



Les mondes de la techno à Detroit

Frédéric Trottier-Pistien

► To cite this version:

Frédéric Trottier-Pistien. Les mondes de la techno à Detroit. Musique, musicologie et arts de la scène. EHESS, 2018. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-05559750⟩

HAL Id: tel-05559750

<https://hal.science/tel-05559750v1>

Submitted on 19 Mar 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'Ecole des hautes études en sciences sociales

LES MONDES DE LA TECHNO A DETROIT

Ecole doctorale n°286

ECOLE DOCTORALE DE L'EHESS

Spécialité Musique, histoire, société

Soutenue par Frédéric TROTTIER
le 14 décembre 2018

Dirigée par **M. Denis LABORDE**

COMPOSITION DU JURY :

Mme. RAULIN, Anne
Professeure, Université Nanterre-La Défense,
Rapporteure

M. BUTLER J., Mark
Professeur, Bienen School of Music,
Rapporteur

M. GALLET, Bastien
Professeur, Haute Ecole des Arts du Rhin,
Membre du jury

M. WYNN R. Jonathan
Professeur, University of Massachussets,
Membre du jury

REMERCIEMENTS

Le monde des musiques électroniques m'a d'abord touché par son aspect spectaculaire, collectif et de partage. Cette recherche sur cinq ans entre Paris et Detroit n'a pas manqué de continuer à tisser des liens précieux. Tout d'abord des liens nouveaux - et certainement impensables - si je n'avais pas réalisé ce projet de partir à Detroit. J'ai très rapidement compris ce que l'amicalité du Midwest, sur les lèvres de nombreux hôtes, et plus spécifiquement celles de Détroit signifiait. Je souhaite donc remercier ceux qui m'ont touché par leurs propos et leurs gestes d'accueil et d'échange, et particulièrement Malcolm, Laura, Alex, Patrick, Mickaël et Corinne. Je souhaite aussi adresser mes remerciements à deux personnalités qui m'ont beaucoup marqué, et ce malgré le temps court passer avec elles: Tina Carlita Nelson et John Collins.

Je tiens à remercier chaleureusement celui qui orchestre de bien des manières différentes une émulation autour de « ce que la musique dit du monde ». Je tiens donc à remercier mon directeur de thèse, M. Denis Laborde, pour ses conseils, ses directions, son soutien fort.

Je remercie les membres du jury pour l'attention accordée à mon travail, et leur présence en ce jour – ce malgré la distance, pour la plupart d'entre-eux.

Je souhaite ensuite remercier MM. Philip Bohlman et Mark J. Butler, pour m'avoir accueilli à Chicago en novembre 2017, et plus spécifiquement le premier pour m'avoir aidé par ses retours critiques lors de nos diverses rencontres, et le second pour son travail qui permet aujourd'hui de bousculer les recherches dans ce domaine.

Un immense merci, à ceux que j'appelle - quand je parle d'eux et qu'ils ne sont pas là – mes amis-doctorants. Pour leur sourire, leur extrême bienveillance et leur dynamisme à toute épreuve. Je remercie de manière appuyée le Centre Georg Simmel, pour son aide, tout comme l'EHESS. Je remercie plus particulièrement Florence Delteil dans les différentes démarches entreprises dans des projets durant le doctorat, mais aussi Mme Cécile Prévost-Thomas pour m'avoir guidé dans mes premiers pas de recherche, et encore bien avant, je remercie tous mes professeurs.

Merci à ma famille pour son soutien indéfectible, et à Mathilde Trottier de m'avoir aidé pour la compilation bibliographique en *mode accéléré*. Ainsi, merci à mes autres frères et sœurs m'ayant soutenu, par une petite pensée, une blague ou plusieurs pages corrigées.

Enfin, à toi, avec qui tout moment est une fête, et tout espace est une piste de danse.

RESUME ET MOTS-CLES

La techno est un genre musical qui parle à tous les connaisseurs de musiques électroniques. Pourtant celui-ci manque d'une clarté contextuelle. Dans certains ouvrages scientifiques de ces vingt dernières années, il est rare d'en extraire un exposé musicologique non condescendant de ce genre musical, ou une approche sociologique autre que liée à l'univers des raves en Europe. Dans une démarche anthropologique, il est nécessaire de revenir sur les bases de la construction de ce terme entouré de mythes. Il faut donc se rendre à Detroit. Une terre envisagée comme origine de la techno où les différentes trajectoires des musiques électroniques s'entremêlent entre musiques, espaces, territoires et valeurs. (Re)Commencer à une échelle locale et humaine, c'est côtoyer les individus et les communautés qui se solidarisent autour d'une ou de musiques techno(s). C'est analyser l'actualité de la techno à Detroit, via notamment l'observation-participante de la vie de jeunes DJs. C'est aussi s'interroger sur l'évolution professionnelle de ces artistes depuis près de 40 ans et leurs impacts aussi bien culturels, artistiques, pédagogiques que politiques à Detroit. Ainsi, au travers de la ou les techno(s), des interactions se créent, des échanges discursifs et points de vue sont développés et des barrières se forment. Se modélise alors une image nette et énergique, encore occultée aujourd'hui, de Detroit.

Mots-clés: techno, Detroit, expérience, performance, ethnographie, mondes, agentivité, engagement.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Techno is a music genre known by a part of electronic music fans. However it exists a huge lack of context about it. In some French scientific books of those last fifteen years, you will find condescendingly musicological explanations or a sociological approach only linked to rave scenes in Europe. In an anthropological perspective, it is necessary to focus on local background which established the construction of this term surrounded by myths. So, you have to go to Detroit : land of "the origins" of techno where trajectories of electronic music winds between musics, locations, territories and multiple values. (Re)starting to a human and local point of view, this is being in contact with individuals and communities which show solidarity with techno music aspects. This is analyzing current events about Detroit techno through participating observation of young DJs 'life. Also this is wondering how artists from 1980's to today professionalized their career and how they impact on culture, arts, education and politics in Detroit. In this way, you see techno or technos' worlds interacting, speeches developing and limits rising. It finally depicts a dynamic and clear picture of Detroit we ignore.

Keywords: techno, Detroit, experience, performance, ethnography, worlds, agency, commitment/involvement.

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	2
Résumé et mots-clés.....	3
Abstract and Keywords.....	4
Table des matières.....	5
Table des illustrations.....	11
Introduction.....	13
Etre blanc, né à la campagne, étudiant à Paris, hétérosexuel : un parcours d’attache à la techno.....	13
Qu’est-ce q’un DJ/producteur ? Eléments techniques et régimes d’actions du musicien techno.....	16
Histoire croisée de la techno : une brève introduction entre Detroit et l’Europe.....	19
Histoire de Detroit : une introduction.....	23
Techno de Detroit/à Detroit : circonscrire un paradigme mobile comme objet d’étude...28	
Critique des modèles anciens d’analyse de la techno et base de données épistémologiques	30
Un DJ comme un anthropos agi par son environnement. D’un rapport des attachements/engagements Ville/Musique.....	32
Chapitre 1 La techno de Detroit... à Paris. Structuration des mondes et critique d’un phénomène techno.....	37
1.1 Paris, la nuit, la fête, la techno.....	45
1.1.a Urbanités nocturnes parisiennes : introduction à un des mondes de la techno....	45
1.1.b Clubbing et environnements festifs à Paris : industrie culturelle, expériences techno et tourisme.....	57
1.2 Etre et faire techno en France. Le cas de Technopol-Technoparade : l’association au service de l’électro.....	73
1.2.a Association comme intermédiaire culturelle ?.....	75
1.2.b Techno comme dans Technopol ? Faire être représentant de la culture électronique.....	88

Chapitre 2 Agentivité artistique aux prises avec un réseau médiatique et le marché du travail. Des modes d'être et de faire être la techno.....	99

2.1 (S')Identifier (à) : Trajectoires, mobilités et parcours des artistes liés à la techno à/de Detroit.....	104

2.1.a « Accepter ou refuser la cérémonie médiatique » : positionnement d'artistes de Detroit sur l'information et les connaissances des mondes de la techno.....	107

2.1.b « The big thing » ou être dépassé par des trajectoires de « sa » musique.....	116

2.2 « <i>Cultivate it underground</i> » : quand la techno était/est noire, « sobre et propre », et de la musique « perse ».....	130

2.3 Mobilités Du DJ : du marché actuel du travail international à l'émergence d'une grammaire des réseaux.....	152

Chapitre 3 Techno « de Detroit », « universelle », « machinique », « rebelle », mythique. Des modes d'être et faire être de la techno.....	163

3.1 Documenter : de « <i>Motor City</i> » à « <i>Techno City</i> » ou une étude de la construction de narrations de la techno et des imaginaires ville/musique.....	167

3.1.a Detroit, pour une techno (originelle) parmi d'autres ? Trajectoires musicales, narrativité filmique.....	172

3.1.b « Mettre de l'âme dans les machines » : articulation des discours sur l'art et la technologie dans un monde post-industriel.....	176

3.1.c Emeutes, tensions raciales et abandon de la ville : une exploration limitée et datée du militantisme, de l'indépendance et de la résistance à Detroit.....	184

3.1.d Science-fiction, futurisme et utopie : influences, sens, interprétations de la techno de Detroit.....	192

3.1.e Représenter Detroit/techno comme ville/musique.....	198

3.2 Le mythe de la techno de Detroit : un terrain pour nos mythologies modernes.....	204

Chapitre 4 Approcher la techno par la pratique des espaces à Detroit. Une ville, des urbanités, des hommes et de la musique	215

4.1 « Moi et mes amis chinois » : premières rencontres et découvertes de la ville.....	218

4.2 Se déplacer à Detroit : moyens de transport, quartiers, individus et groupes sociaux.....	227

4.2.a Une mesure de la ségrégation et de la misère sociale.....	229

4.2.b Le vélo et le territoire : « la sympathie ne suffit pas ».....	239

4.3 Renouveau de Detroit. Gentrification, domination blanche et tensions sociales.....	247

4.4 Inscription spatiale de la techno à Detroit. Une ville d'urbanités.....	262

4.4.a Centre-ville : normes et pratiques du centrement.....	265
4.4.b Quartiers et interstices techno.....	269
4.4.c Espaces abandonnés et friches industrielles : entre mémoire et réappropriation	273
Chapitre 5 Festivals et clubs. Ethnographies à comparer : la techno par expérience.....	281
5.1 Le Movement festival : inspiration internationale, inscriptio locale, ambition globale	284
5.1.a Faire festival comme on fait citadelle ? Dynamique de centre-ville et critique de la représentation métonymique de la ville.....	285
5.1.b Avant/pendant, inclure/exclure : patrimoine, scènes, <i>sponsoring</i> et <i>city branding</i>	290
5.1.c Des performances sur scène et pour faire scène : « Welcome to Detroit. Birthplace of techno »	298
5.1.d Une journée sur la scène Made In Detroit : interroger la fabrique des origines et des filiations	301
5.1.e Attitudes, discours et gestuelles des publics : du festival comme espace de sociabilité, de fête musicale et d'expression du goût	311
5.1.f Descriptions musicales : types de public et critique des interactions entre individu-public comme collectif et du public-DJ comme performance musicale en festival	313
5.1.g Faire « tenir » un festival : entre compétition avec l'administration locale, des sociétés privées et médiatiques, et l'autorité d'artistes.....	320
5.2 Tec-Troit festival : rester un festival pour les habitants et artistes de Detroit	323
5.2.a Harmonie Park, lieu d'un festival où convergent des visées divergentes sur la ville et la techno.....	324
5.2.b Premiers pas à Tec-TROIT : confrontation et négociations.....	328
5.2.c Interactions et tensions avec des représentants de l'ordre et des commerçants de Detroit.....	329
5.2.d Garder un festival gratuit : économie alternative, suffisance et aide des agents locaux de la techno à Detroit.....	331
5.2.e Etre un DJ local : convention, performativité et sens du « local » dans le cadre artistique et professionnel.....	332.
5.2.f Ce que la scène locale entend et a par public et artiste local : questionner l'authenticité.....	334

5.3 Clubs : Diversité et fragilité d'expériences. Typicités de ce lieu hybride à Detroit	338
5.3.a Homosexualité et culture club à Detroit : présence ordinaire et absence de reconnaissance	340
5.3.b Le Menjos : le club comme lieu de la performance du genre	345
5.3.c Le Works ou des divers styles de musiques électroniques de danse	346
5.3.d Leland City Club : faire présent d'un espace aux traces du passé	347
5.3.e TV Lounge : un rendez-vous de la scène	348
5.3.f Mix Brictown, Motor City Wine, Detroit Historical Museum: présences de la communauté africaine-américaine	350
Chapitre 6 Parcours de jeunes musiciens techno à Detroit. Identité professionnelle, modes d'apprendre et de transmettre	353
6.1 Technifier : donner forme aux techniques des musiciens électroniques	355
6.2 Observer, participer.I : Etudes de cas, récits de vie et situations musicales au prisme des « chemins de la professionnalisation » de 4 jeunes musiciens techno	368
6.2.a Appian et le cas du manager comme « membre de la famille »	368
6.2.b Altstadt Echo : être DJ, producteur, promoteur, journaliste, Blanc/nouvel arrivant... et vouloir vivre du Djing et de la production	370
6.2.c MGUN : décomposer le travail passionnée/la passion travaillée	377
6.2.d Gabi : être DJ et être femme à Detroit	385.
6.3 Jouer à Detroit et en dehors : difficultés de l'économie et multiplicité des gigs	387
6.4 Enseigner et apprendre la techno à Detroit ? Institutions scolaires et démonstrations pédagogique-artistiques	390
6.4.a Vide d'enseignement et de reconnaissance scolaire de la techno à Detroit	391
6.4.b Engagements pédagogique-artistiques : le cas d'un artiste techno et enseignant de piano jazz	395
6.5 Observer, participer.II : expériences de réception/transmission d'un savoir-faire, d'un savoir esthétique, et de valeurs d'un monde techno à Detroit	401
6.5.a Influences des DJ pairs-expérimentés et production d'un cadre amateur de conseils	402
6.5.b Techno : autodidaxie et musique pour tous ?	405

Conclusion.....	409
Des mondes de la techno : émergences et modes d’existence de la techno.....	409
Techno(s) et Detroit : entre la projection de soi, le désir d’un nous et une compréhension d’autrui.....	414
L’acteur techno à Detroit : écoutes, corps, techniques.....	418
(Ré)écrire l’Histoire de la techno et processus de patrimonialisation	421
Pour une anthropologie des mondes de la musique électronique.....	427
Annexes.....	433
Annexe 1. Entretien avec Coyote Clean Up (extrait).....	437.
Annexe 2. Entretien avec Jacqueline Caux (extrait).....	441
Annexe 3. Entretien avec Tina Carlita Nelson (extrait).....	444
Annexe 4. Entretien avec Altstdadt Echo (extrait)	445
Bibliographie.....	447

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Ventilation du poids économique des musiques électro dont « techno et house » en France.....	66
Figure 2. Eddie Fowlkes dans son sous-sol, avec la pochette et le vinyle de « Techno ! A New Dance Sound From Detroit » (10 Records, 1988).....	121
Carte 1. Déplacements centralisés à Detroit (vélo et bus).....	230
Figure 3. Vue sur le centre-ville depuis les toits d'Eastern Market, 2015.....	247
Figure 4. MGUN joue dans un bar dans le quartier de Corktown, installation précaire, 2015	273
Figure 5. Movement Festival 2014, scène Red Bull. Face aux gratte-ciels.....	298
Figure 6. Harmonie Park, Tec-Troit Festival 2015. Face à la scène.....	325
Figure 7. DJ Raul Rocha, à droite, est en discussion avec la police.....	330
Figure 8. Altstdadt Echo joue en extérieur au club The Works, 2015.....	374
Figure 9. MOCAD, 2014, MGUN face à un mur.....	383
Figure 10. Jon Dixon accompagne une de ses élèves au piano.....	396
Figure 11. Timeline, groupe du collectif Underground Resistance (au centre Jon Dixon, à droite De Sean Jones, au fond à droite Mike Banks). Movement 2015.....	398
Figure 12. Affiche à propos de la techno au sein du musée Charles Wright, dédiée à l'histoire Afro-américaine. Les pionniers Eddie Fowlkes, Kevin Saunderson, Juan Atkins, Derrick May (respectivement de gauche à droite).....	430

INTRODUCTION

ÊTRE BLANC, NE A LA CAMPAGNE, ETUDIANT A PARIS, HETEROSEXUEL... : UN PARCOURS D'ATTACHEMENT A LA TECHNO.

Pourquoi faire une thèse sur la techno ?

De multiples intérêts scientifiques m'ont mené à décider du cadre de cette thèse, mais je ne crois pas en la neutralité radicale de l'attitude scientifique ou un déni de sa situation d'être affecté. Ainsi, si l'établissement de l'objet d'étude, son enquête et analyse peuvent être émis autour d'attitudes et positionnements disciplinaires et autres engagements professionnels et personnels, un intérêt de l'ordre de l'attachement ou une motivation quelconque qui nous dirige, voire même une considération profonde enjoint le chercheur à sélectionner son sujet.

Dans mon cas, je souhaite vous faire part de mon parcours dans les mondes des musiques électroniques, pour vous donner mon récit de vie comme outil pour faciliter votre lecture, votre entrée dans cette thèse, et le suivi de l'analyse de mon objet d'étude. Au travers de ce récit, je tire aussi de mes analyses et descriptions une compréhension plus explicite sur mon rapport à la techno, tout autant que mon rapport à l'enquête de la techno, tant qu'aux descriptions dans une attitude réflexive, et parfois comparée. Un récit d'introduction comme une posture première subjective – une courte ethnologie de soi, et du rapport à la musique, dirait probablement Marc Augé¹ - et qui est à penser par la suite sous l'œil attentif de l'inclinaison ethnologique et anthropologique sensorielle, perceptive, que prend mon cadre théorique et ma manière de décrire le terrain. Un récit à penser au contact de la suite de mes expériences et situations, de ce qui s'est fait sur le terrain et des modes de participation au quotidien, et avec mes enquêtés. Un récit pour aussi en appeler à ce qui parfois saisit la mémoire, les prénotions, d'autres expériences du moi chercheur, mais qui n'est pas toujours clairement exposé. Enfin, un récit pour penser une manière de devenir et faire être amateur de techno.

Je suis donc né dans la ville de Segré, dans le département du Maine-et-Loire, et ai vécu toute mon enfance à la campagne dans un village de 1800 habitants entouré par la forêt et un paysage spécifique, marqué par une mine d'ardoise et de fer. Né en 1990, ma première

¹ Augé, Marc, *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 2014

entrée dans un lieu de musiques électroniques va se faire un peu avant mes 18 ans, dans la seule discothèque à plus de 20 km autour de chez moi, avec des co-équipiers du handball, tous plus âgés que moi. A l'époque je n'ai encore jamais entendu le mot « rave », et je n'en ai à l'heure actuelle toujours pas faite, ce qui me différencie beaucoup des premiers auteurs français, et écrivains sur la techno dans les années 1990-2000.

Cette discothèque, nommée Le Zénith, est un lieu de passage obligé dans ma sociabilisation avec mes co-équipiers du handball, où presque tous les weekends ils se retrouvent pour faire la fête. A l'époque, écoutant du rock et du jazz manouche, je suis hésitant pour deux raisons à y venir : la première est musicale et la seconde est sociale. En effet, la discothèque porte une représentation de lieu associé à un classement social faible, peu cultivé, vulgaire. Cependant, dans un espace à la campagne où les activités de fête le weekend sont plutôt rares, et dans un choix personnel d'aimer diversifier les activités autour de moi, je vais alors m'y rendre mais très peu régulièrement. Du grand parking du Zénith à 2 kilomètres à pied de la maison de mes parents, je découvre et expérimente à chaque occasion plusieurs rituels : le rituel du passage devant le vigile vérifiant notre attitude, des observations d'un potentiel niveau d'alcoolémie, le rituel du paiement de l'entrée avec une consommation, le rituel d'entrée dans la salle, de commande de boissons. Une fois installé, on observe le DJ, on va fumer, on observe les filles et les garçons, avec plus ou moins d'aisance, on discute souvent très fort, on drague. J'apprends à être moins réservé, mais aussi à apprécier danser, seul ou en groupe, à comprendre les codes sociaux, musicaux et lumineux, sur une musique très loin de la techno, diffusant notamment le Top 50, des tubes disco ainsi que des tubes connus par beaucoup de personnes de ma génération (né entre 1985-1995) comme les prémices d'une percée de la musique labellisée « eurodance » ou « electronica » sur les radios mainstream – que même les jeunes DJ de Detroit enquêtés se remémorent avec le sourire et beaucoup de dérision – comme *Freed from desire* de Gala (1996, ZYX), *Blue* de Eiffel 65 (1999, BlissCo Records), ou encore *Sandstorm* de Darude (2000, Neo) et *Lift Me Up* de Moby (2005, Mute Records) souvent remixée de manière « peu conventionnelle », ou le DJ qui mixe une sélection est un animateur de soirée, parlant et haranguant le public via son micro.

Cette expérience, dont je parle peu à l'époque avec d'autres bandes d'amis, avant qu'eux même vers la fin du lycée viennent tester l'expérience, marque une entrée dans le monde de la fête nocturne en club/discothèque.

