 297, 299, 332, 334, 336, 337, 348, 429, 552, 571, 580, 582, 583, 693

*Guardian*, 262, 573, 591, 593, 594

*Hakke*, 264, 314, 582

Hamilton James, 215, 216, 217, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 304, 430, 548, 571, 572, 577, 594, 650, 682, 694

Haslam Dave, 27, 168, 184, 220, 280, 415, 594

*Herb Garden*, 114, 130, 264, 271, 272, 291, 308, 336, 573, 618

Hewitt Paolo, 195, 321, 576, 595, 673, 689

*House Attack*, 263, 299, 582

*I-D*, 270, 272, 343, 573, 648

*Illustrated Chortlers Champion*, 264, 574

*Independent*, 254, 262, 574

*INJOY*, 314, 582

*Interdance*, 264, 574

*Jockey Slut*, 263, 269, 304, 554, 563, 574, 595, 618, 695

Johnert Armin, 583, 599

*Juice*, 310, 574

*K.O.F.*, 587

Kelly Danny, 147, 595, 686, 689, 691

*Knowledge*, 264, 309, 310, 574

Koch Thomas, 582, 599

Kogan Frank, 72, 74, 75, 649, 652

Kopkind Andrew, 549, 591, 605, 648

Kösch Sascha, 46, 87, 88, 279, 326, 332, 333, 412, 581, 599, 600

Kyrou Ariel, 153, 180, 602, 603

*L'Echantillonneur*, 587

*L'Humanité*, 262, 286, 287, 288, 554, 587

*La feuille de l'errance*, 587

Laarman Jürgen, 279, 294, 295, 296, 298, 581, 600

*Labello*, 264, 309, 310, 574

*Le Monde*, 62, 244, 262, 287, 288, 588

Leloup Jean-Yves, 153, 180, 187, 189, 191, 193, 255, 556, 586, 602, 620, 632, 643

Lenz Rolf, 350, 365, 372, 539, 600

*Les Inrockuptibles*, 153, 262, 280, 301, 587

Lestrade Didier, 121, 186, 258, 284, 285, 286, 296, 300, 311, 330, 350, 369, 408, 544, 588, 589, 603, 608, 648

*Libération*, 186, 218, 225, 227, 228, 229, 243, 258, 262, 265, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 331, 350, 369, 408, 544, 553, 554, 588, 648

Lodown, 582

*Loop*, 262, 276, 340, 554, 582

Lopez Stéphanie, 65, 191, 192, 193, 257, 258, 301, 312, 327, 586, 587, 603, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643