Plus tard, avant mon arrivée à Paris, je vais aller dans quelques festivals de musiques généralistes, mais aussi de musiques électroniques : Panorama, Scopitone, et d'autres plus petits festivals locaux. En avril 2011 au festival Panorama à Morlaix, j'aurai même pu voir Jeff Mills, artiste techno, affilié à la scène de Detroit, mais mes amis et moi-même nous dirigeons vers la scène où jouait Etienne de Crecy, Vitalic et les Crookers. Je vais donc être pris au sein de ce processus de *festivalisation*² des musiques électroniques, non seulement de festivals spécifiques, mais aussi de festivals généralistes programmant de plus en plus des DJ et producteurs de musique techno/house/électro, voire organisé des soirées spéciales « musiques électroniques de danse ». Le cas de l'évolution de la programmation d'un festival comme Le Printemps de Bourges ou les Transmusicales en France en sont un exemple.

Arrivé à Paris à la rentrée universitaire 2011, j'écoute depuis trois ans de nouveaux morceaux, surtout techno et house. Intéressé par l'histoire des musiques, en tant qu'amateur et dans le parcours de mes études universitaires, je vais prendre connaissance et me renseigner sur les manières de produire de la techno, mais surtout des origines de cette musique, par la lecture de biographies d'artistes ou d'entretiens dans des magazines spécialisés, papier ou sur Internet. Je vais alors me rendre régulièrement (une fois par mois, voire plus durant l'année 2013) dans différents clubs de la capitale, avec différents groupes d'amis. Alors que mes choix se portent au départ sur l'ambiance social d'un club, je vais petit à petit sélectionner les soirées en fonction des artistes, et parfois m'y rendre en sélectionnant avant tout l'artiste qui joue. Je limite aussi mes venues par rapport à mes économies faibles. En effet, aller en club à Paris revient à un minimum de 20 euros, sans compter la consommation d'alcool - un verre est à une moyenne de 7 à 10 euros. Pour ce qui est de la consommation de drogue – MDMA, ecstasy – ce n'est pas cela qui me fait aller en club. Je réponds à cette question qui n'est pas si virtuelle, puisque la question revient souvent lorsqu'on me demande mes motivations, et qu'on m'interroge sur la consommation de drogue en club. Pour ma part, j'ai consommé 5 « pilules », pour plus de 40 soirées musicales techno en club ou en festival ces cinq dernières années. J'adore danser. J'adore sentir mon corps et les sensations de transe que me procure cette musique. J'adore être attentif aux variations musicales créées par le DJ, que je maîtrise de plus en plus, et que j'organise de manière de plus en plus technique au fur et à mesure de

² Pris dans l'acception d'un processus qui se quantifie dorénavant, et de l'augmentation du nombre de festival. L'acception dans le reste de la thèse, en lien avec le terrain étudié à Detroit sera celle de Wynn. R, Jonathan *Music/City. American festivals and Placemaking in Austin, Nashville and Newport*, Chicago, University of Chicago Press, 2015, p.12 : « la festivalisation est alors un processus où les activités culturelles rencontre un ancrage territorial, mais est aussi une politique culturelle que les villes et les communautés peuvent débattre et adopter.

mes connaissances. Cependant, les sensations et émotions somatiques, cognitives et d'interactions sociales/musicales dépassent souvent l'emprise technique et un contrôle des descriptions musicales mentales.

Si j'ai ajouté être blanc et hétérosexuel, c'est parce que ces caractères de mon identité, vont être interrogés dans mon terrain. Plus précisément, si ma caractéristique chromatique et sociale est interrogée, surtout en tant que nouvel arrivant européen à Detroit, elle est très rarement interrogée dans le cadre des musiques électroniques. De même, la sexualité ou les questions de genre ne sont que rarement interrogées médiatiquement, et j'ai choisi de traiter de l'évolution des caractères sexués dans les lieux de musiques électroniques qui sera interrogée, au prisme de la diversité des groupes en distinction ou sans distinction de genre. En effet, les pratiques sociales dans le club/le festival/la rave comme espace social permet de pratiquer, rencontrer et échanger entre groupes. Cet échange dépend de leurs présences/absences, et de son inclinaison personnelle à interagir ensemble, à travailler à faire diversité avec ce qui fait l'environnement de ces lieux. Pour moi, ces lieux permettent de dépasser ses références, malgré « des fractales, des murs visibles et invisibles » (déterminisme, ancrage et appropriation d'espaces, séparation et différenciation de groupes) que je discute dans cette thèse.

QU'EST-CE QUE LE DJ/PRODUCTEUR ? ELEMENTS TECHNIQUES ET REGIMES D'ACTIONS DU MUSICIEN TECHNO

Cette thèse est principalement tournée vers un rapport de l'artiste-musicien techno, plus communément nommé DJ ou producteur. En effet, de nombreux entretiens seront menés auprès d'artistes, et bien que mon travail de recherche prenne tantôt comme focale l'espace, tantôt l'être humain, tantôt les interactions, la figure centrale de cette thèse reste l'artiste, bien que j'inscrive ce travail dans une réflexion sur la techno comme activité collective à critiquer, en rapport primaire avec la pensée d'Howard Becker³.

Les deux termes – DJ et producteurs - ne sont en général que deux facettes désignant deux démarches de travail musical, la première tournée vers la performance musicale, et l'autre vers la création d'œuvres enregistrées. Cependant, un rapport technique et linguistique particulier s'opère dans ce cadre musical

³ Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p.27-63.

50% du temps les gens ne savent pas ce que l'on fait. Ils ont l'impression que je fais des *remix live*, quand je *mixe* simplement⁴

Lors d'une conférence donnant la parole aux artistes et actrices des musiques populaires électroniques à Paris, la DJ techno Parfait s'exprime alors en ces termes avec un ton énervé. Le public ne comprendrait donc que peu de choses sur ce que « fait réellement » un DJ.

Outre une problématique de perception et de distanciation-interaction, entre un artiste qui fait et un public qui réceptionne ce qui est fait, la DJ met en doute la capacité du public à comprendre la performance musicale et les différentes acceptions du travail des DJ.

En parlant de la différence entre *remix live* et *mix*, la DJ fait référence à deux types de performance musicale des musiciens électroniques populaires. Deux types de performances que le « public » ne distingue pas, ou difficilement. La distinction apparaît clairement dans les discours lors d'entretiens avec des membres du secteur artistique des musiques électroniques, *insiders*⁵ des mondes des musiques électroniques populaires et autres amateurs éclairés. Cependant le public des musiques électroniques commence à s'approprier cette terminologie référentielle. Mais au-delà de cette appropriation catégorielle, le public comprend-il comment opère le DJ ?

« L'art du mix » par « le médium DJ »⁶ est documenté de manière diverse⁷ : historique (Poschardt, 1995(2002) ; Brewster and Broughton, 1999(2010), Lee et Reynolds, 2000), sociologique (Jouvenet, 2004), sur l'identité dans l'expérience musicale – genre, sexe, ethnicité, talent – (Thornton, 1996 ; Amico, 2001 ; Pini, 2001 ; St John, 2009)⁸ dans le cadre de catégories musicales particulières (auteurs déjà cités précédemment) et dont celle qui va nous intéresser est relative à la techno.

⁴ Propos de la DJ Parfait recueilli lors de la conférence à la Mutinerie (Paris, le 29/03/2017), bar et lieu d'engagement féministe sur le sujet : « *La place laissée aux femmes derrière le DJbooth* ».

⁵ BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

⁶ POSCHARDT Ulf, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002(1995). Poschardt est le premier à étudier le DJ, ce à travers trois problématiques : le milieu socio-culturel, l'écriture de l'histoire et la technique.

⁷ Ces références ne sont pas exhaustives, propre à la bibliographie de cette thèse. Les références sont établies pour indiquer que « les musiques électroniques populaires » ont déjà été un sujet étudié autour de diverses approches et focales.

⁸ Excepté les auteurs précédemment cités : Brewster, Bill et Broughton, Frank., *Last Night a DJ Saved My life*, London, Grove Atlantic, 2007; Reynolds, Simon., *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*; Jouvenet, Morgan., *Rap, techno, électro. Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, Thornton, Sarah., *Club Cultures : Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press, 1996, Amico, Stephen, 2001, « I want muscles : House music, homosexuality, and masculine signification », in *Popular Music*, 20, n°3, 359-78, Pini, Maria, *Club Cultures and Female Subjectivity: the Move from Home to House*, New York, Palgrave, 2001, Graham St John

L'apport technologique, puis technique, a fait évoluer à la fois la pratique musicale et ainsi l'histoire des musiques électroniques populaires⁹, dont les interfaces, outils et gestes, peuvent être retrouvés à la fois dans des productions enregistrées et dans des performances. Prenons l'exemple du parcours d'un pionnier de la techno : Juan Atkins. Atkins a débuté comme « keyboard artist » et « DJ », rapidement repéré au début des années 1980 par le DJ radio local Electryfying Mojo dans les années 1980. Au côté de Richard Davis, il a appris à manier des interfaces électroniques et un ordinateur, et ont formé le duo Cybotron de 1981 à 1985¹⁰. Leurs œuvres utilisaient des vocodeurs, une boîte à rythme TR808, et des synthétiseurs : « Alleys of Your Mind », « Techno City », « Clear », etc. Cybotron marqua le passage d'une proto-techno à l'émergence de la techno. Aujourd'hui, Juan Atkins – en fonction de ses alias – opère différemment lors de performances, comme performeur live en tant que Model 500 (vocoder, synthétiseur, et accompagné par un groupe (DJ et synthétiseur)) où il interprète ses titres, ou comme DJ où il mixe sa propre musique préexistante (support vinyle ou digitale) entremêlées de celles d'autres artistes. La techno est donc né d'une synthèse entre une posture de « *recording artist* » - création originale et remix en studio¹¹ - et l'utilisation de certaines mêmes techniques et outils utilisés en studio lors de performances en tant que « *performing artist* »¹².

Etre et faire DJ a beaucoup évolué. La figure archétypale du DJ est généralement associée à l'artiste derrière les platines, mais certains « DJ » ont décidé de travailler avec l'équipement de leur facette de « *recording artist* ». Cet égo de musicien – manipulation et création – se retrouve adapté en la figure de remixeurs ou *live performer* (figure avec laquelle la DJ Parfait a été confondue). Néanmoins, les « *performing artist* » - DJ ou remixeurs - ont « des rôles hybrides¹³ ». Pour les différencier, les médias, les programmeurs en club ou en festival affichent régulièrement « DJ set » ou « live set » pour annoncer à quel type de soirée et à quelle facette d'un artiste, le public vient.

⁹ GALLET Bastien, *Le boucher du prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Editions Musica Falsa, 2002, p.30-31, et KATZ Mark, *Capturing Sounds : How Technology Has Changed*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004.

¹⁰ SICKO Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, A Painted Turtle Book, 2001, p.43-48

¹¹ Deux types de remix : celui réaliser en studio, et celui fait live. Le remix studio est une interprétation d'une œuvre existante, une version. Le remix est réalisée à partir d'une œuvre originale modifiée par un autre artiste, et enregistrée.

¹² BUTLER J. Mark, *Unlocking the Groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2006, p.47-70.

¹³ *Ibid*, p.70-72.

Le DJ ou le remixeur est un « *performing performer*¹⁴ », dans un système d'affordance¹⁵ qui lui laisse ouvert un champ de possibles, au sein de son régime d'activités¹⁶. Si un *DJ set* se réalise avec des platines et une table de mixage, un *live set* se fait avec pléthore d'outils musicaux et d'instruments. Si un *DJ set* se focalise notamment sur un répertoire préexistant non auctorial, le *live set* tend à « interpréter » les sons de « *recording artist* » qu'est le remixeur (aussi appelé *producer*). En général, la charge auctoriale est donc plus importante dans un *live set*, et, le nombre de surfaces touchés, de gestes, d'interfaces utilisées est aussi plus importante, le musicien devant re-crée ses œuvres. Néanmoins la terminologie *live*¹⁷ porte à confusion : un *DJ set* n'est-elle pas une performance en direct ? La qualité d'une performance se fait-elle aux nombres et types de gestes effectuées ? Est-ce qu'un musicien électronique « joue » ? Cette distinction pose alors un problème sur l'aspect direct et vivant d'une performance, comme si le contrôle des « machines »¹⁸ étaient moins complexes dans un *DJ set*, alors qu'il s'agit de manières de faire la musique, et renvoie souvent la figure du DJ à de sombres histoires de relations à l'œuvre, de reproductibilité de l'œuvre, à propos de l'analyse de son travail : copie, reprise, vol, plagiat, etc.

HISTOIRE CROISEE DE LA TECHNO : UNE BREVE INTRODUCTION ENTRE DETROIT ET L'EUROPE

Cette thèse, bien que n'étant pas un travail d'historien de la techno, cherche cependant à mettre en place une histoire croisée entre Detroit et Paris, dans un premier temps – mais plus généralement entre Detroit et l'Europe. Cette histoire croisée est défini par Michaël Werner et

¹⁴ Ma sémantique de la performance se base sur les plus récentes conceptualisations autour de l'œuvre de Judith Butler, mais est aussi alimentée par différentes lectures cadres : BUTLER J. Mark, *Playing With Something That Runs. Technology, Improvisation and Composition in DJ and Laptop performance*, New York, Oxford University Press, p.69-70 ; PRADIER Jean-Marie, « De la performance theory aux performance studies » in *Journal des Anthropologues*, vol.148-149, 1, 2017, p.287-300 ; SCHECHNER Richard, « Les « points de contact » entre anthropologie et performance », in Christian BIET et Sylvie ROQUES, *Performance - Le corps exposé*, Communications, 92, 2013, p.125-146.

¹⁵ Butler, J. Mark., *Playing With Something That Runs*, op. cit., p.71-72.

¹⁶ Gallet, Bastien., *Le boucher du prince Wen-houei*, op. cit., p.172-184.

¹⁷ Thornton, Sarah., *Club Cultures : Music, Media and Subcultural capital*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996. Thornton est la première à avoir souligné cette utilisation du terme *live*. Les artistes de musiques électroniques continuent à différencier « *live* » de « *recorded* », alors que les mécanismes artistiques bouleversent et mélangent « *live* » et « *recorded* », et que « le *live* » n'est pas une catégorie naturelle, Butler J. Mark, *Playing With Something That Runs*, op.cit, p.70).

¹⁸ « Machines », « équipement » (*machins, gears* en anglais) sont les termes utilisés par les artistes sur le terrain pour parler de leurs instruments. Au même titre que le terme de musicien pour qualifier les électronistes, le terme « instrument » pour qualifier leurs « machines ou outils » est encore très peu utilisé par la recherche, ayant des difficultés à faire une distinction entre l'histoire et le contexte musical, et l'objet servant à faire – ce qui orienterait l'étude sur le faire, plus que l'objet en lui-même.

Bénédicte Zimmerman, avant tout comme « une pratique de recherche (et) manières d’aborder les sources et les terrains »¹⁹. Mon étude n’est pas à proprement parler à qualifier comme une étude multi-située, me concentrant notamment sur Detroit, mais celle-ci s’est bien construite, en prenant en compte un contexte historique croisé et un contexte géographique translocal et multinational, en partant de mes premières analyses. Les trois premiers chapitres s’orientent autour de cette réflexion.

L’histoire croisée, telle que présentée par les auteurs tend à lier « empirie et réflexivité », pour discuter le cadre de référence, les transferts accrus par la mobilité des objets et des artistes, et ce en ce qui concerne la techno par une considération objets/sujets « en termes de relations, d’interactions et de circulation », ou « des croisements et entrecroisements »²⁰, qui vont notamment être étudié au travers du réseau, du marché, des groupes et individus qui saisissent la techno et les manières dont elle est saisit, avant de se focaliser sur un cadre plus particulièrement local. Le croisement, en ce qu’il se propose comme réflexif, évite alors de « contrôler les effets de l’analyse » à la manière d’une comparaison. Cette méthode implique aussi une attitude du chercheur à penser sa place, et se joint alors à une démarche ethnologique et anthropologique de réflexivité. Ainsi, je redéfinis ma position et ma posture sur le terrain de nombreuses fois au travers de cette thèse.

Je reviens alors sur l’histoire croisée de la techno, en partant d’une base simple de conventions techniques et esthétiques. Avec un rythme de 120 à 150 battements par minute, la catégorie générique de musique nommée techno²¹ se constitue de nappes synthétiques se modulant notamment à partir de claviers ou de samples modifiés, ainsi que des éléments percussifs via une boîte à rythmes.

Une scène de production techno à Détroit a émergé au début des années 1980, avant l’éveil de la techno en Europe, point sur lequel insiste l’ethnomusicologue Denise Dalphond

¹⁹ Werner, Michaël, et Zimmermann, Bénédicte, « Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité », in *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2003/1, p.7-36, p.8.

²⁰ *Ibid.*, p.16-18

²¹ Pour plus de détails organologiques et d’analyse musicale de la techno : BUTLER M. *Unlocking the groove. Rhythm, meter and musical design in electronic dance music*, Indiana University Press, New Haven 2006. L’une des signatures de la techno de Détroit des années 1980, étaient notamment l’utilisation de claviers analogiques, et de paroles, ces derniers ayant peu à peu disparus dans la forme techno générique. Dès la fin des années 1980, divers courants se développent notamment en Europe entre une techno hardcore (135-150 bpm, peu de variations mélodiques), dite aussi *gabber*, et la techno minimale qui altère de manière progressive une boucle (squelette musical) : GUILLIEN M., *La Techno Minimale*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2014.

de manière assez ironique à travers le titre de son article «*Techno... isn't that German (...)*»²², en référence à l'imaginaire collectif qui s'exprime actuellement pour une territorialisation de la techno basée en Allemagne, et qu'elle souhaite alors réaffirmer vers Detroit. Une représentation que j'ai pu vérifier à Paris, autour d'une référence de la techno faite autour de Berlin, de DJ blancs, et exposé dans les discours comme ce qui se figure être « donné à voir et entendre » médiatiquement. Néanmoins, les écrits de Dan Sicko et Simon Reynolds, dans le cadre des écrits de *popular music studies* précédemment cités, appuient une reconnaissance déchiffrée, analysée, comparée et une mise en récit historique, sur les racines de la techno à Detroit, ce pour la première fois en 1999 : une dizaine d'années après son installation en Europe, et plus de quinze après son émergence à Detroit.

Le terme « techno » s'est parée de nombreuses acceptions en trente années d'existence, en tant que paradigme musical. Tout d'abord à Detroit, le terme techno va être utilisée de manière sporadique pour désigner une quinzaine de nouvelles productions musicales entre 1981 à 1987, jusqu'à sa labellisation en tant que genre musical, entre décision marketing d'un label à la portée industrielle et sélection d'un nom par une autorité de la production musicale à Detroit : Juan Atkins, et de manière plus générale les Belleville Three. Ce tremplin en 1988, marque un tournant. Ce tournant va à la fois inscrire la techno, comme une catégorie musicale, mais aussi progressivement faire disparaître son attachement à Detroit pour en faire un concept international. En effet, de modes d'appropriation et de maintien de structures, et par nos modes de langage vont faire de la techno, une catégorie regroupant tous les styles musicaux qui dans les années 1990 vont se développer autour de nouveaux instruments/outils, de nouvelles interfaces, de nouvelles techniques et donc des manières d'agir avec la musique. La catégorisation musicale intervient alors avant une forme de stabilisation ou de l'établissement de conventions et codes.

Cette instabilité n'est pas uniquement liée à une question de stabilisation. Elle est aussi liée aux pratiques mêmes de conception, entre production d'œuvres et performance musicale de techno. Au départ, la techno va se développer via l'utilisation de synthétiseurs et de boîte à rythme. Néanmoins, les pionniers et principales figures créatifs vont se saisir de manière différenciée des outils électroniques : Juan Atkins pour le vocoder, et la boîte à rythme TR808 , Derrick May va enregistrer du piano sur lequel il va ajouter des enregistrements de violon, et

²² Dalphond, Denise, "Techno... isn't that German thing?: Postmodernism and the African-American Origins of Electronic Dance Music" in Dass Rhonda.,(ed.) *Over the edge: pushing the boundaries of folklore and ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, p.5-19

Kevin Saunderson va réaliser ses premières œuvres en se rapprochant de la musique house (et influence pour lui de New York et Larry Levan), avec des éléments vocaux. Les éléments esthétiques et l'imaginaire qui s'en détachent sont aussi différenciés : entre volonté d'un parcours utopique au travers de la science-fiction, d'ouvertures à une perception pour May et Atkins, et un chemin plus ancré dans une esthétique douce et joyeuse pour Saunderson.

Alors qu'en 1987, la techno à Detroit ne prend qu'une seule direction, c'est la techno de Detroit qui s'épanouit à partir de 1988, et qui forge aussi l'apparition de diverses trajectoires associées à un paradigme plus social et esthétique de la musique techno. D'un côté les premières années d'émergence de la techno révèlent une première génération à Detroit, bientôt suivie d'une seconde génération qui naît à la fois du déploiement local des artistes DJ et producteurs house et techno de la fin des années 1980, mais aussi une confrontation au terrain européen des pionniers et de la première génération. En cinq années, les artistes de Detroit s'attachent à défendre leurs pratiques, leurs musiques, en tant que représentant de la « *Techno ! The New Dance Sound From Detroit* », mais aussi à défendre un modèle indépendant de musique, basé à la fois sur leurs propres labels et contre l'expérience réalisée en 1988 ayant mené les artistes affiliés à se voir manipuler par le dispositif marketing et de distribution. A cette même période, soit le début des années 1990, de jeunes amateurs européens se réunissent dans les clubs, puis massivement dans les raves durant l'été 1988-1989. Les tubes techno sont déjà connus parmi les DJ en Angleterre notamment, et les importations de Detroit et de Chicago sont adaptées par les DJ et producteurs anglais sous le terme « d'acid-house ». Au-delà d'une forme musicale, cette tendance qu'on peut résumer à l'utilisation de la boîte à rythme TR808 et TR909, se fait notamment remarquer par de grandes manifestations urbaines ou à la campagne qu'on nomme « rave », et qui va fédérer des jeunes sous le signe de la réunion et de la fête libre, l'usage de drogues, dans des cadres culturels européens avec des résonances sociales plus spécifiques entre la chute du Mur de Berlin, la bataille face à l'ordre Thatcherien, dans un élan commun de souhaits d'une expression de libertés et d'actions alternatives à un ordre institutionnel social.

A Detroit, en 1989, le label et collectif de DJ et producteurs Underground Resistance naît sous l'égide de Jeff Mills et Mike Banks. Par ce collectif, son Manifeste, et ses membres, une trajectoire plus radicale et militante de la techno se met en place. Croire en un monde auxquelles les parties hégémoniques ou les structures institutionnelles dont le pouvoir est dominant sont contrebalancés par des intermédiaires indépendants. Surtout, le programme d'Underground Resistance vise à réveiller les esprits, mais aussi à les reprogrammer ou

refonder. Avec pour modèle le groupe de rap Public Enemy, sur scène et dans leur esthétique, c'est une esthétique militaire et anonyme qui se diffuse et qui rencontre au même moment en Europe à la fois l'espace des raves techno et celui des courants musicaux électroniques plus rapides et des pratiques hardcore et industrielles qui se développent dans ce même début des années 1990 : on parle de gabber, d'EBM, etc.

Les pionniers et les premières générations de DJ et producteurs techno commencent à être très renommés durant les années 1990 et voyagent dans le monde, notamment en Europe et au Japon pour jouer et développer leur musique. Rares sont ceux qui vont quitter Detroit. Cependant, parmi eux des figures comme Jeff Mills ou Blake Baxter restent en Europe pour s'y installer.

Bien que l'histoire ne s'arrête ici, les pensées autour de la techno, une fois arrivée en Europe au début des années 1990, sont étudiées de manière très limitées : notamment dans le cadre des raves, et des mouvements socio-culturelles du milieu des années 1990 au début des années 2000. Ce fossé historique, mais aussi un fossé de données sur les positions des acteurs de Detroit, et l'évolution du paradigme techno dans sa voie vers une européanisation, plus qu'une mondialisation à ce stade, ont alors été des points de saisie de mon étude, dans une visée d'actualisation.

HISTOIRE DE DETROIT : UNE INTRODUCTION

J'appuie notamment ce résumé historique sur la base d'un ouvrage intitulé *This is Detroit 1701-2001*²³, publié aux presses de l'université locale – université de Wayne State - que le chercheur, journaliste et conservateur de la musique à Detroit, Carleton Gholz me conseille, lors de notre rencontre en 2014 à la Detroit Public Library. En ouvrant les pages de cet ouvrage, je plonge alors dans une histoire détaillée, dont une grande partie des faits et des données sont très loin d'avoir remonté à mes connaissances de jeunes, comme de vieilles étudiants. Et pourtant, en lisant ces données – et toujours en écrivant ces lignes - elles me paraissent très significatives de différents éléments clés de l'évolution des modernes de notre société. Elle recèle tout autant des éléments d'une trame historique instituée des Etats-Unis, que des éléments que je ne soupçonnais pas, ce malgré la force qu'ils interrogent notre mémoire, et ainsi l'Histoire comme trace d'un présent du passé.

²³ Woodford, Arthur M., *This is Detroit: 1701–2001*, Detroit, Wayne State University Press, 2001

En 1701, Detroit est fondé par Antoine Lamothe de Cadillac et les colons français, qui prend son essor en tant que ville portuaire. Un cadre portuaire qui ne reste marqué que par la position « stratégique » de l'époque, et donc du centre-ville toujours collé aux bords de la rivière du même nom : rivière Detroit. Puis, Detroit devient Britannique en 1783. Un siècle plus tard, le mouvement d'urbanisme « City Beautiful » se développe. C'est un mouvement architectural et urbanistique qui prend forme dans les années 1890 et 1900 à Chicago et Détroit en particulier. La recherche de la beauté dans une finalité sociale et civique anime cette tendance. Détroit est alors surnommée le « Paris du Midwest ».

En 1896, Henry Ford, industriel automobile y construit sa première usine sur Mack Avenue. La Ford Motor Company est créée. S'en suit l'installation des premiers centres Chevrolet et General Motors (William Crapo Durant), Dodge (John et Horace Dodge fabricant de bicyclettes), Packard et Chrysler (rachat de Dodge Auto en 1928). Entre 1900-1930, le volume en habitant de la ville passe de 265 000 à 1,5 millions. Detroit devient à cette période, la septième métropole des Etats-Unis dans les années 1950.

Enfin, Detroit aujourd'hui est une ville noire, terme inspirée par les analyses aux Etats-Unis de ce qui est nommé par les chercheurs comme « Black Metropolis »²⁴. Detroit est composée à 82,7% d'habitants Afro-américains. Elle est la ville où la concentration d'Afro-américain est la plus importante des Etats-Unis alors même que la population afro-américaine représente 13% de la population du Michigan et des Etats-Unis²⁵. Une explication historique doit alors être apportée pour mieux comprendre l'implication de cette communauté à Detroit. Detroit est une grande ville du Michigan , Etat du Nord du pays, qui voit émerger au début du XIXème siècle, quelques groupements abolitionnistes. Certains comités sont même constitués de leaders noirs à Detroit. Ceci s'explique par l'intégration des Noirs au système économique et social des Etats du Nord sans être – toujours - considérés comme un élément de production. Ils ont la possibilité de tenir des boutiques, devenir marchand tout en restant néanmoins victimes de ségrégation. Detroit est l'une des premières villes à prendre en considération la condition des Noirs car elle est un point stratégique de l'Underground Railroad , chemins secrets pour les esclaves qui prennent la fuite vers le Canada dès 1835 (année de l'abolition de l'esclavage dans ce pays). De nombreux esclaves ou des Noirs libres, s'arrêtent alors à Detroit. En 1865, l'abolition de l'esclavage aux Etats-Unis favorise le départ vers le Nord où

²⁴ Drake St Clair, John et Cayton R., Horace, *Black Metropolis: a study of Negro Life in a Northern City*, Chicago, Chicago University Press, 1993 (1945)

²⁵ Chiffre du US Census Bureau 2011.

les mœurs sont alors plus paisibles (Etats moins racistes). Dès la fin du XIX^{ème} siècle, Detroit devient le centre névralgique de la fabrication automobile et de l'industrie en général. Henry Ford, pionnier de cette industrie ouvrent les portes de ses usines aux Noirs, une première aux Etats-Unis. La demande en voitures est telle que les offres d'emploi abondent et la main d'œuvre noire est la bienvenue, bien que la ségrégation à Detroit, avec par exemple des ghettos noirs au centre de la ville et la séparation des usines entre Noirs et Blancs, soit persistante.

Cinquante ans plus tard, après l'effort de guerre demandé aux usines de Detroit – appelé « arsenal de démocratie », indiquant au passage la noirceur et la conception de la démocratie de l'Etat fédéral étatsunien - l'industrie automobile ne se relève pas d'une première crise. La demande automobile est en berne et les usines sont moins rentables face à la concurrence. La délocalisation frappe Detroit. La plupart des usines ne partent pas si loin, se déplaçant seulement dans les banlieues blanches de Detroit où la production est de plus en plus automatisée et demandant de nouvelles aptitudes de travail, ne peut pas être prise en charge par des ouvriers noirs peu qualifiés. En 1967, une grande émeute éclate, et est précisément détaillé par Sydney Fine²⁶. Une simple rixe dans un bar dégénère en « guerre civile » entre Noirs et Blancs. La police sera incriminée du fait de la violence des coups portés aux Noirs. Les Afro-américains dénoncent cette ségrégation forte : police raciste, ghettos noirs, écoles seulement pour les Blancs. Nombre de morts : 43 (dont 85% des Noirs), 1189 blessés, 7200 arrestations et 2000 bâtiments détruits²⁷. Les corps de police sont alors totalement refondus, près de 93% des policiers étant blancs et 45% d'entre eux considérés comme « ultra-racistes » après une enquête externe . Les policiers noirs sont alors embauchés en masse. L'association nationale pour l'avancée des peuples de couleur (NAACP) attaque l'Etat du Michigan en juin. Détroit et d'autres villes agissent de façon ségrégationniste dans les écoles (« white only ») et que les élus étatiques ont volontairement maintenus celles-ci (comme pour les logements). La cour d'Etat renvoie la faute au gouvernement, mais indique que c'est à l'Etat d'intégrer la construction de maison de manière à ne pas créer de ségrégation.

En 1970, la population se compose de 55% de Blancs, puis de 34% en 1980. Le départ des classes moyennes blanches laissent la possibilité aux Afro-américains de prendre un rôle

²⁶ Fine, Sydney., *Violence in the Model City: The Cavanagh Administration, Race Relations, and the Detroit Riot of 1967*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989

²⁷ Je vous renvoie aussi au film-documentaire de Bigelow, Kathryn., *Detroit*, Annapurma Pictures, 2017, 143min.

politique dans une ville où ils sont les plus nombreux. En 1973, 92% des Noirs vote pour Coleman Young, contre 91% des Blancs votant pour l'ancien commissaire de police John Nichols. Coleman vient de l'aile extrême gauche mais se dirige vers la droite après son élection. Il gagne le support des élites économiques de la ville. Il solidifie le système de transit des zones de densité moyenne. Il rase 3500 maisons de propriétaires polonais²⁸, en centre-ville, pour y installer le quartier général de General Motors, autour d'une idée qui reste encore persistante encore quelques années : Detroit pourrait redevenir la ville qu'elle était. Il tente de structurer une police qui reste largement blanche dont les tactiques sont agressives envers les Noirs. Il sera réélu pour plusieurs mandats, pour 20 ans en tout. En termes de criminalité, Young a été conquis la criminalité et le trafic de drogues ayant très fortement augmenté durant ses mandats, bien que le corollaire entre ses actions et ses aspects de la vie violente et quotidienne à Detroit jusqu'au milieu des années 1990 ne soit pas prouvée, et tiennent surtout du fait de stratégies des gangs, et des dealers de drogue et d'un entérinement macro-social opératoire de la pauvreté et de la misère sociale de masse à Detroit²⁹. Detroit connaît une diminution des violences depuis le milieu des années 2000.

La fuite des Blancs vers les banlieues, mais aussi de toutes les communautés même Africaines-américaines de la ville (notamment vers les Etats du Sud), est très importante. De 1,8 millions d'habitants dans les années 1930 la ville passe à 800 000 habitants au début des années 1990, soit une perte démographique de 65%. Le nombre d'habitants diminue encore aujourd'hui. A cette période, Detroit est alors étudiée comme un modèle de « *shrinking city* »³⁰ par les géographes – une ville en déclin - et plus spécifiquement envisager comme un *ghetto global*³¹ par une sociologie de la pauvreté dans une démarche critique, où Detroit se dessinerait comme une ville de ghetto. Néanmoins la typicité – dilué, dur, abandonné – manque de données ethnographiés pour comprendre de quelle manière ces modèles s'accordent avec la réalité sociale.

²⁸ Je le soulignerai dans diverses observations et ethnographies mais Detroit est une ville d'immigration d'Europe vers les Etats-Unis avec une diaspora polonaise, serbe, allemande et plus récemment pakistanaise, chinoise, irakienne et iranienne.

²⁹ J. Demas, Susan (journaliste politique), « Republicans can't blame the ghost of Coleman Young for Detroit's bankruptcy », in Mlive.com, 17 septembre 2013. Je vous renvoie aussi à des lectures non pas sur Detroit, mais sur Chicago, pour avoir en tête des éléments sur les conditions de vie des noires les plus pauvres dans les années 1990 : Venkatesh Sudhir, *Dans la peau d'un chef de gang*, Paris, L'Ecole des Loisirs, 2011.

³⁰ Weaver, Russell, (ed.), *Shrinking Cities, Understanding urban decline in the United States*, New York, Routledge, 2016

³¹ Wilson, David., *Cities and Race. America's new black ghetto*, New York, Routledge, 2007, cité par Giband, David, « La fin des ghettos noirs ? Politiques du peuplement et recompositions socio-ethniques », in *Géococonfluences*, juillet 2015, en ligne.

Je souligne que cette démarche de recherche fait intervenir un vocabulaire de race très utilisé aux Etats-Unis - à différencier du vocabulaire français, culturel et républicain d'ethnies, notamment dans le cadre des banlieues en opposition à l'existence de ghettos en France³². Le terme-idée de « race » est interrogé dans cette thèse en appui des discours actuels sur la domination blanche ou « *whiteness* », mais est aussi spécifiquement critiqué autour de la pensée que j'emprunte à Williamson Julius Wilson dans une vision où les termes race et classe sont débattus très âprement aujourd'hui³³. Néanmoins, cette controverse de race/classe est discutée autour de l'ancrage de nouveaux arrivants DJ dans la scène locale, et plus spécifiquement des quartiers en gentrification à Detroit, ainsi qu'au prisme de manières de s'intégrer, s'engager, s'identifier à Detroit dans un régime d'actions.

La fuite des Blancs et la crise automobile n'expliquent cependant pas à elles seules la crise sociale. L'action politique des différents maires, la non-prise en compte des études urbanistiques, économiques et sociales par les politiques et l'abandon par le gouvernement fédéral et l'Etat du Michigan sont critiqués. Beaucoup de réflexions ont été mises en avant ces vingt dernières années. Les habitants et les communautés d'actions locales agissent de manières souvent autonomes. Malheureusement, après une crise des *subprimes* (2007-2013) qui a fini « d'achever » Detroit, les regards extérieurs ne se sont que très récemment tournés vers la ville et ses habitants pauvres et très-pauvres et leurs aides n'ont permis d'offrir qu'une « renaissance » relative – puisque la fin de la faillite se fait par une validation des cahiers de dettes de la ville, diminué en partie par un prêt de l'Etat fédéral, qui demande à la ville une politique d'austérité en contrepartie, et amène l'administration locale à être dirigée dans ses actions.

Cependant cette vision macrosociologique, doit être remise en contexte avec les efforts de la société civile de Detroit elle-même pour y vivre, et faire évoluer le quotidien. Et c'est notamment dans ce sens, que mon cadre théorique s'appuie sur la facette d'habitant et de vécu des artistes techno à Detroit, en fonction de leur attachement et ancrage à la ville.

³² Wacquant, Loïc, « Les deux visages du ghetto. Construire un concept sociologique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5, 160, p.4-21.

³³ Wilson J., William, *The declining significance of race : Blacks and changing American institutions*, Chicago, Université de Chicago, 2012 (1978). Cette dernière et troisième édition est construite de manière critique à la première édition, entre l'approfondissement de l'idée d'une montée du terme ségrégation face au terme race (heuristique) et les actualités racistes et raciales aux Etats-Unis entre 2010 et 2012.

TECHNO DE DETROIT / A DETROIT : CIRCONSCRIRE UN PARADIGME MOBILE COMME OBJET D'ETUDE

La musique techno a entretenu un rapport fort avec la contre-culture en Europe. Un élément majeur de l'Histoire moderne, la chute du Mur de Berlin en 1989³⁴, est souvent exposé en histoire des mœurs et en histoire des musiques actuelles comme un autre élément de réflexion sur l'appropriation et la réorganisation d'espace publique et privée et de l'expression d'une recherche de liberté exprimée par la voie de l'hédonisme et du rapprochement entre les peuples, les groupes....et la techno de Detroit, que fait-elle dans tout cela ?

En anglais, « *Detroit techno* », renvoie à la techno de Detroit. La techno de Detroit est avant tout utilisé comme une catégorie que je vais analyser. C'est le paradigme d'un style musical qui vient de Detroit, mais est assez mobile pour être repris par les amateurs et la communauté émotionnelle de la techno, pour être repris.

Pour aller à Detroit, il faut comprendre une étape cognitif longue de réflexion. Si Detroit est exotique, et attire de nombreux européens, comment penser en Europe, la techno à Detroit ? Comment penser l'altérité et la diversité musicale des musiques électroniques ? Existe-il des manières où participer à une soirée avec un DJ techno de Detroit, nous rapproche de la techno à Detroit ? Dans quelle manière la techno transporte du Detroit et Detroit transporte de la techno ?

« Techno de Detroit » appelle à la transformation et au transport. En effet, les DJ et musiciens techno, peuvent virtuellement tous performer de la techno de Detroit, en utilisant les œuvres d'artistes liés à la ville.

« Techno à Detroit » renvoie à cette détermination d'une musique dans un cadre situé, des pratiques localisés.

Au travers de cet objet d'étude, c'est alors dessiner l'idée de partir à Detroit. J'y ai résidé deux étés, et environ 7 mois : avril-juillet 2014 et mai-juillet 2015. En 2014, j'ai tout d'abord travaillé à une meilleure documentation de la techno de Detroit et Detroit en recueillant des données à la Detroit Public Library, et en parallèle commencer à me rendre

³⁴ Denk, Felix, et Von Thülen, Sven., *Der Klang der Familie. Berlin, la techno et la chute du Mur*, Paris, Editions Allia, 2013

dans les clubs, et débiter mes premiers entretiens avec le manager d'Underground Resistance, et une rencontre de Carleton Gholz, fondateur du Detroit Sound Conservancy. Quelques semaines après mon arrivée a lieu, le festival Movement, auquel je m'étais préparé à aller pour rencontrer des anciens et jeunes artistes de Detroit. De ce premier festival et des premiers entretiens va naître une interaction forte avec un groupe que je nomme « groupe MEDMA », ainsi que le DJ MGUN. En 2015, assurer par des contacts forts dans le réseau et avec de jeunes enquêtés que je cherchais avant tout pour me permettre de discuter avec eux de l'actualisation de la techno, je réitère des expériences similaires.

Sur ces sept mois, je vais remplir de mes observations deux carnets de terrain, réaliser 17 entretiens et sortir en club/festival/bar/house-party/ environ 30-35 fois. Dans un mode d'enquête qualitatif, je fonctionne avant tout par déplacement dans le tissu urbain de la ville – qui est une attitude peu commune à Detroit, pour notamment être attentif dans un mode sensitif et perceptif à la Simmel et sa Sociologie des sens³⁵. Ma vie quotidienne, de nouvel arrivant m'inspire aussi pour comprendre les mentalités, et ne pas uniquement rencontrer des DJ toujours spécifiques, ce qui pourrait m'isoler d'une entreprise de recherche qui est à la fois de rendre intelligible la vie à Detroit, la ville de Detroit par le prisme des activités et comportements des artistes-amateurs que je suis, mais aussi de rendre intelligible les activités et présences techno à Detroit, dans un mode très interactif.

« Les mondes » de l'objet d'étude « techno à Detroit » sont portés par cette nécessité de voir et de penser au pluriel, ce dans différents registres. Le premier registre est tiré de la réflexion de Becker sur ce qui entoure l'activité de l'artiste, ce qui s'esquisse en dehors de ce qui est cardinal à l'artiste dans sa réalisation de l'oeuvre, des chaînes d'opérations aux réseaux de coopération³⁶auxquels ils participent pour ce qui est des DJ de différentes manières. Le second registre touche à la question de la réalité et des représentations, entre la pensée de Schütz sur les réalités multiples, dans un cadre notamment perceptif et de compréhension des différentes formes de concevoir la réalité et celle de la construction de la réalité, dans une vision plus structuraliste. Enfin, si les perspectives anthropologiques de Bruno Latour sur les modes d'existence attendent la fin du développement de cette thèse pour pouvoir être analysés

³⁵ Simmel, Georg., *Les grandes villes et la vie de l'esprit. Suivi de « Sociologie des sens »*, Paris, Payot, 2013

³⁶ Becker, Howard., op.cit, 2010, p. 49

et reprise, ma réflexion sur les mondes de la techno, et notamment de manière opératoire dans le chapitre 2, tient en une tentative de réponse à la question de Marc Augé :

Comment penser ensemble l'unité de la planète et la diversité des mondes qui la constituent ?³⁷

CRITIQUE DES MODELES ANCIENS D'ANALYSE DE LA TECHNO ET BASE DE DONNEES EPISTEMOLOGIQUES.

La techno est pensée de manière unique comme une catégorie homogène, avec ses sous-catégories. Pour les amateurs et une grande partie de cette jeunesse européenne et notamment allemande, la techno est une bande son de leur génération – vu aujourd'hui avec une pointe de nostalgie, et comme un certain « Age d'or ».

Dans un état des lieux des études francophones, je propose d'enquêter les cadres d'analyse de la techno. La techno, analysée par divers chercheurs à l'époque en tant que musique et fait social total, dans une reprise de l'application des préceptes de Max Weber, a donc été associée à ce changement dans les années 1990. A cette période, plusieurs docteurs du GREMES (Université de Sorbonne 1), dont Anne Petiau et Stéphane Hampartzoumian.

Durant ces années, la musique techno se diffuse dans des clubs et surtout dans les raves qui sont qualifiées « d'antimonde éphémère »³⁸ car elles prennent forme pour « maximaliser les relations sociales dans un temps court », comme lieu « d'urbanités éphémères ». Cette vision géographique est-elle similaire lorsqu'on se propose d'enquêter des effets à long-terme de la techno ?