Lubich David, 156, 303, 310, 350, 523, 578, 595, 615, 697

*Lylo*, 262, 588

*Magazine de la discothèque*, 263, 588

*Magic Feet*, 575

*Magic!*, 588

McCready John, 65, 82, 317, 353, 356, 360,  
 370, 376, 411, 414, 527, 576, 595, 667,  
 668, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690,  
 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697  
 Mead Helen, 189, 273, 411, 574, 595, 680  
*Melody Maker*, 20, 21, 29, 44, 108, 195,  
 245, 246, 247, 262, 266, 273, 274, 275,  
 281, 290, 292, 317, 343, 548, 550, 575,  
 576, 577, 578, 591, 592, 593, 636, 651,  
 656, 696  
*Metropolitan Audio*, 264, 588  
*Ministry*, 575  
*Mission*, 264, 287, 309, 310, 575  
*Mixage*, 263, 299, 583  
*Mixmag*, 61, 161, 189, 195, 197, 263, 275,  
 286, 290, 302, 303, 304, 305, 317, 331,  
 332, 414, 550, 571, 575, 595, 611, 612,  
 613, 636, 651, 690, 693, 696  
*Mushroom*, 263, 300, 583  
*Musica Falsa*, 118  
*Muzik*, 263, 294, 304, 555, 575  
*Network Press*, 263, 297, 298, 583, 696  
*New Life Soundmagazine*, 583  
*New Statesman*, 576  
 Niemczyk Ralf, 134, 277, 278, 350, 353,  
 364, 368, 369, 372, 534, 600  
 Nieswandt Hans, 277, 279, 583, 584, 600,  
 623  
*Nite-Flite*, 264, 576  
*NME*, 44, 99, 130, 181, 195, 245, 246, 247,  
 248, 262, 266, 269, 271, 273, 274, 275,  
 276, 290, 304, 310, 317, 319, 320, 321,  
 325, 326, 336, 343, 350, 354, 356, 362,  
 374, 376, 382, 385, 413, 414, 575, 576,  
 577, 578, 591, 592, 594, 595, 609, 611,  
 613, 618, 650, 651, 667, 668, 670, 671,  
 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679,  
 680, 681, 684, 685, 686, 687, 689, 690,  
 692, 695, 696  
*Noise 303*, 264, 310, 576  
*Nomad's Land*, 131, 165, 263, 301, 588  
*Northern Lights*, 264, 310, 576  
*Nova Magazine*, 262, 283, 562, 586  
*Novamag*, 588  
*Novo Tribal*, 264, 589  
 O'Connell JS, 350, 368, 536, 595  
*Observer*, 262, 576  
*Octopus*, 589  
*Otake*, 264, 589  
*Ouk*, 583  
*out to lunch*, 583  
 Owen Frank, 26, 29, 108, 109, 122, 274,  
 342, 343, 344, 345, 575, 595, 596  
 Pacadis Alain, 46, 215, 218, 219, 224, 225,  
 227, 228, 229, 234, 235, 237, 284, 356,  
 430, 588  
 Park Graeme, 596  
*Party News*, 636, 637  
*Partysan*, 263, 299, 583  
 Philipps Dom, 596  
 Pinky Rose, 600  
 Pinon Eva-Marie, 603, 642  
*Play*, 19, 262, 347, 348, 370, 589, 629  
*Plurr*, 264, 576  
*Prestige*, 263, 304, 577  
*Quest*, 264, 310, 577  
*R.A.G.E.*, 589  
*RADAR*, 583  
*Rave New World*, 584  
*Raveline*, 263, 297, 299, 581, 583  
*Ravescene*, 264, 310, 553, 577  
*Record Mirror*, 217, 221, 231, 247, 262,  
 266, 275, 327, 350, 351, 352, 354, 357,  
 358, 362, 374, 377, 379, 519, 525, 577,  
 578, 594, 614, 650, 651, 666, 694  
*Record Pool*, 548