Contre-culturelle, à la portée et l'imaginaire sociale et politique, la confirmation d'une indiscipline de ce monde techno, élan pour des modifications sociétales, est notamment soulignée par l'interdiction par les plus hautes autorités régaliennes et institutionnelles de nombreux pays (démocratique ou non) de ses rassemblements collectifs. L'histoire des musiques actuelles s'est intéressée à l'aménagement de la politique et de la confrontation de

³⁷ Augé, Marc, Pour une anthropologie des mondes contemporains, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1994, p.29

³⁸ Raybaud, Yves., « Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité », in Géographie et cultures, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.87-104

l'Etat avec les raves et ses acteurs en France³⁹, notamment grâce à l'organisation de médiation avec l'Etat, comme l'association Technopol en France de 1996 à aujourd'hui, issu de ces générations de jeunes qui se sont aussi développés par la rave.

La sociologie, elle, a approché, décrit et analysé qui était ces individus prenant part à ces raves, sous l'angle de la marginalisation et de la déviance⁴⁰, dans une démarche restant toute critiquable autour de présupposés à la fois sur les marginaux et le traitement de déviants comme postulat plutôt que de la déviance à enquêter. L'anthropologie a, quant à elle, moins traitée ce domaine, à l'exception de la forme rituelle des pratiques en rave, ainsi que son rapport à l'autorité et à l'institutionnalisation⁴¹.

Une vision européenne des valeurs d'un monde techno agit dans un cadre culturel situé et les normes esthétiques de la techno peuvent aussi être questionnées dans la construction de l'esthétique techno et des relations à la techno, entre ses origines à Detroit à partir de 1981 et son émergence, jusqu'à la transmission d'une esthétique et d'un savoir pour faire techno et faire de la techno au travers de la transmission de celle-ci. Bien que la techno soit médiatiquement et de manière spontanée décrite comme une musique globale, dont le postulat supporte que l'application des normes esthétiques et des valeurs fonctionnent de manière identique dans le monde, mon travail de terrain sur « les mondes de la techno à Detroit » grâce à une focale autre et mobile entre Paris et Detroit, entre les paradigmes « la techno de Detroit » et « la techno à Detroit » par la multiplication d'ethnographies et d'études de cas au sein de cette ville – lieu de naissance de la techno – fournit un travail exploratoire et une analyse de situations/ de particularismes dirigés dans une attitude anthropologique, fondé sur un recul et une critique par rapport aux études françaises précédentes ancrés entre observations directes et macro-sociologies, portant l'idée à critiquer que la techno est un modèle.

Parti alors de cette critique de la littérature scientifique sur les musiques électroniques en France, et dont d'autres auteurs non encore cités auront aussi leur analyse et place dans le développement de cette thèse, je me suis aussi attaché à lire, analyser et utiliser la littérature anglophone, qui se formule de manière souvent plus précise et dans des engagements pour rendre intelligible un genre de musique électronique de danse, la place des femmes ou des

³⁹ De Grangeneuve, L. Loïc., *L'Etat face aux rave-parties. Les enjeux politiques du mouvement techno*, Presses Universitaires du Mirail, 2010

⁴⁰ Petiau, Anne., « Marginalité et musique électronique », in *Agora débats/jeunesse*, n°42, 2006, pp.128-139

⁴¹ Sevin, Jean-Christophe., « Hétérotopie techno », in *ethnographiques.org*, numéro 3, 2003

homosexuels-LGBTQ, ou encore les techniques musiciennes pour élaborer un mix et documenter des interactions des artistes et du public, comme collectif de performance musicale, comme collectif social minoritaire face aux institutions, etc. On sort du cadre d'analyse ou de démarche qui pointe des problématiques de société, pour aller s'intéresser à ce que font les personnes saisies dans les mondes de la techno, et comment.

Ainsi, des éléments des ouvrages de Dan Sicko, pour la partie « Histoire de la techno de Detroit » et de Mark J. Butler pour la partie « Techniques, Interfaces et Technologie de la techno » seront critiqués, mais aussi traduits pour amener à densifier une réflexion autre que francophone, dans la recherche francophone, pour des textes étrangers qui ne sont pas étudiés, et n'ont pas de traduction française. Pire, certains livres comme DJ Culture de Ulf Poschard⁴² ne sont plus édités en français, malgré le fait que cet auteur pose les bases de l'histoire du Djing. Si « prendre au sérieux » la techno a déjà été révélé dans le domaine des sciences sociales, leur développement se fait auprès d'un corps de chercheurs constitué, et tendant à être peu à peu institués.

UN DJ COMME UN *ANTHROPOS* AGI PAR SON ENVIRONNEMENT. D'UN RAPPORT DES ATTACHEMENTS/ENGAGEMENTS VILLE/MUSIQUE.

L'ancrage territorial des DJ semble très ambivalent. En effet, les DJ les plus connus sont amenés à se déplacer lors de grandes tournées, ce dans le monde entier. Au-delà du déplacement, certains DJ partagent leur vie entre différentes villes. Cela semble alors difficile d'envisager une vie dont l'identité géographique ne se nourrisse que d'une seule et unique entité spatiale. Le désir de déplacement se ressent aussi beaucoup dans la jeune génération de DJ à Détroit, dont l'imaginaire géographique sur l'Europe – et notamment Berlin – ou encore le Japon est dense. Le déplacement semble faire partie intégrante de la carrière – même de jeunes et d'amateurs – d'un DJ. A l'exception de quelques légendes qui se sont construites principalement dans une ville autour des années 1970-1980, à l'image de Ken Collier (Détroit) ou Frankie Knuckles (Chicago) ou David Mancuso (New York), les DJ tentent de jouer dans différents lieux, différentes villes, et différents pays. A première vue, le DJ doit donc être mobile. Cependant, bien que souvent rappelé à travers le nom de sa ville d'origine, ou de résidence, accompagné de son ou ses labels, son identité géographique peut évoluer au

⁴² Poschard, Ulf., *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002(1995)

fil du temps. On le catégorise, le limite parfois à une labellisation géographique administrative, pour les natifs d'une ville, ou un label artistique. Cette localisation est souvent recherchée, et autant appréciée du public – comme repère à une scène ou une ville – que parfois de l'artiste lui-même qui devient représentant de « sa » ville, voire de « son » pays. On identifie le processus de subjectivation de ces artistes, la construction de leur place d'acteur-sujet « pour être capable d'agir, de rassembler »⁴³, et ses composantes exogènes (une reconnaissance et un repère d'extériorisation qui prend forme de manière forte en allant en dehors de sa ville de référence). Cependant, pour ce qui est des actions des artistes techno étudiés à Détroit, on peut aussi analyser des composantes endogènes à la territorialisation de l'acteur, soit leur fixité musicale via la scène techno locale. Ainsi comment les formes d'engagement et les formes d'attachement communautaire local peuvent-elles s'articuler avec un engagement artistique global, et influencer sur les modes d'ancrage des individus/groupes à une ville ?

En effet, ces trajectoires de DJ, produites ici de manière générale et modélisée, répondent à une certaine réalité sans vraiment respectée celle vue et vécue sur le terrain à Détroit. Pour notre cas, on peut schématiquement émettre un « double » attachement. On s'interroge en effet sur l'attachement d'une communauté à la techno (objet de l'attachement) ET à Détroit (lieu de l'attachement). Travaillé sur l'attachement demande de s'intéresser à une pluralité de tensions. Comme le propose Antoine Hennion, l'attachement se construit dans un passé, qui a toujours une incidence sur le présent. Pour lui, ce n'est ni une cause ni une intention, mais il se constitue à travers des attitudes et des étapes comme « (...)l'acte de goûter, des gestes qui le permettent, des savoir-faire qui l'accompagnent, des petits ajustements en continu qui l'aménagent et favorisent sa félicité »⁴⁴.

Par hypothèse, l'attachement a donc aussi ces lieux, ces espaces et ces territoires. Hennion propose aussi que l'attachement est « une action sans acteur », qu'il confronte à la terminologie de l'engagement par exemple. Or lorsque nous parlons dans cette partie du positionnement des artistes vis-à-vis de leur attachement à un espace géographique, est-ce que leur engagement (action) peut avoir une influence sur leur attachement, sans « incidence » sur celui-ci ? Les deux attitudes, être attaché et être engagé ce pour un même objet, comme ici la techno à Détroit, peuvent-elles coexister ?

⁴³ Wieviorerka, Michel., *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, FMSH-WP, 2012, pp.1-14, p.6

⁴⁴ Hennion, Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in *Sociétés*, 2004, 85, p.9-24, p.9

Cette ville et cette musique ont diverses formes, et on s'y attache de manière diverse en fonction de multiples critères complexes à définir. Dès lors on peut déjà rechercher à affiner leur rapport à l'espace, en dépassant le cadre de certaines études, comme celle de Marc Jouvenet qui nous indique que dans la solitude de ces artistes dans leur création musicale avec la relation à un lieu clos de travail (le studio), ils ont souvent « une volonté de décroquer le monde social »⁴⁵ par leur musique. Un DJ/producteur assure un travail seul, mais n'est pas pour autant déconnecter d'un tissu social, telle est ce qui est à enquêter. Au-delà d'une vision du DJ, en tant que statut ou fonction avec une culture « mi- musicale, mi- professionnelle » selon la formulation de Jouvenet, il est donc nécessaire de se pencher sur les autres actes individuels du DJ en tant qu'individu social, mais aussi leurs actions localisées par rapport à une scène, ainsi que dans d'autres espaces et lieux transformés (par la scène) et transformants (les membres de cette scène). L'idée de scène ou de communauté dans les musiques électroniques actuelles de danse est en effet rarement avancée, notamment pour la partie des artistes la composant. Les individualités procèdent à être plus mises en avant, et façonnent aussi cette idée de « DJ star »⁴⁶.

⁴⁵ Jouvenet, Morgan., *Rap, techno, électro, Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p.90

⁴⁶ Si la starification des DJ est assurée par certaines figures comme David Guetta ou les Daft Punk par exemple, la question de « DJ Star » est même utilisée de manière opératoire par l'étude de la SACEM sur les musiques électroniques.

CHAPITRE 1

LA TECHNO DE DETROIT... A PARIS

Structuration des mondes et critique d'un phénomène techno

Ce soir, le Rex Club (Paris) fête les 30 ans « d'existence du *mythique* label Transmat », informe son site, ainsi que Parislanuit.fr⁴⁷. Sur l'affiche, en dessous des noms des artistes - Derrick May (Detroit), Francesco Tristano (Luxembourg) et Hiroshi Watanabe (Tokyo) – et du logo du label Transmat⁴⁸ est inscrit de la plus grande police de l'affiche et en lettres majuscules : « DETROIT ».

Note de terrain, jeudi 11 Novembre 2016, Paris, Rex Club

Ma sœur est venue en ce milieu de semaine à Paris pour me voir. J'ai déjà acheté ma place pour le concert des 30 ans du label Transmat, il y a quelques semaines, et je lui ai pris un billet avec son accord. En effet, ma sœur n'écoute pas du tout de musique techno, et elle n'aime pas du tout les clubs, notamment « l'idée de proximité avec les gens, se faire bousculer (...) ». La perception d'une sortie en club lui déplait, tant sur l'aspect musical, spatial, que sur les rapports sociaux et la proximité plutôt rudes avec les autres qu'elles imaginent et peut me narrer. Cependant, elle souhaite me faire plaisir, et accepte de venir avec moi pour « sortir ensemble » et notamment découvrir « mon univers ». Ma sœur est plutôt étrangère à ce monde, et accepte pour les raisons que j'ai précisé, de participer à cette occasion sociale, qui est plus qu'une occasion pour moi.

En effet, bien que notre venue ensemble soit acquise de par l'achat du billet, je continue tout de même à me justifier souhaitant la convaincre, la rassurer: « on va voir Derrick May, le fondateur du label et l'un des pionniers de la techno », « Francesco Tristano joue « live », donc il va certainement apporter une touche plus électro-acoustique, en jouant du piano, ça sera plus visuelle et plus agréable », « c'est un événement important, ça marque la techno dans une perspective historique, et les gens sont des fans donc ça se passera bien, ils

⁴⁷ Parislanuit.fr : site d'annonce d'événements à Paris. URL : <http://parislanuit.fr/soirees/transmat-30th-years-anniversary/>

⁴⁸ Transmat records : label créé en 1986 par Derrick May, et localisé au 1492 Gratiot Avenue à Detroit.

viennent nombreux à Paris ». Les références que je lui transmets sont censées la toucher, en justifiant de manière rationalisée mon attachement à cette musique, et par extension, l'importance d'une telle démarche pour ma recherche et raisonner sa venue. Ces références jouent sur la notoriété de May, l'esthétique pas uniquement DJ de Francesco Tristano qui joue du synthétiseur – entre autres instruments et interfaces -, et donc de l'écoute que je juge plus « facile » et « accessible » pour une personne non-référente à la musique techno – de l'abstraction sonore à l'environnement en général. Enfin, la dernière référence fait état de la « perspective historique » de ce fait social et musical, et de l'engouement que suscite cette musique.

En somme, cette soirée du 11 Novembre 2016 est pour moi – 3 trois années de recherche sur la techno à/de Detroit et près de 7 années d'écoute de cette musique - un événement. Cette expérience vive est un événement unique, relatif à une expérience dont le vécu ou la perception devrait être partagée de manière similaire par tous, non ? Maurice Merleau-Ponty affirmait ainsi que « 'les événements' » sont découpés par un observateur fini dans la totalité spatio-temporelle du monde objectif »⁴⁹ . Il ajoutait « il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité »⁵⁰ D'où ma réflexion présente ici sur les « réalités multiples »⁵¹ et les « discordances »⁵² quand les agents diffèrent dans leur interprétation d'un événement et contestent leurs versions respectives pour chercher ce « qui s'est vraiment passé ». Pour évaluer que ce je perçois comme un concert, un événement musical que j'institue, quand est-il de l'interprétation de « l'événement » par ma sœur et les *clubbers* venus ?

Lors de mon observation, ma sœur me pose des questions, cherchant à développer ces connaissances, parfois hésitante dans les actions à faire ou à suivre, comme si « cette espace-club » manquaient de normativité et d'ordre. Il en va de même pour les pratiques et le comportement pour prendre un verre, danser... elle ne se sent pas à l'aise. Ce concert est tout d'abord un événement, lié à une partie de mon mode de vie. Mon attachement à plusieurs aspects – musical, social, personnel et professionnel du fait de mon intégration dans cette sphère culturelle - accompagne fortement mon engouement et mon engagement.

⁴⁹ Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945), p.470

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Schütz, Alfred., *Collected Papers : Tome 1 : The Problem of Social Reality*, La Haye, Editions Martinus Nijhoff, 1962

⁵² Pollner, Melvin., *Mundane Reason : Reality in Everyday and Sociological Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987

Pour les autres *clubbers*, plusieurs variables se dessinent, mais rares sont ceux qui identifient cette soirée comme « un événement unique » dans le sens où peu de personnes discutant avec moi, savent que cet événement marque « un anniversaire ». Ceux qui s'en rapprochent le plus sont des personnes de plus de 40 ans qui restent à observer au bar, en n'allant que rarement sur la piste de danse. Un événement qu'il qualifie de « formidables », accompagné d'histoires sur Derrick May, que la plupart ont déjà vu. Un autre groupe, plus jeune, et essayant de s'agglutiner près du *DJ booth* - l'espace où joue le DJ ou musicien techno - se distingue en expliquant que leur venue est particulièrement dû à la présence de « Francesco Tristano ». Or Tristano ne joue pas dans le *DJ booth* du Rex, mais à côté sur une scène où son synthétiseur est installé. D'autres habillés, en costard-cravate, à la manière d'une sortie « afterwork » dansent, chantent, et font des allers-retours autour d'une table-réservée à l'extrémité droite de la scène, sur laquelle leurs verres sont posés. Le degré d'attente et de concentration, propres aux amateurs et fans, lors d'un événement de « leurs légendes » semblent ne fédérer qu'une poignée de clubbers. En effet, une grande majorité est venue s'amuser et danser, si ce n'est tous les clubbers, non ? Ce n'est pas un concert comme un moment solennel, mais le poids de l'Histoire, le poids de la connaissance, le poids de l'origine à Detroit, se révèle dans mon attitude d'amateur, et une musique à prendre par ce que j'en connais et que je souhaite échanger avec ma sœur comme « une mémoire collective culturelle »⁵³... et où le collectif et le culturel sont alors largement questionnés par les divers groupes et les divers conduites lors de la soirée, et les manières dont le lien social diffère dans l'expression des rapports à la techno.

Des codes référentielles dans ma relation à la techno apparaissent, et me mènent donc à participer à l'établissement historique de ce concert – qui ne relève alors plus du fait-divers-quand pour d'autres il est une occasion. Et ma sœur de me dire : « ce n'est qu'une soirée ! ». Une phrase qui me permet, en ce temps d'écriture, de prendre du recul sur ma propre implication dans ma recherche, sur une soirée à la fois « terrain »/chercheur, à la fois « concert »/amateur passionné, dans la détermination de ce qui se passe en moi, pour moi et pour les autres, dans ce mode particulièrement auto-ethnographique⁵⁴.

Cette occasion musicale spécifique, comme ce « concert-anniversaire », relève donc de l'expérience vive (événement unique), et est peut être autant révélateur d'un phénomène (tendance), et que de celui d'avoir le sens d'un événement historique. Un tel fait social

⁵³ Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1950).

⁵⁴ Müller, Alain., « Altérités et affinités ethnographiques : réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors », in *SociologieS*, Research experiments, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques.

complexe permet de souligner les manières dont « la culture techno » peut se signifier dans un « ici et un maintenant » au travers de « réalités multiples ». Autant de significations, pour autant de types de public. Ces deux terminologies, celle du « ici et maintenant » de Luckman et Berger et celle de « réalités multiples » empruntée à Schutz, renvoie au domaine de la perception de notre vie quotidienne, entre temps et espace, pouvant être aussi révélé à travers des « présences immédiates ». Chacun en a une vision différente et s’y attache. Surtout, l’expérience vive se compose à la fois d’une fête partagée et d’une performance musicale liant tout à la fois, le DJ, le public et le lieu. On justifie de sa présence et de ses actions de manières différentes, uni par un même lieu d’humanité/de sociabilité, une même fête, et ces artistes - acteurs humains de notre regroupement – que nous écoutons, entendons, voyons en *commun* - mais avec lequel nous pouvons interagir de manière individualisée et d’une manière unique propre à l’expérience vive. De manière similaire, la conduite d’un individu dans un club peut varier en fonction de l’expérience qui est une occasion de faire, soit dans une approche tel que des *affordances* de James J. Gibson⁵⁵, comme concept originellement multidimensionnelle dans une compréhension du contexte de l’action, analyse les possibilités du corps, de notre conscience, de rencontres, entre attitudes conduites par des pratiques (être agi), et variabilité active dans un horizon d’action large (faire agir).

En effet, bien que je sois venu en partie spécifiquement pour voir des artistes précis, comme à un « concert », je suis aussi venu m’amuser, danser, discuter, boire...et déjà la techno me lie socialement à d’autres éléments et liens sociaux. C’est notamment en fonction des types d’actions réalisées envers les différentes actions énoncées que les conduites façonnent des pratiques sociales et musicales, attachées à des lieux.

Cette sortie en club est lié à un phénomène et un contexte social, qui donc dépasse ce « simple concert » que je subjectivise volontairement ici pour faire ressortir l’aspect amateur passionné de mon identité. La fluidité d’un développement des pratiques du milieu underground et de sa sphère *mainstream*, comme nous le détaillerons par la suite, permet d’attirer des individus de tout type : entre *clubber* pour une nuit et *clubber* pour une vie. Ce concert attire alors des individus qui consomment différemment une activité festive, dans un rapport au contenu musical, aux artistes, au lieu, à ses amis, au public présent... ce au travers

⁵⁵ Gibson J., James, “The Theory of Affordances”, in R. Shaw et J. Brandsford (eds.), *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, cité par Morgagni, Simone., « Repenser la notion d’affordance dans ses dynamiques sémiotiques », in *Intellecta*, 2011/1, 55, p.1-27

d'une tendance de la techno à être présentée comme « cool, hype » dans un cadre de pratiques et d'usage du terme « techno » évoluant depuis plus de 30 ans.

La techno est une catégorie générale, un terme dont le développement intrinsèque a tantôt refoulé, tantôt attiré. En France, si au milieu des années 1990 la techno se développe au travers de la « rave », puis se développe en parallèle lors des soirées en club, l'image et l'imaginaire induite par les médias et les réactions politiques d'un mouvement méconnu d'une majorité société, est très violent et excluant.

Au début des années 2000, à une catégorie « techno » recoupant une multitude de genre et de styles de musiques électroniques de danse va se substituer une autre catégorie générale : celle de l'électro. Ce changement de nomination vient à la fois du mouvement *French Touch* et de la première Technoparade qui en 1997 marquent un moment charnière vers les prémisses de la fin progressive du « phénomène rave », dont le coup fatal est donné par la législation et la politique en France avec la circulaire Mariani en 2001, et enfin la starification de DJ stars notamment révélés autour d'Ibiza, et la production d'album décrit comme « électro-pop » ou « électro-house ». Le terme « électro » jouait alors un préfixe d'usage pour indiquer la mutation des musiques actuelles, notamment via une instrumentation et une écriture tournée vers l'électronique. Il a aussi permis d'inscrire un nouvel enchantement autour des musiques électroniques de danse, mais en insistant sur des caractéristiques sexualisées et capitalistes, entre beauté et amusement, quand la nomination de techno restait à ce moment un terme paria pour le « grand public », soit les *outsiders* aux pratiques techno en rave et en club. Néanmoins, l'extension de la vie nocturne, avec de nouveaux collectifs et labels, la festivalisation des musiques électroniques de danse et le redéveloppement de free party et de fêtes en friche, ainsi que de nouvelles générations de DJ-producteurs ont remis au goût du jour, le terme « techno » qui reprend aujourd'hui l'aspect d'une catégorie hybride entre un hédonisme commercialisé et des tentatives alternatives de productions festives et musicales, interrogeant comment et pourquoi faire la fête techno.

Cette amorce au sujet, comme une approche de la techno par un cas de pratique festif, a pour but, à la fois, de soulever le doute pour les moins enclins à écouter ou à avoir une relation de vécu/perçu avec cet objet « techno », sur le fait qu'elle soit de la musique au sens wébérien, car le terme « techno » vous fait réagir, mais aussi au sens ontologique d'une existence-même de cette musique et ses pratiques. La question de la techno, comme musique en termes esthétiques et sonores, doit plutôt s'éprouver via une critique de la construction de

la réalité musicale, comme dans l'Art des Bruits⁵⁶ – Luigi Russolo dès 1913 propose de défendre la « Musique futuriste », qualificatif qu'emploient les artistes de Detroit qui qualifie ce qui va devenir « la techno » de « musique du futur »- plutôt qu'en une approche de la techno comme nuisance sonore⁵⁷. Mais la *doxa* autour de la musique techno évolue, et nous le verrons notamment au travers de ses rapports institutionnels récents. Pour les amateurs de techno de tout horizon dont les sens et les connaissances sont touchées, et qui interrogent – en ce moment-même - leurs expériences multiples, diverses et répétées de nombreux aspects de ces « mondes de la techno » peuvent donc échapper, dans les détails d'une enquête sociologique, et surtout anthropologique, de la musique techno.

En quoi l'indication de « Detroit » sur laquelle j'insiste, est à la fois un marqueur d'un phénomène et de cet évènement dans une perspective historique ? En quoi la techno OU/ET Detroit attirent comme « phénomène » à Paris ? En quoi « la techno de Detroit » attire comme « évènement » et pourquoi se produit-elle à Paris ? Comment les deux effets peuvent s'interconnecter ?

Cette soirée/concert/événement est structuré à l'aune d'une connaissance et d'un attachement envers ce paradigme « techno de Detroit », relatif aux origines, développé par la présence d'artistes de diverses générations d'un label dont notamment le fondateur Derrick May (54 ans), et Francesco Tristano (37 ans), réunis 30 ans après les débuts de ce type de musique portent ce sens de satisfaction de connaissance, de passion musicale. En trente ans, un DJ-producteur comme Derrick May – fondateur du label Transmat ET artiste DJ/producteur de ce même label - s'est hissé au rang « de légendes »⁵⁸, au même titre que deux autres DJ fêtant eux aussi entre 2015, 2016 et 2017, les 30 ans de leur label⁵⁹ :

⁵⁶ Russolo, Luigi., *L'Art des Bruits*, lettre à Francesco Balilla Pratella, 11 mars 1913.

⁵⁷ Nuisances sonores : bien que la techno ne soit pas en ligne de mire, une mauvaise image lui colle en raison de sa connexion en France aux raves et aux sound-system dont les acteurs parlent comme « des murs de sons », et dont les basses sont puissantes et les décibels hautes. Si les nuisances sonores sont liés à la confrontation entre activités nocturnes et sommeil des habitants de manière générale, les clubs sont très contrôlés, et tenus légalement (décret n°98-1143 de la loi du 15 décembre 1998). Les clubs sont tenus de mettre en place des systèmes d'isolation phonique et de limiter les décibels (décret n°2017-1244 du 7 août 2017). Le nombre répété de plaintes peut entraîner une fermeture de lieux. L'expansion de la population dans certains espaces de la ville de Paris met en tension des lieux qui étaient installés avant l'augmentation des résidents, mais certains clubs sont aussi situés dans des quartiers de zone de bureau (clubs comme Wanderlust et Concrete) à Paris.

⁵⁸ « Légendes » : comme toute littérature musicale, les médias spécialisés dans les musiques électroniques ne sont pas avares de superlatifs pour qualifier de « prodiges, de références ou de légendes », ce qu'elles considèrent comme des nouveaux talents, talents et talents historiques.

⁵⁹ En France, deux des anniversaires de ces labels se sont déroulés à Paris : au Rex Club pour le label Transmat (2016) et au Wanderlust/les Nuits Fauves, pour le label KMS Records (2017) ; et à Marseille : au Cabaret Aléatoire pour Metroplex (2015).

Metroplex pour Juan Atkins et KMS records pour Kevin Saunderson. Au-delà d'un univers professionnel partagé, de relations amicales, et du partage de l'élaboration d'une musique avec une esthétique et une organologie commune, un élément géographique les réunit aussi : la ville de Detroit, Etat du Michigan, aux Etats-Unis. Ainsi, par ce récit basé sur mes observations, démarre cette réflexion sur « les mondes de la techno à Detroit »... à Paris.

Néanmoins, rencontrer la techno de Detroit à Paris en ce 11 novembre 2016 me renvoie nécessairement à mon intérêt de travailler sur la techno de Detroit, et mes affinités spécifiques. En effet, la plupart des soirées estampillées « techno » à Paris, ne produisent ni d'artistes de Detroit, ni ne diffusent des morceaux de techno de Detroit. J'opère une sélection sur ce que je veux voir et entendre. La techno de Detroit fait donc partie d'une totalité de pratiques, qui se révèle de manière plus ou moins forte en fonction du type de soirées dans lequel le danseur/public va. Et comme souligné dans la courte ethnographie, les publics présents à une soirée estampillée « techno de Detroit » y voit pour la plupart une soirée comme une autre, dont la spécificité varie entre membres du public.

Rencontrer la techno de Detroit à Paris ne renvoie pas nécessairement à une altérité à propos de cet objet. Ecouter la techno de Detroit ou voir un artiste de Detroit suscite une attirance, développe un imaginaire lié à cette musique et son contexte, mais la relation d'altérité à la techno de Detroit varie fortement. Si l'altérité se définit principalement envers autrui sur une base de la différence, l'anthropologie a notamment marqué et fait évoluer la question de l'Autre. Ici, l'Autre tient à la fois de l'imaginaire, de la représentation musicale et de la personne, mais il n'est pas neutre à nous-même – notre identité - et aux manières dont nous nous exprimons sur lui et dont nous le construisons⁶⁰. En effet, l'intangibilité musicale nous fait fixer cette musique à travers des sons, des images, des personnes/personnages par des processus d'identification. Pour les membres du public venus passer une soirée sans distinction des artistes performant, venu pour la soirée en elle-même, celle-ci est portée une pratique commune sans distinction d'autrui, dans un modèle de pratique courante à Paris, où on se performe entre public/artiste/lieu pour réussir la fête. L'altérité est à la fois niée et transcendée autour d'une pratique de la techno, dans un jeu dans lequel, moi-même et les autres, interagissent de manière spécifique : entre une partie liée à mes traits d'identité, un objet « autre » dans le cadre des pratiques techno, une relation proche ou lointaine pour les membres du public, une musique prise comme un élément d'une pratique dont le but

⁶⁰ Jodelet, Denise., « Formes et figures de l'altérité », in Licata, Laurent et Sanchez-Mazas, Margarita, *L'Autre. Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, p.23-47

dépassent les attributs, où chaque acteur –public/artiste/lieu – s’engage. Ce sont alors ces spécificités de rapport à la techno et à la techno de Detroit, que je vais enquêter, en commençant à Paris. Paris est une place culturelle visible qui favorise une ou des visions de cette techno, et permet l’accès à la présence d’artistes de Detroit, pour avoir accès à un courant musical plus spécifique.

Pourquoi Paris ? Comment Paris influence Detroit, ses acteurs, et cette techno dont les contours esthétiques et historiques semblent si précis pour les amateurs ? Cette techno dont les traits géographiques, stylistiques, et médiatiques insistent sur Detroit, se positionne à Paris. Pourquoi cette réception à Paris ? En quoi ce qui est de Detroit est un indicateur relevant dans la perception, le goût et donc la hiérarchisation verticale et horizontale dans le domaine du monde des musiques électroniques ? Comment se construit l’événement décrit ci-dessus, dans le cadre de réception parisienne, et plus généralement en France ?

S’il me semble important de saisir cette techno de Detroit au travers d’un tryptique, lieu, fête et musique (espace, fait social et sons), nous allons donc interroger dans ce chapitre le rapport de la techno à Paris notamment, et en France, ainsi qu’à celui du paradigme de « techno de Detroit ». C’est aussi au travers du détail du parcours des musiciens et acteurs de la techno en France, dont les *cultural studies*, *popular music studies* mais aussi le journalisme ont déjà partiellement contribuées, que nous allons souligner la place de la techno et son investissement socio-culturel en France. Certes, si l’expérience est vive, de par son contenu historique et son déploiement économique et institutionnel, quelles représentations occurrent à ce stimuli musical, des amateurs aux institutions ? Que répondre de son esthétique ? Ne serait-ce pas en partie le mythe de la techno de Detroit qui contribue à donner corps à celle-ci à Paris, telle qu’elle est justifiée par ses acteurs en France ?

1.1 PARIS, LA NUIT, LA FETE, LA TECHNO....

1.1.a. Urbanités nocturnes parisiennes : introduction à un des mondes de la techno

Un vendredi, un samedi soir ou presque tout autre jour de la semaine, on peut sortir à Paris la nuit. La vie urbaine a multiplié le temps des potentielles sorties, qui ne se cantonne plus au weekend. Par « sortir », j'entends activités culturelles, voir des spectacles vivants, aller dans des bars, faire la fête..., et regroupe tout ce qui a attiré à contenter un envie d'amusement, de découverte et aussi de développer des conduites sociales par un déplacement de notre sphère privée dans un environnement singulier. « Sortir », est une forme de mobilité inhérente à l'urbain, qu'elle soit occasionnelle ou répétée. Cependant, la fête n'est pas l'unique des pratiques de nuit. Les pratiques nocturnes recoupent aussi de nombreuses évolutions dans le travail, dans les transports et les usages de poste de « garde » ou de surveillance. Enfin, la sortie, si elle est une occasion, est à Paris répétée dans les mêmes lieux, ou dans des lieux plus discrets, plus cachés, moins connus... mais qui attirent souvent pour satisfaire des envies et objectifs similaires. Si le renouvellement des sorties peut prendre la forme d'une recherche du « nouveau », du « changement » à entendre en termes de lieux/d'ambiance, une forme commune fédère les pratiques de sortie techno seule ou accompagné. Un commun dont la création vaut tout autant par les directions recherchées par un groupe social, que les activités façonnées et pré-établies par les agents d'un lieu techno.

Auparavant, « la nuit était considérée comme le temps du repos social, de la fermeture de la ville, du sommeil : autant dire un temps « mort » ou un temps tabou, occulté »⁶¹. Cette perception traditionnelle de la nuit est contrastée par « le monde (de) la nuit », qui énonce alors que la nuit se produit diverses activités. « Etre citoyen, c'est (donc) aussi pratiquer la ville la nuit⁶² », bien que la nuit urbaine soit segmentée et variables, comme le dynamisme festif est plutôt incarnée par des groupes, plutôt jeunes. Néanmoins, la nuit – comme cadre dans lequel des études en sciences sociales ont pu avoir lieu – a souvent été étudiée au travers de la déviance et des comportements déviants : prostitution, gangs, SDF.... Mais, les premières études, notamment de l'Ecole de Chicago⁶³, ont toujours privilégié l'analyse du détail des comportements dans leurs approches pragmatiques et interactionnistes, plutôt que

⁶¹ C. Espinasse et P. Buhagiar, *Les Passagers de la nuit. Vie nocturne des jeunes*, L'Harmattan, 2004

⁶² Pinçon., Michel et Pinçon-Charlot, Monique., « Les Nuits à Paris », in *Les Annales de la Recherche Urbaine*, Nuits et lumières, n°87, 2000, p.15-24, p.15.

⁶³ Parmi les différentes lectures sur l'Ecole de Chicago : *The City* de Robert E. Park et Ernest W. Burgess, divers ouvrages de Erving Goffman, c'est notamment l'ouvrage *Outsiders* d'Howard Becker auquel je pense.

de forger une qualification déjà émise, tout en soulignant nos usages des étiquettes sociales. Outre cette littérature scientifique, différents arts ont utilisés la nuit comme terrain de l'inconnu, de l'horreur, des crimes, des violences, de la peur, l'illégal, l'illicite, le caché....

En ouvrant récemment un nouveau champ de recherche en anthropologie sur la nuit, Jacques Galinier, Aurore Monod Becquelin et huit autres auteurs se sont associés pour travailler sur « la nuit », puisque l'anthropologie n'avait pas « encore réussi à dépasser la conception commune, qui répond aux contraintes psycho-physiologiques des contraintes du sommeil, qui cause une réduction de la pensée et des actions, un ralentissement général du rythme de la vie (...) analogue au cycle des plantes »⁶⁴. Si en effet, notre corps nécessite du sommeil, l'activité sociale la nuit fait souvent fi de ce besoin psycho-physiologique, comme une opposition à notre nature humaine, par la transformation de notre condition humaine par la culture dans une approche lévi-straussienne. Dans une démarche pour éclaircir la question de la nuit comme domaine de recherche induit dans l'étude de la techno comme pratique majoritairement nocturne, je propose deux éléments d'enquête : la modification du corps et sa performance nocturne ; ainsi que l'espace et temps nocturne, c'est à dire pour ce qui nous intéresse le plus ici, la nuit comme propriété attribuée à des espaces.

Bien que notre société moderne ait un rapport à la nuit avec des faits sociaux et culturels historiquement proches, Galinier *et als.*, rapporte que le rapport de l'humain à la nuit s'est construit dans diverses cultures autour d'un mythe de création de la nuit, comme dans la culture Yucuna dont les éléments sont extraits de l'ouvrage de Laurent Fontaine⁶⁵. Les quatre demiurges – Karipu Lakena – reçoivent du seigneur des Rêves, la nuit. Ils en font la requête pour « mesurer le temps » et ne pas gaspiller la nourriture. Le seigneur des Rêves les prévient que la nuit peut les détruire le peuple et les « exposer aux démons ». Le plus jeune des héros considère que la nuit va leur permettre de se réorganiser. Le Seigneur fait son don, sous la forme d'une noix qui contient « deux repas de noir » - traditionnellement le repas du matin et du soir pour le peuple Yucuna - mais les prévient qu'ils doivent s'endormir après minuit « quand tout est silencieux », car avant les mauvais esprits rôdent. Lors de l'ouverture principale de la noix, les effets de la nuit dont la noirceur totale se répand, et les héros se transforment en monstre. De cette histoire, Galinier *et als.*, en conclut que de nombreuses thématiques sur la nuit, dans un cadre de nature (la forêt amazonienne pour le peuple

⁶⁴ Galinier, Jacques ; Becquelin Monod, Aurore ; Bordin, Guy ; et al., « Anthropology of the Night Cross-Disciplinary Investigations, in *Current Anthropology*, Vol.51, N°6, Décembre 2010, p.819-847, p.820

⁶⁵ Fontaine, Laurent, *Récits des Indiens Yucuna d'Amazonie colombienne* (texte bilingue), Paris, L'Harmattan, 2008

Yucuna), sont trouvées dans ce mythe. Exposées aux peuples lors de la narration du récit qui conduit à faire de l'habitation un lieu de protection, à créer l'interdit de venir en forêt la nuit du fait de ses dangers potentiels, à faire que « les hommes doivent rester debout en mangeant de la coca pour protéger leur maison ». L'humain s'autorise à être soumis par la nuit – soit le sommeil – et fait face à cette soumission, par des sens tenus en éveil où ceux qui ne dorment pas, restent à l'affût. Une peur des dangers supposés de la nuit est donc présente, mais aussi le fait de se donner les moyens de s'y préparer et de s'y risquer.

Les comportements de l'urbain nocturne moderne sont variés, mais la plupart des humains dorment la nuit, même si je postule une répartition du temps de sommeil plus tardive le weekend, puisque la soirée est réservée à des activités. Nos représentations sur la propriété de la nuit ont évolué, et oscillent entre une peur et une conquête de la nuit, cette dernière étant privilégiée par les avancées scientifiques et technologiques. La peur de la nuit a notamment pour effet de supporter des métamorphoses des espaces urbains liés au changement de luminosité. Certains interstices et espaces paraissent ou sont encore plus impénétrables, « entre murs visibles et invisibles » : là où notamment la lumière n'est pas présente et empêche de se repérer totalement, et voire des espaces qui même éclairés transforment et façonnent des illusions. L'espace la nuit, qu'il soit de nature ou de béton, reste appréhendé autour d'une peur de l'inconnu et une intensification de nos imaginaires. Cependant, la lumière et l'éclairage public a longtemps été une réponse aux besoins nocturnes du citadin, autant qu'à la pratique d'une surveillance de celui-ci. « Ce qui fait la nuit urbaine, c'est la lumière artificielle, et non l'obscurité », écrivent Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot⁶⁶. C'est une négation de la nuit, où la lumière agit comme repoussoir : l'humain domine une borne naturelle.

A l'appui des études dirigées par l'anthropologue Thomas Fouquet, parues dans le dossier « Nuit Urbaines » de Sociétés Politiques Européennes, et donc au-delà des thématiques de sciences sociales liées au contexte nocturne (prostitution, gang, criminalité,...), cette conquête du nocturne par l'humain - « la nocturnité »- est établie par la lumière, comme artefact d'une rationalité de l'homme⁶⁷ et se réalise de manière contrastée dans divers comportements, dresse des paysages de la nuit qui recoupe des politiques

⁶⁶ Pinçon., Michel et Pinçon-Charlot, Monique., « Les Nuits à Paris », in *Les Annales de la Recherche Urbaine, Nuits et lumières*, n°87, 2000, p.15-24, p.15.

⁶⁷ J'entends par ici la sémantique de la lumière par l'Homme autour du savoir et des connaissances, comme la Philosophie des Lumières, mais aussi toutes les références mettant en métaphore l'idée d'activité et d'action autour de la lumière.

nocturnes dans toutes les cultures et cadres urbains. La nuit a ses autorités, ses autorisés, ses tolérés et ses interdits.

Si celui qui « est en fête » prend part à la nuit, va-t-il au-devant des propriétés de la nuit ? Le cadre de la nuit festive donne des corps réveillés et/ou éveillés. Les marques et gestes du sommeil, ou plutôt de la fatigue apparaissent. Les marques et gestes surgissant de ce qui essaient de la prolonger, voire de l'empêcher aussi : alcool, drogue, danse, échanges verbaux comme des sources d'énergie. Le cadre festif fait qu'il émerge une lutte du corps pour la nuit. Le cadre festif fait passer la nuit, il nous fait traverser la nuit et prendre la nuit. Si les comportements nocturnes sont souvent représentés comme transgressifs, que nous apportent l'étude de ces comportements festifs ? Par la même, change-t-il la nuit en jour ? Ou modifie-t-il le rapport à la nuit ? En effet, la « « vraie vie » sociale, politique ou économique continue de s'entendre dans le temps diurne »⁶⁸, ce bien que l'activité des citadins – notamment « des grandes villes » et « métropoles » - ne soit plus répartie de manière si traditionnelle, c'est-à-dire que des manières de « vivre en décalé » ou vivre de manière alternative face à la norme d'un système diurne, agissent et transforment notre rythme de vie.

« Vivre en décalé » renvoie dans un cadre normatif à une *asynchronie sociale*, en appui des travaux de Michel Lallemant⁶⁹. Cet emploi renvoie généralement à des modes de vie alternatifs, et le plus souvent un travail nocturne. Dans le cadre de la techno, « vivre en décalé » insiste sur des occasions alternatives - programmation en club à partir de 23h jusqu'à 6h du matin – et surtout sur des formes de vie prenant place autour de performance musicale le soir, a une prise avec la nuit qui se met en tension avec une synchronie sociale ou un rythme normatif de vie, mais aussi dans un cadre d'opposition entre activité diurne entendu comme le temps du travail, et activité nocturne étiqueté comme le temps du repos ou de la fête. Les activités et modes de vie en décalé sont souvent liés à un emploi, du fait entre autre de l'augmentation des « métiers » de nuit.

En 2010, la ville de Paris (la mairie de Paris, ainsi que pléthore d'associations, collectifs, syndicats, représentants de riverains) ouvre les Etats Généraux de la Nuit⁷⁰, lancé suite à une pétition des professionnels de la nuit, « Paris, la nuit se meurt en silence », en

⁶⁸ Fouquet, Thomas, « Paysages nocturnes de la ville et politiques de la nuit. Perspectives ouest-africaines », in *Sociétés politiques comparées*, 2016, p.1-16, p.4

⁶⁹ Lallemant, Michel, *Temps, travail et modes de vie*, Paris, PUF, 2003

⁷⁰ *Actes des Etats Généraux de la Nuit de Paris*, 12 au 13 Novembre 2010, Paris, Mairie de Paris, 71.p.

Novembre 2009. D'après le magazine de musiques actuelles, « Les Inrockuptibles »⁷¹, en première ligne de cette pétition les associations Plaqué Or et Technopol, le disquaire My Electro Kitchen ; ainsi que des DJ, des *clubbers*, des artistes dénoncent : « une augmentation sensible de la répression sur les lieux de vie nocturne (...) imposition de travaux d'insonorisation hors de prix (...) un bar sans licence « club » ne peut théoriquement pas passer de la musique qui incite à faire danser les gens (...) des licences de nuit qui permettent à des salles d'ouvrir jusqu'à 4 heures du matin au lieu des 2 heures réglementaires seraient [plus rarement délivrées] ». Dans l'article, des professionnels contactés répondent aussi des causes de l'état du fonctionnement pour eux de la nuit à Paris, entre « logique sécuritaire », « « boboisation » de la capitale et de la société (...) de gens qui veulent la tranquillité et la fête », et de conséquences à l'exemple d'un DJ qui explique être parti à Berlin.