*Record World*, 216, 412, 591, 604, 616  
 Reinhold Ronald, 581, 601, 623  
*Remix* (magazine), 589, 628  
 Renoult Jean-Philippe, 180, 556, 586, 602, 603, 628  
 Reynolds Simon, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 38, 45, 47, 62, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 120, 126, 127, 143, 153, 156, 165, 166, 170, 179, 182, 185, 186, 197, 200, 240, 247, 251, 252, 268, 274, 275, 302, 317, 319, 330, 331, 338, 342, 380, 399, 430, 432, 455, 573, 576, 578, 593, 596, 647, 648, 652  
 Riley Terry, 138, 581, 623  
 Rushton Neil, 249, 346, 347, 349, 369, 391, 571, 596, 614, 647, 660, 667, 668, 687, 692, 694  
 Savage Jon, 44, 244, 270, 570, 597  
*Sch!cht*, 264, 315, 584  
 Schmidt Torsten, 7, 134, 207, 270, 583, 601  
 Schwanke Stefan, 279, 579, 601  
*Scope*, 584  
 Shapiro Peter , 27, 79, 85, 92, 98, 104, 105, 106, 107, 111, 117, 153, 164, 218, 275, 597, 650  
 Sharkey Alix, 597, 644  
 Sherburne Philip, 25, 139, 275, 306, 605, 650  
*Shimmer*, 264, 310, 577  
 SHOOM, 577  
 Shusterman Richard, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 84, 90, 96, 100, 101, 106, 110, 118, 119, 125, 141, 425, 426  
 Sigerson Davitt, 221, 236, 548, 605, 649  
*Size!*, 264, 314, 584  
*Sleaze Nation*, 577  
*Smash Hits*, 245, 262, 266, 578  
*Smiley People*, 264, 310, 578  
*Soul Underground*, 132, 156, 186, 246, 252, 254, 263, 291, 303, 310, 350, 523, 551, 578, 597, 615, 697  
*Sounds*, 23, 221, 247, 262, 266, 275, 276, 277, 350, 353, 419, 472, 539, 556, 575, 578, 591, 614, 618, 636, 651, 696  
*Spex*, 262, 276, 277, 278, 279, 280, 294, 298, 350, 353, 364, 368, 407, 429, 534, 549, 584, 599, 668  
*Stomp!*, 263, 299, 585  
 Strongman Jay, 269, 572, 597  
*Sub Culture*, 262, 276, 584  
*SUCKeR*, 308, 314, 584  
*Süddeutsche Zeitung*, 262, 294, 295, 584  
*Sun*, 145, 146, 161, 179, 181, 183, 186, 244, 262, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 367, 408, 556, 578, 593, 620, 655, 656  
*Sunnyside Up*, 264, 310, 553, 578  
 Swindells Dave, 15, 105, 133, 209, 485, 491, 579, 597, 644, 645, 646, 647  
*Take Off*, 264, 315, 585  
*Taz*, 262, 585  
 Teipel Jürgen, 179, 601  
*Teknikart*, 589  
*Tekno Ouest*, 264, 589  
*Tempo*, 262, 276, 277, 585  
*TenDance*, 263, 585  
*Têtu*, 258, 264, 589  
*The Source*, 44, 250, 551, 591  
 Thévenin Patrick, 562, 603  
*T-Mag*, 263, 585  
*TNT*, 264, 590  
 Tomalla Andreas, 583, 601  
 Tong Pete, 598  
 Toop David, 27, 65, 90, 120, 142, 153, 157, 158, 179, 183, 184, 203, 267, 268, 269, 275, 292, 296, 316, 317, 324, 325, 327,

329, 350, 351, 394, 408, 424, 434, 532,  
570, 572, 579, 588, 597, 651, 652, 653,  
654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661,  
662, 664, 665

*Touch*, 62, 254, 291, 398, 579

*Tourne-disque*, 301, 589

Trask Simon, 84, 350, 540, 542, 543, 598

*Trax*, 30, 59, 263, 301, 327, 337, 347, 351,  
411, 555, 635, 636, 637, 639, 640, 642,  
716

*Traxmag*, 48, 60, 161, 287, 301, 589, 603,  
605, 621, 627, 628, 629, 630, 635, 636,  
637

Triple R, 279

*Ultime Atome*, 264, 590

*Underworld*, 264, 310, 553, 579

*Update*, 275, 302, 331, 332, 575, 579, 611,  
612, 613

*U-Turn*, 263, 585

*Very Important!*, 264, 299, 315, 585

*Vibrations*, 83, 84, 180, 262, 590

*Village Voice*, 72, 75, 216, 219, 220, 223,  
226, 227, 230, 234, 408, 549, 591, 596,  
597, 604, 605, 616, 648, 649, 650, 652

*Virus*, 314, 585

Vix-Gras Christophe, 311, 604

Von Stockfelth Bettina, 601

Warren Emma, 7, 15, 57, 58, 269, 491, 574,  
598

Weatherhall Andrew, 307, 571, 598

Weil Stefan, 602

West Cornel, 5, 49, 54, 55, 56, 226, 236,  
253, 355, 375, 386, 394, 395, 404, 405,  
407, 476

Westbam, 203

*Who's Next*, 590

*Wire*, 20, 44, 105, 139, 145, 165, 262, 266,  
268, 274, 276, 316, 579, 593, 594, 650,  
651, 658

*Wired*, 591, 605, 624

Witter Simon, 272, 342, 343, 344, 573, 598

Wohlrabe Marc, 581, 601

*Zine FG*, 264, 590

*Zipper*, 263, 301, 590, 634, 635

*Zippy Times*, 264, 579

*Zitty*, 262, 276, 585

**Titre :** « La techno prise au mot : écritures critiques des musiques électroniques dansantes en Allemagne, en France et au Royaume-Uni de 1986 à 1999 »