Ainsi, les Etats Généraux de la Nuit vont prendre en compte « dans sa globalité »⁷² les diverses questions de la nuit à Paris, et la ville de Paris se féliciter par la même occasion d'être « la première ville en Europe à mettre en place un véritable débat citoyen sur ces questions »⁷³. Le géographe Luc Gwiazdzinski, qui avec Anne Cauquelin sont les premiers à avoir travaillé la nuit urbaine comme sujet en sciences sociales en France, expose l'appréhension de la nuit dans ce contexte moderne, comme « un défi qui émerge partout en Europe », « où l'on investit », et un « exercice » qui impose « de changer de regard ». Le tourisme, l'engagement artistique, les nuisances sonores, la liberté nocturne, les conditions de travail,... des modes de vie prennent place la nuit, dans ce système déjà bien installé, et où la réglementation, les infrastructures et les aménagements urbains tendent à évoluer, la bataille à l'attractivité de nuit émerge entre les villes. La question de la nuit recoupe donc de manière transversale ces différentes thématiques. Lors de cette assemblée, parmi les acteurs de la réflexion et organismes relevant des données sur les activités de nuit, l'association APUR (Atelier Parisien d'URbanisme), donne une étude réalisée en 2004 et réactualisée en 2010. Selon l'étude, Paris se déploie alors la nuit, notamment entre une ville de garde (transport, mobilités, ainsi que fonctions sécuritaires et sanitaires), une ville marché (commerces), et une ville festive :

⁷¹ Service Actualité des Inrockuptibles, « Quand la nuit parisienne meurt en silence », Les Inrocks.com, 2 Novembre 2009. URL : <https://www.lesinrocks.com/2009/11/02/actualite/quand-la-nuit-parisienne-meurt-en-silence-1136219/>

⁷² Actes des Etats Généraux de la Nuit de Paris, 12 au 13 Novembre 2010, Paris, Mairie de Paris, p.8-19

⁷³ *Ibid.*, p.10

L'offre festive parisienne peut se comparer à celle de Londres, sa rivale, qui compterait environ 230 nightclubs (contre 200 à Paris), une centaine de théâtres (200 à Paris) et quelques 3800 pubs, dont les horaires de fermeture sont variables. Bien que le territoire de Londres soit largement plus étendu que celui de Paris augmenté de sa proche banlieue, l'activité nocturne londonienne est concentrée dans un quartier, celui du West End (Picadilly Circus, Leicester Square, Covent Garden...), alors qu'à Paris elle se répartit sur cinq à six pôles de moindre importance.⁷⁴

« La ville festive » identifiée par l'APUR « les vendredis et samedis soirs » se compose donc en trois catégories de lieux « bars, restaurants, boîte de nuit », de « salles de spectacles, lieux culturels et autre loisir », et du « Paris libertin ». Si la comparaison, dans la précédente citation, renforce l'idée d'une bataille ou concurrence des villes pour l'attractivité – un rapport commandé à l'EGE (Ecole de Guerre Economique) en 2009 conjointement par la Mairie de Paris et la Chambre syndicale des Cabarets Artistiques et des Discothèques se nomme « Rapport sur la Compétitivité Nocturne de Paris »⁷⁵ - l'étude générale de l'APUR indique aussi que des quartiers sont plus propices à la fête, même jusqu'à l'aube où Paris-ville festive devient un peu plus « atrophie » en son centre, et que l'évolution des transports en commun permet aux activités de prendre place, même de manière éloignée à son foyer. La nuit n'est donc pas si calme, elle est activée socialement parlant. Et même si elle continue à faire peur, dans l'imaginaire collectif, puisque ce temps de la ville renforce, transforme, et durcie ses « murs invisibles », les activités festives se logent dans un conglomérat de lumières, d'activités et d'espaces agités et sont rarement indépendantes de service de mobilités. La nuit veut ressembler au jour, mais certains de ses acteurs donnent parallèlement à la fête des atouts pour alimenter une illusion fantasmée d'être caché.

En 2002, Paul Chatterton, s'est intéressé à ces acteurs qui dans leur ensemble inconscient (sauf dans le cas de leur rassemblement dans le cas de ces Etats généraux de la Nuit à Paris) forme « une gouvernance de la vie nocturne urbaine »⁷⁶, ce dans le cadre festif de grands clubs très « chics » et plein « de stars » à Londres, dans lesquelles est jouée de la

⁷⁴ APUR, «La nuit à Paris.Etat des lieux et tendances de 2000 à 2010, Novembre 2010, n°48, 8.p.

⁷⁵ Charnier, Audrey., Kordova, Ben., Loubaton, Fanny., Meret, Anne-Claire., (Ecole de Guerre Economique), *Rapport sur la compétitivité nocturne de Paris*, Mairie de Paris et la Chambre syndicale des Cabarets Artistiques et des Discothèques, juin 2009, 110 p.

⁷⁶ Chatterton, Paul, *Governing Nightlife: Profit, Fun and (Dis)Order in the Contemporary City*, in *Entertainment Law*, Vol.1, 2002, Londres, p.23-49, p.24.

musique rock. « Le rock ne serait donc pas pour le fêtard moyen », ironise-t-il. Sa problématique se tient autour de l'économie nocturne « associée de manière contradictoire à la fois à des moments de plaisir et de raffinement, et ceux de désordre et de criminalité ». Il souligne la régulation et le pouvoir de ses acteurs du cadre de la nuit, notamment pour ceux attachés à l'application politique, juridique et la gestion commerciale et industrielle. Dans une approche autour de la critique de la ville post-industrielle, de l'industrie culturelle et du néo-libéralisme, il revient sur la nuit en tant « qu'entité économique » et des manières dont chaque agent veut s'en saisir, alors même que la nuit est fuyante: « La vie nocturne est un exemple d'espace ambivalent : 'un espace dans lequel il y a un désir à la fois d'accommoder un public pluriel et de contrôler ce dernier au travers de stratégies rationnelles de surveillance et de discipline''. La nuit, donc, représente une renégociation constante et une subversion des codes, des styles et des normes»⁷⁷.

Pour quelles raisons contrôler la nuit ? Historiquement, Chatterton analyse que les activités de nuit ont notamment été rendues criminelles pour les classes ouvrières et dans le cadre des activités traditionnelles de rue, dans le but de contrôler ce qui était vu comme l'une des principales sources du vice et du déclin moral au XXème siècle. Il adhère à l'idée que le Fordisme, comme mode de contrôle social et de segmentation/fragmentation de la société, est au cœur de l'idée d'une rationalisation de la pensée du vice pour les classes ouvrières⁷⁸. Aujourd'hui, dans le cadre de la nuit festive, c'est notamment la jeunesse qui est stigmatisée et qu'on veut rationaliser, alors que « l'économie du plaisir⁷⁹ » étudiée par A.Lovatt, a été investi à la fois par des entrepreneurs et les villes eux-mêmes pour rationaliser la pensée nocturne. Au travers, de l'étude de la législation, des actes policiers, des règles des métiers de barman, ouvrier, vigile ou « physio », des offres commerciales dans les bars, des politiques d'obtention des licences, des espaces investis par les entrepreneurs (offre locative et de propriétés), des politiques de restructuration de la ville.... il montre comment les mesures de l'attractivité de la ville ou de sa festivité, est un corolaire aux politiques (et à son approche telle que présentée par Richard Florida) de « *creative cities* » / villes créatives et qu'en définitif ce type de politique de la vie nocturne urbaine semble « avoir un goût d'inévitable » ou en tout cas justifiée comme telle par des acteurs qui ne prennent pas le problème en son

⁷⁷ L.Lees "Urban Renaissance and the Street. Spaces of Control and Contestation" in N.R.Fyfe, *Images of the Street: Planning, Identity, and Control in Public Space*, Londres, Routledge, 1999, p.245 cité dans Chatterton, Paul, *op.cit.*, p.25

⁷⁸ Chatterton, Paul, *op.cit.*, p.27

⁷⁹ A. Lovatt, 'The Ecstasy of Urban Regeneration: Regulation of the Night-Time Economy in the Post-Fordist City', in J. O'Connor and D. Wynne (eds.), *From the Margins to the Centre*, Arena, Londres, 1995, 141-68.

cœur, et/ou en profitent de diverses manières. Chatterton, en rapport à son terrain, y voit trois problèmes principaux, que même les nouveaux dispositifs de protection ou de régulation semblent omettre : « un manque de diversité des activités nocturnes, l'augmentation de l'influence d'entrepreneurs et d'industries à but lucratif, et la prédominance d'une culture orientée vers la consommation d'alcool⁸⁰ ».

Avant les Etats Généraux de Paris, et notamment l'une de ses résultantes, Le Conseil de la Nuit créé en 2014, la politique de la ville à propos de « la nuit » se cantonnait notamment à une réduction des nuisances sonores, et de consommation de drogues et d'alcool. Peu à d'autres problématiques. Cette pression d'ordre réglementaire pour assurer une régulation des interdits, de l'illicite et de l'illégal, est toujours d'actualité. En 2014, j'entre dans les locaux de Technopol, dans cette association « au service de la culture électro », au service d'une culture qui veut faire du bruit, des sons, de la musique la nuit. Paradoxalement, l'un des livres que je découvre à disposition à l'entrée date de 2014 s'intitule : « Proceedings of nights 2013 – Health, pleasure and communities »⁸¹. Cette publication faisant suite au colloque du *Nightlife Empowerment Well-Being Implementation Project*, programme de l'Union européenne traite de la sécurité nocturne, la vie nocturne, la prévention liée à l'alcool et à la drogue, les nouvelles technologies au service de la sécurité de nuit, les espaces de vie nocturnes pour les jeunes. La réglementation européenne tente alors de définir les comportements à risque, et travaille à une sécurisation de la nuit, sans jamais revenir sur l'influence des villes, des imaginaires ou encore de l'industrie culturelle. Néanmoins, le récent Manifeste parisien sur la vie nocturne du Conseil de la Nuit de Paris, ouvre la voie à l'échange, et « la participation des acteurs économiques de la nuit, riverains et noctambules à la construction d'une politique de la vie nocturne »⁸².

Dans cette industrie culturelle et touristique, à quoi renvoie la nuit parisienne dans notre imaginaire ? Quelle place à Paris, prend la techno, dans cette industrie et dans cette imaginaire ? Paris ville touristique, où « la nuit parisienne fait partie de l'imaginaire attaché à cette capitale exceptionnelle »⁸³, renvoie à une image très rêveuse et idéalisée. Des concepts attachés à Paris, ce des « lumières de la ville », « ville de l'amour », à la ville historique où la

⁸⁰ Chatterton, Paul, *op.cit.*, p.46

⁸¹ Gamberini, Luciano., Varotto, Alessandra., Zamboni, Luca., Spagnolli, Anna. (eds.), *Proceedings of Nights 2013: Health, pleasure and communities*, Padova, Université de Padova, Programme de Santé de l'Union Européenne et le NEWIP (Nightlife Empowerment And Well-Being Implementation Project), 2013.

⁸² Manifeste parisien sur la vie nocturne, Conseil de la Nuit de Paris, en ligne: <https://www.paris.fr/municipalite/action-municipale/manifeste-parisien-sur-la-vie-nocturne-4569>

⁸³ Pinçon., Michel et Pinçon-Charlot, Monique., « Les Nuits à Paris », in *Les Annales de la Recherche Urbaine*, Nuits et lumières, n°87, 2000, p.15-24, p.15.

réalité du temps présent côtoie une fiction du temps passé. A l'instar d'un film comme *Midnight in Paris*⁸⁴, Paris semble vue de l'étranger (où ce que les motivations et visions d'un réalisateur New-yorkais à de Paris et qu'il transmet à l'international) comme un univers féérique et joyeux, propice au développement d'un « Paris ville festive ». Bien qu'il soit bien naïf de croire en cette parfaite et fictionnelle vision de Paris, à la manière dont le tourisme et l'industrie culturelle transforment les objets d'art, ces représentations parfois archétypales sont aussi prises au travers d'un vocabulaire et d'une dynamique de la ville historique, dès le XVIIIème au XXème siècle, issue des rubriques mondaines consacrant « la bal-spectacle », le carnaval de Paris comme a pu l'étudier François Gasnault⁸⁵, ou encore l'histoire « des Nuits Pariennes », comme Antoine de Baecque⁸⁶ a pu les cataloguer, compiler et documenter autour d'une grande diversité de lieux, d'espaces, de danses, de personnes et personnages. Des nuits qui ont même pu être plus dense en termes de travailleurs : Paris comptant 2,5millions de travailleurs la nuit dans les années 1900 contre 600.000 aujourd'hui.

Malgré ces éléments de prolifération de la fête et d'un dynamisme d'expériences musicales, la nuit parisienne a connu un certain déclin de ses lieux et de l'engouement des activités de fêtes nocturnes. En France, et notamment en régions, on compte la fermeture de la moitié des établissements de nuit entre 1980 à aujourd'hui (plus de 4000 au total), et environ 800 discothèques ont fermé entre 2008-2010⁸⁷, liés à la diversification des pratiques de musiques électroniques et une fuite des publics (raves et festivals), ainsi que le durcissement des réglementations contre les nuisances sonores, les protections auditives et pour la paix sociale entre les riverains.

Pourtant, la nuit parisienne et ses lieux voyagent toujours, et se retrouvent même sur le terrain de Detroit, quand les musiciens techno parlent de Paris à l'étranger, et de leurs venues pour visiter cette ville, après notamment avoir fait référence qu'ils aient joué au « Rex Club » ou à la « Concrete », deux clubs emblématiques à Paris. De suite, je note que la présence des acteurs de la techno, et notamment de la techno de Detroit reste très spécifique à quelques lieux en France, notamment à Paris – dans certains clubs et festivals ces dernières années – et donc très éloignés de ce qu'on nomme « discothèque » en France, modes d'établissement de nuit de musiques actuelles le plus courant en France.

⁸⁴ Allen, Woody., *Midnight in Paris*, Mars Films, 2011, 94min.

⁸⁵ Gasnault, François., *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXème*, Paris, Aubier, 1986.

⁸⁶ De Baecque, Antoine., *Les nuits parisiennes. XVIIIème – XXIème siècle*, Paris, Le Seuil, 2015.

⁸⁷ Chiffre du rapport lors du colloque « Pour que Vive La Nuit » par la Sacem, 2014, et Braun Benjamin et Pellerin Olivier, *Les Musiques Electroniques en France*, Paris, SACEM, 2017.

Est-ce que la techno fait partie de cette imaginaire attachée à la nuit parisienne et son industrie culturelle ? Récemment, la techno la nuit et plus largement le monde des musiques électroniques de danse ont été très médiatisés, et on peut recenser différents types de promotion qui soulignent l'activité « techno » à Paris et sa proche banlieue. Le principe de cette promotion est notamment de faire de la fête un classement « Top 10 » des « meilleurs » lieux de techno à Paris, apanage de la surmodernité et du marketing. En l'occurrence, le webmagazine « Timeout » qui renseigne et promeut les activités à faire dans les grandes villes d'Europe, publie le 7 avril 2015, une liste de collectifs « de techno et de fêtes éphémères ». Comme texte d'accroche, la journaliste souligne le bond en avant qu'a fait Paris, grâce notamment à ces collectifs, en comparaison avec le mouvement de « Paris la nuit se meurt en silence » :

S'il y a quelques années, les professionnels de la nuit critiquaient Paris pour son incapacité à pouvoir accueillir leurs soirées en la baptisant « capitale européenne du sommeil », aujourd'hui, la ville tend vers un culte de la fête. De plus en plus de collectifs se forment et se croisent avec des idées de projets ambitieux, qui mêlent ambiances particulières, lieux improbables, événements en journée, tarifs doux, surprises à gogo et artistes locaux. Plus besoin de têtes d'affiche pour faire bouger les gens - parfois même en dehors de Paris -, juste des concepts qui cassent la routine du *clubbing* parisien et qui n'ont presque aucune limite.⁸⁸

Au-delà, de ce phénomène récent qui correspond aussi à une fuite du centrement de la ville telle que Pascal Nicolas-Le Strat le sous-tend, comme « un autre processus de fabrication de la ville » par les interstices⁸⁹, la nuit et sa conception autour de l'étude des noctambules technos – ses acteurs et agents - a été expliquée dans les années 2000 par Etienne Racine. Dans un article très efficace, « Le Phénomène techno », au cœur de l'ouvrage La Nuit en questions, argumente de la « nuit comme enjeu (approche synchronique) » et « comme passage (approche diachronique) » pour les protagonistes :

⁸⁸ Grangette, Lorraine., *Les collectifs techno et les fêtes éphémères*, in Timeout, 7 avril 2015. URL : <https://www.timeout.fr/paris/concert-soiree/collectifs-techno>

⁸⁹ Nicolas-Le-Strat, Pascal., « Multiplicité interstitielle », in *Multitudes* 4, n°31, 2007, p.115-121.

C'est aujourd'hui la techno qui, pour ainsi dire, occupe la place de la culture musicale de la jeunesse permettant de traverser la nuit⁹⁰.

L'usage de la techno – catégorie généralisée – dans divers espaces et urbanités de la ville à la banlieue, des clubs institués aux raves en friche, de la ville à la campagne – fait évoluer la nuit et les manières de se l'approprier. Pour Etienne Racine, l'enjeu de la nuit est d'assurer « un idéal », « une authenticité », allant de « dépasser les limites temporelles institutionnelles » à « traverser la nuit » pour ce qu'il nomme « les acteurs de la techno ». La techno se fait alors politique du quotidien, et notamment de la nuit, dans une approche de la vie politique quotidienne, des volontés de changement dans une société même prise comme « démocratique », et où comme dans tout pays « des gens ordinaires » agissent⁹¹. Cependant, la techno est aussi pris par la politique, et le secteur privé et des pouvoirs publics qui essaient de réguler, de contrôler, de conformer les pratiques. Ce rapport à l'authenticité, notamment postulé par les organisateurs des fêtes « illégales » se joue aussi par la confrontation aux fêtes légales, et notamment des raves face aux clubs et discothèques, dans les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. La nuit y joue la matière souple et paradoxale que l'Etat lui fait incarner en octroyant une légalité à certains événements, et une illégalité à d'autres, notamment en autorisant ou en privant la fête de la nuit, car elle s'arrête légalement à 2 heures du matin, et sous condition d'une autorisation d'ouverture de nuit à 7 heures du matin (Article D.314-1 du Code du Tourisme, Décret N°2009-1652 au 23 Décembre 2009 et circulaires liées en 2010). Cette législation met donc en conflit les lieux de musique, qui sont vus de manière alternative dans une propension différente.

Si le noctambule techno traverse la nuit, il peut la traverser dans différents espaces, environnements. Néanmoins, il me revient d'argumenter que les fêtes nocturnes de type rave ou free-party ont pu travailler à la transfiguration de la nuit, à une perte des repères visuelles dans le cadre de fêtes en campagne ou en friches, où des précautions sont de mise pour se déplacer, quand les clubs utilisent la lumière artificielle, pour éclairer les corps sans perte de repères complets, dans un contexte plus aseptisé ou « moins sauvage » tout en donnant en spectacle d'obscurs lueurs et de brillants noirs. Autre élément : la lumière du jour, lumière naturelle extérieure pousse les raveurs vers un retour à la période diurne, bien que la plupart souhaite repousser le temps qui se figure par le jour, la période vécue « comme active » par la

⁹⁰ Racine, Etienne., « Le phénomène techno », in Espinasse C., Gwiazdzinski L., Heurgon E., *La nuit en question(s)*, Paris, Editions de l'aube, 2004, p.35

⁹¹ Bayat, Asef., *Life as politics. How Ordinary People Change The Middle East*, Standford, Standford University Press, 2013

société. Tandis que le club, ce lieu dédié à la musique, suit à la lettre le règlement, et allume très souvent tous ces projecteurs pour mettre en pleine lumière le public, et signifier la fin de la fête, du spectacle, comme à la fin d'une séance de cinéma. La nuit, le sombre, la lumière, le jour, des marqueurs visuels pour marquer des changements d'atmosphères et de temporalités, sont donc manipulés à différents escients, ou proposent différentes situations de festivités.

Piqué par la question de ce cycle jour/nuit, ce à la manière de Bureau, je tiens donc à révéler par l'ethnologie urbaine « les transformations induites par les comportements dits « nocturnes », et leurs pénétrations dans le monde diurne »⁹², et ce à quoi celles-ci renvoient dans l'étude de la techno dans une approche de l'expansion du domaine de la nuit vers le jour. En effet, révélation de l'alternance jour/nuit, si l'on croit à défaut que la techno se vit la nuit, elle se réalise, se pratique, se décide, se construit pourtant tout autant de jour par les nombreux acteurs qui la modèlent, la défendent, l'écoutent, la font. Si la nuit est le temps de la mise en scène, de la démonstration de la techno, le jour en est notamment le temps de la mise en place, de sa préparation, mais aussi de la prolongation festive (festival de musiques électroniques avec une programmation démarrant la journée et rave de 24h et plus). Néanmoins, bien que la techno, en tant que catégorie générale de musiques électroniques, soit liée à l'univers nocturne, souvent considérée comme une musique de deuxième partie de soirée, au choix dans une nuit bien avancée ou le début de la matinée - entre 23h00 et 6h00 du matin de manière générale – son écoute et les pratiques de techno ne cessent d'évoluer dans les heures. Les siestes électroniques popularisées en France, par le festival des Nuits Sonores à Lyon et les Siestes Electroniques à Toulouse et à Paris, se déroulant de 15h00 à 21h00 en 2017, qui plus est dans l'enceinte d'un musée (Quai Branly), en sont un exemple. Les concerts de techno sont aussi programmés à des horaires moins avancés dans la nuit, notamment du fait de leur entrée dans des programmations d'institutions dont les horaires « habituelles » ne peuvent s'adapter. Peut-on en conclure, que la techno est tirée par l'institutionnalisation vers la lumière naturelle, la journée, « la vraie vie sociale » ? Quelles transformations pour l'expérience techno ?

Ainsi si certaines activités festives autour de la techno sont diurnes, celles-ci se révèlent encore extra-ordinaires. La techno ordinaire se pratique tard dans la nuit. La festivalisation et les fêtes éphémères renforcent aussi l'extension du domaine de ces festivités

⁹² Bureau, Luc, *Géographie de la nuit*, Montréal, Québec, L'Hexagone, 1997 cité par Galinier (et al.), *op.cit.*, p.820.

techno, qui parfois durent plusieurs jours/nuits sans arrêt, et redéfinissent les urbanités, ainsi que les perceptions de l'intérieur/de l'extérieur de « la ville ». Toutes les activités nocturnes techno soulignent des manières d'appréhender l'espoir urbain, entre conformisme aux attentes pris dans un cadre protecteur et régulé des activités, et des versions alternatives de pratiques de danse et de fête où le secret, la limite de réglementation et de surveillance, défend des engagements intentionnels dans le politique... mais les expériences proposées dans diverses formes de la techno confrontent spécifiquement des amateurs réguliers à emprunter divers parcours, dans des mondes différents et sélectifs. Cet espoir citoyen touche aussi des groupements économiques et politiques pilotant les deux côtés du débat des activités nocturnes de manière conséquente dans le cadre des musiques électroniques, contrairement aux autres styles musicaux, et dont les principaux intéressés commencent à définir et réglementer des devoirs à « un droit à l'urbain en continu », qui s'est pourtant durant quelques années « autorégulé », du fait notamment de son inexistence pour le monde du politique, et avant la professionnalisation des acteurs du secteur. L'espace ordinaire urbain de la techno, aujourd'hui, semble rester notamment le club – comme lieu de musique dédiée à cette catégorie musicale générique. La techno la nuit, passe donc par une appréhension de cet espace « *clubbing* », et une critique de ses expériences à Paris.

1.1.b Clubbing et environnements festifs à Paris : industrie culturelle, expériences techno et tourisme

L'origine du « club » ou de la boîte de nuit n'est pas actée. Elle découle d'une longue histoire sociale, ainsi que d'une transformation de lieux dont la préhistoire est très mal documentée. « Aller en soirée » remonte de manière intercroisée à la pratique de danse accompagnée de musique et leurs évolutions, et pour ce qui m'intéresse, entre la présence de danseurs et d'un « animateur de la musique », le DJ.

L'Histoire sociale de la danse, telle qu'elle peut se présenter de manière ethnocentrée⁹³, renvoie notamment ses prémisses aux danses de cour européennes dans un rôle social politique, et une mise en scène de l'amour et la vie à partir du XV^{ème} siècle. Si ces dernières bénéficient d'une documentation, il est nécessaire de ne pas oublier que la pratique de la danse prend forme aussi par celui de rituels (demande sacré d'intervention et autres

⁹³ Wallace, Carol., McDonagh Don., (et als.), *Dance: a very social history*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.

gratifications, offrandes et salutations aux dieux), traversent les âges et les cultures, dans une approche du corps comme langage pour signifier quelque chose et appeler à quelque chose⁹⁴. Si l'aspect chorégraphique et esthétique interviennent durant les danses de cour ou autour de différents folklores qui seront de plus en plus codifiés, on donne aussi à la danse la vertu d'aider ou d'amener à la transe dans certaines cultures. La catégorisation et la multiplication des formes de danses, en ce que ces danses font l'objet de recherche et de démarches d'interrogations épistémologiques par les historiens mais aussi les danseurs eux-mêmes lors de leur apprentissage, pour ce qui est de la danse contemporaine, organisent celles-ci. Néanmoins, les pratiques de danses en club au XXème siècle et leurs évolutions ne sont que peu interrogées. Ces dernières années, dans les clubs, la danse n'a que très peu de caractéristiques de danse de couple, ou de danse codifiée, par exemple. Et si les individus présents peuvent venir pour séduire et conquérir d'autres individus, se montrer et se performer, ils ne viennent pas avec l'intention de suivre des codes réifiés de danse, ou d'utiliser la danse à des fins moindres que les danses de couple/de salon/à deux. Les danses en clubs sont plus de l'ordre de l'improvisé, bien que certaines récurrences peuvent être soulignées. Le caractère individuel et/ou collectif de la formation du public dans ces manifestations festives via la danse ou l'organisation spatiale est interrogé actuellement au travers du concept de « monde liquide » ou « *liquidity* »⁹⁵ soit des liens humains rendus fragile par l'individualisation et la bureaucratisation de la société, que l'ethnomusicologue Luis-Manuel Garcia critique en parlant de « *liquidatory* »⁹⁶ pour qualifier la pratique de danse en club au prisme de « solidarités fluides », c'est-à-dire d'une composition, décomposition, recomposition des rencontres et des rapports sociaux par les pratiques en club. Le rituel et la transe sont aussi des notions qui interrogent notre perception et notamment l'état dans lequel sont perçus les danseurs de techno. Ces derniers points sont notamment interrogés dans le chapitre 5 sur les festivals et les clubs à Detroit, autour des pratiques de danse, pour y identifier certains traits et codes invariants et variants.

En détachant notre regard d'une Histoire filiative de la danse, sans nécessairement rattacher cette pratique ou ce lieu à un précédent de cette Histoire de la danse, l'élément

⁹⁴ Je m'inspire d'une anthropologie du corps de Mauss, en passant par Merleau-Ponty et les analyses de régimes de corporéité basée notamment sur les productions de danse, les formes ritualisés : Orel Tufan, « L'étude du corps dans les rituels. Note d'orientation. », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol.74, 1983, p.161-164 et Cazemajou, Anne., Corps et corporéité. Théories du corps de Platon à Mauss, Paris, Fiche Médiathèque du Centre National de la danse, 2005.

⁹⁵ Bauman, Zygmunt., *La Vie Liquide*, Arles, Editions du Rouergue, 2006.

⁹⁶ Garcia, Luis-Manuel, *Can You Feel It Too ? Affect and Intimacy in Electronic Dance Music Events in Paris, Chicago and Berlin*, The University of Chicago, 2011, p.114-161 (thèse en cours de publication).

manquant aux prémices d'une histoire du club, peut être détourné au travers des divers comportements humains exposés dans le précédent paragraphe, et de manière plus moderne, pour danser en dehors de chez soi, dans un lieu voué à l'organisation collective, comme un lieu de rassemblement occasionnel ou festif, en intérieur. En effet, déjà, le club saisit un regroupement et un contenant réduit, contrairement à de multiples pratiques de danse qui se pratiquent en extérieur, à l'air libre, ou dans un immense espace. Cette pratique du *clubbing* a tout d'abord un rapport avec un certain enfermement, un désir d'être caché. En effet, il faut souvent dans les clubs, parcourir quelques mètres de couloirs, s'aventurer dans une forme de verticalité négative, de profondeur, s'enfoncer dans le sol/sous le sol, dans le « *basement* », dans l'« *underground* ». D'un côté, le club s'isole ou s'enferme pour éviter de produire trop de nuisances sonores dans la ville, vis-à-vis de l'extérieur – quitte à aller sous la ville ou en bordure de la ville ou ce qui n'est pas/ou plus ville mais relèvent des urbanités (voir infra : chapitre 4) - et de l'autre appliquent le même effet ou contrainte à l'intérieur en contenant des individus qui s'accumulent.

Si le rassemblement collectif pour des festivités, peut recouper le folklore et les pratiques locales liées aux fêtes dans les salles communales en France et en Europe, aux *juke-joint* des esclaves africains, puis Afro-américains aux Etats-Unis⁹⁷, et si certains de ces lieux recourent la pratique de danse sur de la musique (blues et ragtime pour les *juke-joint*, bals pour les salles communales), ou dans diverses salles communales ou salles de danses, le club partage avec ces ancêtres que la pratique de la danse sur de la musique est sa fonction sociale principale, soit ce qui lui donne sa consistance et existence en tant que lieu et qui détermine nos actions, peut-être de manière encore plus spécifique puisque les salles de danse ou les juke-joints ont favorisé et favorisent le regroupement autour d'autres éléments sociaux et de lien social par une pratique des espaces interstitielles pour communiquer et faire des activités autres, que celle proposée, en réunissant aussi des groupes sociaux différents (des enfants qui jouent à l'intérieur ou dehors, des adultes qui préfèrent discuter, jouer, etc.).

Qui est cet animateur musical qu'on nomme DJ ? Ulf Poschardt, auteur de DJ culture retrace le parcours historique de la figure du DJ. Ceci l'amène à débiter par la préhistoire du club à travers l'apparition des fêtes clandestines à Paris lors de la Seconde

⁹⁷ Hazzard-Gordon, Katrina., *Jookin' : The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1992

Guerre Mondiale, où l'équipement se limitait à des câbles électriques qui permettaient de jouer sur platine de la musique jazz, et de la variété.

Si ce type de fête relate un évènement où la platine, comme outil de diffusion, est mise en avant, peu d'informations nous permettent de savoir s'il s'agit de fêtes privées ou publiques, bien que l'aspect clandestin et historique permettent de limiter l'idée de communication de cette fête⁹⁸. Dans les années 1950, au Whisky à Gogo, le jukebox est remplacé par deux platines, pour notamment limiter la sélection et les batailles et négociations socio-musicales qui se jouent autour de la machine, et donc permettre au lieu de contrôler la diffusion par un DJ : ainsi apparaît « la première » discothèque, selon les dires de Régine, gérante du Whisky à Gogo. Si lors des bals, les orchestres et musiciens jouent toujours cette musique « vivante », par désignation de l'acte de humain, de son corps, sur l'instrument, la musique sur support enregistrée, diffusée par le jukebox ou par l'utilisation de platines vinyles liées à des enceintes, apparaît et offre à notre réflexion le paradigme binaire d'être « morte ». La musique est pourtant toujours présente, l'expérience change et notre rapport social musiciens-musique-auditeurs/danseurs évoluent. La place de l'être humain dans le processus musical évolue. Les conditions de traverser de l'Atlantique de ce terme de « discothèque » restent méconnus, et à enquêter. Les fondements se baseraient notamment sur la popularité du Whisky à Gogo, et du vocabulaire français pour désigner des soirées. S'il faut entendre au départ « discothèque » appliqué sur le modèle étymologique⁹⁹ de « bibliothèque » (du grec ancien *biblio*, « livre » et *thêkê*, « place, dépôt »), pour exprimer un lieu où l'on diffuse des disques, mais aussi où on les entreposent¹⁰⁰, l'amalgame entre « musique et topographie sociale » est renforcé à la période « disco » au milieu des années 1970, en référence au genre musical, où la musique disco, est la première musique de danse moderne à être spécialement réalisé pour le public de discothèque. Outre-Atlantique et outre-manche, et ce de manière générique, c'est le terme *nightclub* qui prédomine, pour désigner le lieu où l'on danse sur de la musique.

Lorsque Chatterton ou encore l'association APUR, parle de *nightclub* ou boîte de nuit dans leurs études, c'est le terme générique de lieux d'activités sociales la nuit qui priment. Pourtant, si APUR parle des boîtes de nuit, le terrain renvoie à plusieurs termes, qui semblent

⁹⁸ Poschart, Ulf., *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002(1995), p.107

⁹⁹ Modèle étymologique semble plus exacte que composition du terme à partir des racines grecques « diskos » et « theke », qui ferait prévaloir que le terme de discothèque a été composé par analogie – disque-o-thèque-, plutôt qu'en pleine connaissance du rapport entre « diskos », « ce qui est lancé, palet » et le « disque » comme support cylindrique. C'est tout de même cette dernière possibilité, sans référence, que Poschart utilise pour justifier du terme « discothèque » : Poschart, Ulf., *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002(1995), p.107

¹⁰⁰ Lahire, Bernard., *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2016.

moins génériques. Quant à Chatterton, le *nightclub* renvoie à un cas d'usage de club privée, réservée à une clientèle d'exclusif, dans le cadre pop/rock.

Ce terme de club est établi d'après le terme anglais *club* désignant à l'origine une matraque, puis une « association dont les membres ont des goûts, des intérêts ou un but communs » au XVIII^{ème} siècle en Angleterre, et transposé en français dans le courant du XIX^{ème}¹⁰¹. Il fonctionne comme second-élément de substrat composé. Ainsi, l'une des premières références du terme de club (lieu de danse/musique) dans le champ francophone, intervient en France au travers de la traduction par Albert Camus (1956), de *Requiem for a nun* de William Faulkner (1951, anglais étatsunien). L'auteur parlant de *nightclub*, et le traducteur de « club de nuit »... la francisation du terme *nightclub* va transformer le tout en « boîte de nuit ». Néanmoins, la littérature française – *La Petite Infante de Castille*, 1929, Henry de Montherlant - employait déjà ce terme de « boîte de nuit » pour désigner alors un « établissement où l'on peut consommer, danser, assister à un spectacle; établissement de plaisir »¹⁰².

Ce rapide tour historique et étymologique, des boîtes de nuit, discothèques, *nightclubs* et clubs, insiste sur la non-uniformisation linguistique, mais est aussi à renvoyer aux divers usages et expériences de la fête au sein de ces lieux, aux diverses musiques qui peuvent y être jouée, et pratiques sociales de la nuit. Bien que chaque lieu, soit celui de la réunion *d'intérêts communs*, le commun reste à être défini, comme leurs usages, appuyés par des représentations issues de l'imaginaire collectif. Dans les années 1960 à New-York, « Le Club » est un lieu de danse et de musique qui verra apparaître « le premier DJ des Etats-Unis », Slim Hyatt, selon Ulf Poschardt. « Le Club », dont le nom semble prendre des traits francophones, est un lieu réservé aux classes riches, aux élites de la société¹⁰³ :

Une entrée minuscule, une décoration kitsch romantique, et une piste de danse donnaient au club un aspect intime et sensuel. (...) Il ne restait qu'un problème : la musique. Toutes les soirées débutaient par un mélange de musique de cocktail insignifiante et d'airs de danse circonspects qui devait s'animer progressivement pour déboucher finalement sur un twist.¹⁰⁴

¹⁰¹ Recherche « club » sur le site CNRTL.fr, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

¹⁰² Recherche « boîte », « boîte de nuit » sur le site CNRTL.fr, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

¹⁰³ Poschardt, Ulf., *op.cit.*, p.108

¹⁰⁴ *Idem.*

Ce sont les premiers DJ de soirées qui vont réaliser cette transition progressive musicale, pour amener un changement d'atmosphère et d'ambiance. L'évolution musicale devient inhérente à la pratique de danse en club, pour passer d'un temps à un autre, de celui de l'amusement, de la détente, du « cocktail », de la musique d'ambiance, à la musique pour danser. Néanmoins, la parure esthétique, l'équipement du club et les codes jouent un rôle important dans les usages et les comportements puisqu'il s'agit aussi de se présenter et de se représenter au sein de sa propre classe sociale. Du twist, au rock'n'roll, en passant par le disco, d'autres types de festivités hors « club », vont apparaître notamment dans les gymnases, salles de fêtes, dans le milieu étudiant et plus généralement de la jeunesse. Doug Shannon parle notamment du phénomène « *hop* », une manifestation de danse, « *sock hops* » (équipement rudimentaire) et « *platter parties* »¹⁰⁵ (des soirées à l'équipement et matériel sonore et lumineux). Aujourd'hui, l'esthétique des clubs diverge. Dans le cadre de la techno, le minimalisme est souvent de rigueur : une scène, 4 murs, peu de décoration à l'exception d'un style urbain et industriel caractérisé par la visibilité des poutres, du béton, murs gris ou noirs, ainsi que peu de mobiliers : un bar, mais de rares tables ou chaises pour s'asseoir, se « (re)poser/pauser », c'est-à-dire prendre un temps de repos. Dans un club où le choix de programmation est techno ou house, le « *sound system* » est important, et sa qualité souvent jugée par le public, notamment les amateurs. Certains lieux de musique ont aussi une programmation plus éclectique, et c'est alors leur esthétique intérieur qui leur assure, et les catégories sociales supérieures qui s'y produisent, qui lui assurent cette terminologie de « club ». Le terme « discothèque » ou « boîte de nuit » est aujourd'hui notamment d'usage pour parler des lieux de programmation entre hip-hop, pop et musiques électroniques de danse (non techno ou house), mais est aussi un qualificatif entendu pour désigner des « clubs » de province, de campagne où la musique est celle du « Top 50 », et où l'esthétique décorative renvoie à des miroirs, des lumières, des cages de danse, un mobilier conséquent en tables et chaises, ainsi que différents espaces de danse ou ambiance sonore. Pour les amateurs de house et de techno, le terme « discothèque » est empreint d'une esthétique et de rapports sociaux perçus de manière parfois péjorative, mais la terminologie « club » endure un processus similaire.

Et comment le club se positionne-t-il par rapport aux raves, et inversement ? Si l'introduction de ce chapitre fait la part belle aux raves, tout comme l'étude d'Etienne Racine

¹⁰⁵ Shannon, Doug, *Off the Record. Everything related to playing recorded dance music in the entertainment business*, Cleveland, Pacesetter Pub.House, 1982

sur le phénomène techno ou encore un grand nombre d'enquêtes cités dans cette thèse sur la techno, c'est notamment parce que la techno a été d'abord assimilée aux raves en Europe.

Par la suite, les pratiques sociales et musicales techno, vont notamment être différenciées entre les raves et les clubs, ce sur quoi Etienne Racine a enquêté, et développent une analyse des discours de différenciation, et la différence à la fin des années 1990 entre raves et clubs pour les acteurs-public-participant. Ces derniers se fractionnent notamment dans la recherche d'un alternatif – la rave – par rapport à un conformisme sélectif qui s'établit dans les clubs, de par le prix de l'entrée et la sélection à l'entrée¹⁰⁶. En effet, les raves et surtout les free parties sont gratuites. De plus, les raves s'organisent autour d'une centralité du *sound-system*, avec une grande marge donnée aux zones d'échanges sociaux, à l'écart du *sound-system*, puis dans une zone encore plus périphérique du campement et du parking. Des zones sur lesquelles revient le géographe Eric Boutouyrie, dans sa spatialisation schématique de la rave¹⁰⁷. La rave se joue aussi dans une autre temporalité, pouvant s'établir sur plusieurs jours, les participants voyant passé un ou deux cycles diurnes/nocturnes, et aménageant leur propre zone privée dans les campements. Le club produit une soirée, alors que la rave est l'événement. Une rave est éphémère et prend fin, « disparaît » avec la sortie du lieu des participants et organisateurs, quand le club persiste et se « renouvelle » à chaque soirée. Enfin, c'est une tension entre hors les murs / dans les murs qui se réalise entre ces deux « lieux-formes-prises » de cadre pour des expériences musicales.

Galinier et son équipe ont aussi étudié Paris la nuit, dans le cadre spécifique du cabaret et font entrer l'anthropologie de la nuit en corrélation avec les feux de la rampe et les lumières de la ville – le spectacle sur scène et hors scène – et la réflexion sur une hyper-luminosité qui soit transfigure ou rend fausse la nuit qu'on croit jour. Je tente alors la comparaison entre le cabaret et le club. « La lumière des strombosscopes qui accentue le rythme de la musique »¹⁰⁸ est aussi un élément prégnant des clubs très important via l'ingénierie des lumières ayant une place centrale et spécifique dans l'expérience musicale. Des lumières et de la techno – des musiques électroniques en club – qui procure une synesthésie par une excitation sensorielle frontale. A contrario du cabaret, le club ne souhaite pas complètement « imitée la lumière du jour » par les lumières, car une partie de la pénombre reste importante, pour être caché, se

¹⁰⁶ Racine, Etienne., *Le phénomène techno : clubs, raves, free-parties*, Paris, Albin Michel, 2002, p.158

¹⁰⁷ Boutouyrie, Eric., *La musique techno. Une approche sociogéographique.*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.69

¹⁰⁸ Galinier, Jacques ; Becquelin Monod, Aurore ; Bordin, Guy ; et al., « Anthropology of the Night Cross-Disciplinary Investigations, in *Current Anthropology*, Vol.51, N°6, Décembre 2010, pp.819-847, p.833.

dissimuler derrière la pénombre, mais aussi entrer en phase avec la nuit. D'où l'alternance des jeux de lumière. Quant à « l'atmosphère de non-différenciation »¹⁰⁹ qui est discuté dans le cabaret comme une imitation du jour, tend plutôt à jouer avec la nuit dans le club, qu'à tendre à faire comme le jour.

Outre la question de la nuit, le club questionne aussi la question de l'occupation de l'espace pendant la nuit. Si la rave peut être imaginé comme l'idée d'un fantasme de la fête dans un espace public, ou pour rendre un espace public et accessible pour la fête techno, le club enferme l'idée de la fête en ville dans un espace privé.

Pourquoi sortir la nuit ? Je questionne ici la question des modes de vie urbain et moderne. Ces soirées entrent aussi dans une rupture et un changement d'atmosphère avec le travail, la journée ou faire de la nuit peut être vécu comme son temps à soi. La problématique du temps et de la considération de l'emploi de notre temps rentre alors en conflit avec une interrogation sur l'aliénation d'un rythme. « Sortir » de quoi, pour quoi, pourquoi ?