**Mots clés :** ineffable ; indicible ; techno ; critique musicale ; musiques électroniques

**Résumé :** Dans *Energy Flash*, le critique musical Simon Reynolds déclare que contrairement au rock, les musiques électroniques dansantes ne relateraient pas une expérience, mais la construiraient. L'ouvrage séminal de 1998 assure que cette expérience « ne pourrait être documentée » et qu'elle engendrerait une culture « amnésique » et « non-verbale », renforçant ainsi le lieu commun selon lequel la techno serait indicible. Or est-il vrai que ces musiques auraient suscité un moindre effort critique ? Peut-on véritablement penser qu'elles seraient encore plus difficiles à écrire, décrire et critiquer que d'autres genres musicaux ? En rassemblant les affirmations d'un défi sans précédent, telles qu'elles adviennent dans les textes au sujet des musiques électroniques, quatre axes surgissent autour desquels se cristalliseraient des difficultés esthétiques spécifiques: ces musiques sont (1) électroniques, (2) dansantes, (3) destinées à être mixées et (4) évasives. Un parcours de cette littérature révèle pourtant que la techno aurait entretenu un rapport foisonnant au mot.

En observant la presse parue en Allemagne, en France et au Royaume-Uni entre 1986 et 1999, se dessine également un vaste panorama de publications. La quantité de textes répertoriés ne garantit toutefois pas l'absence de difficulté et l'abondance des tentatives renvoie la problématique du côté de l'ineffable. Au-delà d'une cartographie de textes pléthoriques, cette thèse analyse et compare plusieurs articles et chroniques au sujet des musiques électroniques dansantes, ainsi que des entretiens avec leurs auteurs. Le mythe de l'impossibilité ne reposerait pas seulement sur des caractéristiques esthétiques mais soulèverait aussi des enjeux éthiques. En effet, il n'est pas anodin qu'un discours critique hérité d'une tradition rock – essentiellement blanche et hétéronormée – ait été désemparé face à une musique issue de communautés marginalisées. Enfin, tout en éclairant les enjeux de représentation et de responsabilité, cette recherche ne rejette pas entièrement la possibilité d'une expérience esthétique singulière, ravissante et au bord des mots.

**Titre :** « Techno taken at its word : Electronic Dance Music Criticism in Germany, France and the United Kingdom from 1986 to 1999 »

**Keywords :** ineffable ; unspeakable ; techno ; music criticism ; electronic music

**Abstract :** In *Energy Flash*, music critic Simon Reynolds states that « unlike rock », electronic dance music does not relate to an experience but « constructs » it. The seminal work from 1988 asserts that this experience « can't really be documented » and that it would engender a « fundamentally amnesiac and non-verbal » culture, thus reinforcing the commonplace that techno is unspeakable. But is it true that this music would have aroused less critical effort? Can we really think that it would be even more difficult to write, describe and criticize than other musical genres? By bringing together the affirmations of an unprecedented challenge, as they occur in texts on electronic music, four axes emerge around which specific aesthetic difficulties would crystallize: the music is (1) electronic, (2) dancing, (3) intended to be mixed and (4) evasive. A review of this literature reveals, however, that techno maintained an opulent relationship to words.

When observing the press published in Germany, France and the United Kingdom between 1986 and 1999, a vast panorama of publication also emerges. However, the quantity of text listed does not guarantee the absence of difficulty and the abundance of attempts turns the unspeakable into ineffable. Beyond a cartography of plethoric texts, this thesis analyses and compares several articles and chronicles about electronic dance music, as well as interviews with their authors. The myth of impossibility would not only be based on aesthetic characteristics but would also raise ethical issues. Indeed, it is not insignificant that a critical discourse inherited from a rock tradition – essentially white and heteronormative – has been distraught in the face of music from marginalized communities. Finally, while shedding light on the issues of representation and responsibility, this research does not entirely reject the possibility of a singular aesthetic experience, ravishing and at the edge of words.