L'aménagement du temps de soirée, du temps hors-journée, est un élément central de nos modes de vie et contribue à des formes de l'aménagement de notre organisation sociale. Cependant, si le temps des raves hors d'un cadre décrété, privé et sélectif, le club s'est lié avec l'industrie culturelle notamment ces 10 dernières années en étant saisi, par la multiplication de propositions de sortie, estampillé et marqueté, ce de manière similaire à un temps dédié à l'« happy hour , afterhour, 5 à 7 », à des tarifications dites « avantageuses », où la sortie se fait de manière cadrée. Le club doit alors être interrogé dans un cadre de l'organisation et la professionnalisation des mondes de la nuit dans une approche de l'industrie culturelle.

En janvier 2018, l'un des premiers rapports simples mais précieux, car apportant des données quantitatives encore mal connues (...), sur les musiques électroniques en France par Benjamin Braun et Olivier Pellerin avec l'appui de la SACEM, est délivré lors du MaMA¹¹⁰. Les auteurs ont notamment travaillé avec un groupe réuni de différents acteurs centraux, si ce n'est dominant. En effet, ces acteurs recoupent souvent plusieurs activités sur diverses branches du même secteur, ayant travaillé à la conception (simple ou cumulative) de diverses structures, concepts socio-économiques et discours sur les musiques électroniques en

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ MaMA : convention des acteurs professionnels français de l'industrie de la musique et du numérique à Paris, depuis 2010.

France¹¹¹: Bruno Blanckaert (créateur et président de la Chambre Syndicale des Discothèques (CSCAD), ancien avocat spécialisé en droit d'auteur, et partenaire du Rex Club), Jean-Christophe Bourgeois (général manager Sony-EMI, et président de la Commission des Variétés de la SACEM), Vincent Carry (créateur du festival les Nuits Sonores et du club Le Sucre à Lyon), Michel Pilot (DJ radio, directeur de Radio FG de 1990-1994, et conseiller de Jack Lang sur les musiques électroniques), Christian de Rosnay (spécialiste en marketing et management, directeur juridique en charge des affaires internationales de l'ADAMI, fondateur de la société de management artistique Etendard Management), et Tommy Vaudecrane (DJ de techno hardcore, co-président, puis président de l'association Technopol (2010-....), responsable du programme à la Gaîté Lyrique, en poste à la direction générale du groupe de communication Révolution 9 ou R9).

Si la structuration de ce chapitre dans cette étude, portée par des acteurs centraux de l'industrie musicale et culturelle des musiques électroniques, permet d'y porter une critique sur le cadre d'enquête et la non-mesure et contextualisation d'un tel rapport porté par les personnes à la tête de cette industrie, ses décideurs, ainsi que la structuration sous-tendue de cette industrie, il n'en reste pas moins que des données sur les clubs sont apportées, notamment dans une séparation entre techno/house d'un côté, et musiques électroniques *mainstream* ou *dance music* de l'autre. Un binarisme relevant plus de la tendance techno/house à être mesuré par ces auteurs/acteurs, que de leur « agnosticisme stylistique » formulé « pour présenter l'écosystème des musiques électroniques avec le plus d'objectivité possible »¹¹².

Le poids économique total des musiques électroniques représente un chiffre d'affaires de 416 millions d'euros H.T en France, soit 71% de ce chiffre d'affaire vient des clubs et discothèques et 11% des festivals, le reste étant issu de la diffusion radio, vente sur support physique, numérique, la synchronisation, la sonorisation et l'export. La branche techno/house, représente 24% du total, soit une économie de 28 millions d'euros H.T, dont 58% proviennent du chiffre d'affaires des clubs et 34% proviennent du chiffre d'affaires des festivals. Au-delà de la portée de ces chiffres tournés vers l'analyse économique, on s'aperçoit de la proportion et du poids des événements à être ou être dits « de techno/house » dans l'univers des musiques électroniques en France. Contrairement aux musiques électroniques d'un ordre générique, la techno/house se développe de plus en plus sous la forme de festivals (sans compter les fêtes

¹¹¹ Braun Benjamin et Pellerin Olivier, *Les Musiques Electroniques en France*, Paris, SACEM, 2017

¹¹² *Ibid.*, p.62

illégales et free party qui ont peu probablement été classé, du fait d'une rupture ou détournement avec les démarches économiques légales permettant d'établir ces statistiques).

VENTILATION DU POIDS ÉCONOMIQUE
[EN MILLIONS D'EUROS HT]

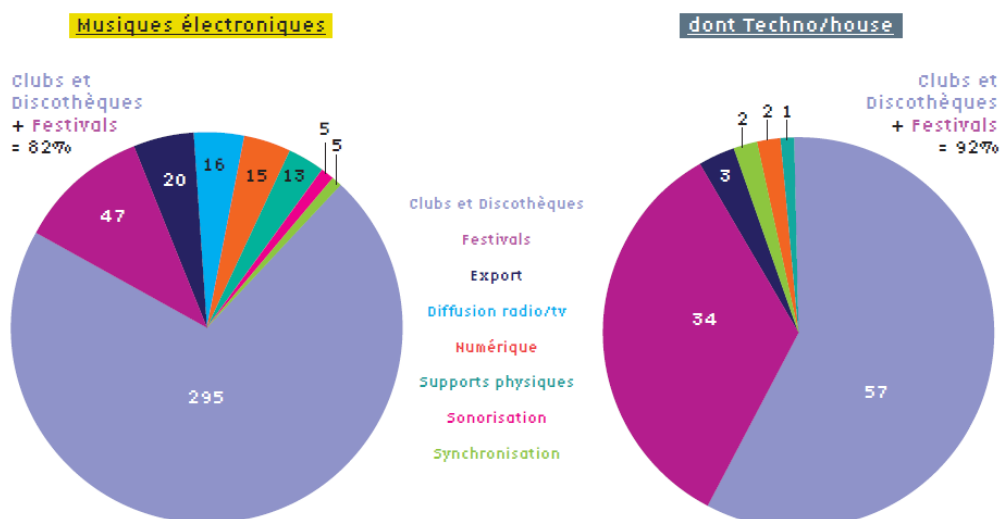


Figure 1 : Ventilation du poids économique des musiques électroniques dont « techno et house »¹¹³.

D'autres données sont aussi apportées sur la géographie des clubs et discothèques, ainsi que sur les capacités d'accueil : 60% des clubs techno/house se trouvent en Ile de France (1/3 de l'offre totale), Provence-Alpes Côte d'Azur, et Pays de la Loire ; et « la proportion d'établissements de techno/house ayant une capacité égale ou supérieure à 1000 personnes est deux fois plus importante que celle des établissements de nuits en général. En miroir, on trouve sensiblement moins d'établissements de petite taille parmi les établissements de techno/house.¹¹⁴ »

L'industrie s'exprime ici, par elle-même, pour elle-même, à elle-même... et d'alors pouvoir parler d'industrie du « *dancefloor* », terme structurel, qui ne nous interdit pas d'aller creuser les différences entre les clubs, leur hiérarchie établit en fonction du public ainsi que les différents types d'expérience - qui va en club ? pour faire quoi ? en fonction quoi ?

¹¹³ Braun, Benjamin et Pellerin, Olivier., Les Musiques Electroniques en France, Paris, SACEM, 2017, p.37

¹¹⁴ *Ibid.*, p.42

La question de l'aspect primaire d'une expérience est souvent requise dans l'analyse basée sur une approche quantitative : pourquoi allons-nous en club ? Plutôt que de poser les prénotions et présupposés de ce qui incarne l'acte « d'aller en club » et les motivations d'y être et d'y faire, comme la fête/spectacle, la musique, le DJ, des rapports sociaux (danser, se séduire, échanger, se divertir), et d'établir un système de prévalence, je souhaite prendre en compte les différents facteurs et raisons amenant au club, par l'étude du régime d'action du public ou plutôt des publics. Aussi, sans vouloir réaliser une histoire des clubs à Paris, je me focaliserai sur les éléments de deux cas - le Rex Club et la Concrete à Paris - pour poser un cadre qui fonde les expériences techno, ainsi qu'un rapport aux clubs en ce qu'il façonne divers types d'expériences.

La Machine du Moulin Rouge, le Rex Club, le Djoon, la Concrete, les Nuits Fauves/Wanderlust, le Batofar, le Petit Bain, le Glazart, la Bellevilloise, font partie des établissements de musique que j'ai le plus fréquenté lors de ces 6 dernières années à Paris.

Si j'ai choisi Le Rex Club et la Concrete, au-delà de lieu d'observations que j'ai pu *expérimenter*, c'est qu'ils sont à l'intersection de plusieurs sphères et trajectoires des « mondes de la techno ». Le premier club est ancien et joue de sa longévité, fêtant ces 30 ans en 2018, tandis que le second est plus récent. Le premier est dans un sous-sol, le second sur une péniche sur les bords de Seine. Les deux lieux sont à l'intersection du club « underground », par leur programmation pointue (têtes d'affiche et découvertes) et pourtant si populaire en France et dans le monde, ce des guides touristiques à leur positionnement auprès des organismes français de la culture et des politiques. Néanmoins certains détails observés et actions réalisées divergent lorsqu'on les compare. Si je reviens sur ce qui se passe dans les festivals et clubs dans le chapitre 3, j'insiste ici sur l'entrée en club et quelques attitudes ethnographiées de ces clubs parisiens, pour éviter toute répétition.

Le Rex Club est situé au sein de la structure du Grand Rex, salle de cinéma et de spectacles à Paris, reconnu comme un monument. On y accède par une porte centrale, à quelques mètres des grandes portes lumineuses du Grand Rex. Le club est situé sur une avenue très passante et touristique. Le brouhaha de la ville et son agitation nocturne cachent toute animation sonore intérieure, où la musique ne se ressent (vibrations) et ne s'entend que lorsque nous descendons les escaliers qui mènent à l'unique salle du Rex. Les videurs nous ont laissé passer après un rapide contrôle des sacs, sans nécessairement nous dévisager et observer de potentiels comportements alcoolisés ou drogués. Dans le cadre de l'ethnographie du 11 Novembre 2016, je suis donc arrivé vers 23h50 avec ma sœur au Rex Club. Il n'y avait

presque pas de queue, et peu de monde à entrer dans le club. La tranquillité, à l'extérieur de la salle, me paraissait rare, aussi rare que mon arrivée à cette heure-ci, d'habitude plus tardive. Etre avec ma sœur, me posait la question de lui « présenter » le lieu, de l'accompagner ; ce que je n'avais jamais fait avec mes amis, la plupart des acteurs-moteurs décider d'aller voir un artiste particulier, et pour les moins enjoués y aller pour profiter d'un temps de danse/musique et de partage ensemble. Outre le prix exorbitant des boissons qu'elles commentent, avec lequel je lui rétorque, « eh oui, bienvenue à Paris », nous décidons d'observer les gens. Cette observation n'est pas qu'un pur jugement de valeurs, de styles ou de goût, mais une bataille fraternelle d'analyse fait rage, car les sciences sociales arrivent en force dans le club, entre un doctorant et sa sœur en licence de sociologie, qui est motivé par l'exercice d'observation et d'analyse spontanée que je lui soumetts. Nous sommes jeudi soir, et certaines personnes semblent être venues après un « afterwork » plutôt arrosé, à leurs costumes. La question du « dress-code » est importante dans les clubs, mais ni la Concrete, ni le Rex-Club, et les organisateurs de soirée ne font adhérer à des démarches fantaisistes comme certains autres – rares - clubs à Paris où le travestissement et les codes couleurs peuvent être de rigueur. L'archétype de l'habillement de l'amateur techno varie dans l'imaginaire et la réalité, de vêtements sobres et branchés, tout de noir vêtu et de manière légère, avec des matières peu amples, proches du corps, à des vêtements aux couleurs flash et éclatantes, et des déguisements qui sont d'usages pour certains groupes lors des festivals, mais aussi des fêtes clandestines, entre autres raves et free parties. A contrario, certains collectifs, comme Art Point M et le collectif du festival N.A.M.E (originaire de Lille), lors de la Fête Electro au Centquatre à Paris (depuis 2014), gardent cette sensibilité picturale, esthétique, incarnant aussi un mélange des genres musicaux, mais aussi des attitudes déconstruisant explicitement les éléments genrés, en affinité avec les groupes LGBT¹¹⁵. Dans la foule du Rex, ce soir, j'aperçois aussi un t-shirt « Underground Resistance », c'est presque une habitude lors d'un événement avec un artiste de Detroit. Lors d'une précédente soirée au Rex, qui faisait suite à la projection du documentaire French Waves, sur les liens entre musiques électroniques, les artistes français et la France¹¹⁶, où le public était majoritairement venu voir Pedro Winter aka Buzzy P, DJ ainsi que directeur et « visage » d'Ed Bangers, et la performance *live* de Jacques. Jouant dans le *DJbooth*, une majorité de personnes entre 20 et

¹¹⁵ Trottier Frédéric, Parlati Luigia, (et.als.), “Enquêtes sur la programmation de musiques électroniques au Centquatre”, in Centre Georg Simmel et Institut d'Etudes Européennes, *Les Publics du Centquatre*, rapport commandé par le Campus Condorcet, partie 1. Etude qualitative, 2015.

¹¹⁶ Starke, Julian., *French Waves*, Production Guillaume de la Boulaye, 2017, 80min. Le documentaire parle notamment de l'établissement de la *French Touch* comme phénomène, et insiste sur les artistes les plus récents.

25 ans s'amassent devant la vitre et la petite corniche devant le *DJbooth*. On prend Pedro Winter en photo, on le filme, on se prend en photo, on tourne le dos au DJ, on danse sur la corniche jusqu'à être rappelé par la sécurité.

La Concrete a récemment décroché la première obtention en France « d'une licence 24H »¹¹⁷, du samedi au dimanche (de minuit à minuit), rapprochant un peu plus les noctambules d'une traversée de la nuit, et Paris d'une « 24 hour city », comme le traite Chatterton, à l'image de Londres ou Berlin en Europe.

En juillet 2017, avec Thomas¹¹⁸, nous nous rendons à la Concrete où Carl Craig joue : un des artistes de Detroit les plus renommés dans le monde. Nous sommes arrivés le dimanche à 17h00 pour Thomas, 18h00 pour moi. A mon arrivée, il n'y a personne dans les longues rangées qui mènent à cette péniche-club. Le « physio »¹¹⁹ regarde mon sac et rapidement mon visage, mes gestes, de manière beaucoup moins précise qu'à l'accoutumée. En montant l'escalier pour arriver au centre de la péniche, entre les bancs en bois, et une balançoire hamac, Thomas me fait signe. En ce dimanche ensoleillé, la douceur du crépuscule fait porter aux clubbers, leurs bombers et autres vestes noirs. Sur le visage de certains la fatigue est présente, le contrecoup de la drogue, du maquillage étalé, des cernes, mais rares sont ceux qui affichent un visage de fatigue. A l'intérieur, une cinquantaine de personnes sont en train de danser, à l'extérieur, une cinquantaine de personnes attendent la réouverture du bar ou se reposent et discutent entre amis ou groupes d'amis, avant de reprendre la voie de la piste de danse. Vers 21h00, Carl Craig commence à jouer. Il est arrivé 15min avant son set, il regarde la piste et parle technique avec l'équipe plateau. S'il m'est difficile de mesurer si les gens sont venus pour lui spécialement, aucune personne n'est agglutinée au niveau du DJbooth, sans protection, en train de prendre des photos. La prise de photo est signalée comme interdite à la Concrete. Une heure après, un grand homme à ma gauche danse, il s'amuse, il parle anglais, il me demande où est Carl Craig, pointant du doigt un technicien qui range. Carl Craig joue toujours. Des gros écrans de fumée apparaissent, et les volets des stores qui laissaient passer la lumière du coucher du soleil sont progressivement fermés. Les corps sont moins visibles. Une autre personne à ma droite, me voyant observer les gens,

¹¹⁷URL: <https://www.lesinrocks.com/2017/03/09/musique/la-concrete-pourra-desormais-ouvrir-24h24-11921051/> et <http://fr.traxmag.com/article/40468-la-concrete-obtient-la-licence-24h-et-peut-ouvrir-non-stop-tous-les-week-ends>

¹¹⁸ Thomas B. est un amateur techno qui m'a contacté après mon second séjour à Detroit. Nous avons échangé de nombreuses fois par la suite, et nous sommes également sortis voir de nombreux DJ de Detroit à Paris.

¹¹⁹ « Physio » : personne à l'entrée des clubs qui observent et analysent à la fois le comportement, le faciès et l'habit – l'habitus des individus, et décide en fonction des conventions/des codes du club et de la politique propre à l'établissement de nuit de faire entrer un individu. Elle est en général confondue avec les « videurs », comme personnes au contrôle et à la sécurité dans les clubs.

commencent à discuter avec moi. Il me parle de Craig, et de sa performance actuelle. Il est impressionné : « il joue sans casque, et donc il cale tout au feeling, à peu près... ». Ce qu'il ne sait probablement pas c'est que comme il joue sur des platines digitales, il peut utiliser un procédé/des boutons nommé « *beat matching* » (synchronisation des morceaux et de la pulsation à enclencher par différentes étapes, via la lecture des informations des pistes sur le tableau de contrôle (ordinateur ou platines digitales)), qui permet de caler le tempo (bpm), et donc la vitesse de rotation, pour passer d'une piste à l'autre, plutôt que de les caler manuellement, c'est-à-dire en manipulant les supports et morceaux, en écoutant les pistes. Il me reste impossible de le prouver, ne pouvant voir d'assez prêt son matériel. Il n'est pas le seul à être impressionné, sans conditionnement spécifique à une interaction technologique avec le DJ, seulement la musique qu'il diffuse au travers des enceintes. Les gens sont surpris par l'ambiance, de ces 80 puis 100, puis 150 à 200 personnes dans la salle, qui modulent leur clameur, leur applaudissement, leur sifflet, leur pas de danse en fonction de ce que propose Craig, à chaque transition ou changement d'effet.

Si tout le monde s'amuse et se divertit, on voit émerger différentes formes de danses, d'écoute, d'entrée/sortie, de mise en scène de soi, etc. Les facettes décrites de l'expérience dans ces deux clubs, comme celle introductives, posent un regard sur le fait de se voir, être vu, ne pas être vu, être entendu, ne pas être entendu, entre le DJ, soi et les Autres. Autant de manières de faire, régulés par des éléments du champ d'actions en club. Au cœur de la production d'un fait social, le collectif joue le rôle du premier commun, par un regroupement d'intérêts et attentes diverses dans un cadre incarné par le lieu « club », un deuxième commun, et sa médiation socio-spatiale. Les clubs apportent plusieurs réponses : pouvoir faire/ne pas pouvoir faire – tolérer/pas être toléré – prendre fait des règles, s'habituer au lieu, les transgresser dans le cadre ou en sortant du cadre, faire s'opposer des expériences, des clubs, mais aussi essayer/tenter, être tenté. Le club est un espace social de spatialité et de sociabilité, qui s'adapte tout autant à un public, et façonne le public, que des groupes du public transforment tout ou partie de l'expérience, et tendent à la fois à installer une référence d'expérience dans le club et à faire que le club s'y adapte. De manière circulaire, des cadres et vecteurs de l'expérience sont mobilisés et transformés.

La musique du *dancefloor* n'est pas nécessairement techno ou si elle l'est n'en est-elle pas diverse et plurielle, à la fois par ces expériences et par des esthétiques différenciées ? La programmation de lieux tend vers la programmation d'artistes techno. Les clubs sont de plus en plus des lieux qui subissent une spécialisation de la part des gérants et de l'équipe de

programmation, dont la grande majorité favorise la diffusion de la techno, mais surtout de « techno(s) », en adaptant leur programmation quasi-quotidienne à Paris, à différents styles de musiques techno, des labels, ou des artistes réunis lors d'occasion spécifique. Un vivier de différentes expressions plus récentes, mais aussi la programmation d'artistes qui ont traversé différentes périodes et sont toujours présents, voire recyclés, sans compter la présence de DJ résidents.

Sans encore traiter la question de l'artistique et de la performance artistique, il reste à évaluer que les expériences relatées de club techno semblent se différencier ou recouper aussi parfois, l'expérience de la fête la nuit via le tourisme nocturne. Si les clubs et leur histoire font fantasmer un renouvellement social, la disparition de frontières sociales, ainsi que l'édification de certaines entre club privée ou autres espaces VIP¹²⁰, dans ce cadre politico-économique, je m'interroge aussi sur l'attrait d'un phénomène qui attire à Paris, les franciliens et divers types de personnes de passage ou « touristes », notamment entre 18 et 30 ans, venant visiter Paris et les lieux-phares de sa nuit.

Si le Rex Club et la Concrete semble échapper et ne pas vouloir suivre un système de marketing des « mégaclubs » ou « discothèques » qui promeuvent des soirées au sein de « pub crawl¹²¹ », où des groupes de touristes, notamment issus d'auberge de jeunesse, se promènent pour réaliser une tournée des bars, puis des clubs dans Paris, certains systèmes plus éphémères comme « des croisières électroniques » ou « des nuits de la capitale » jouent sur cette dynamique de Paris la nuit, et la techno, la nuit. L'accession à une licence *24heures* semble clairement établit et établir par et pour la direction de la Concrete vis-à-vis d'un impact économique et touristique engendré, d'une culture acceptée et comprise. Cette décision félicite aussi la position de la ville en ayant accepté de délivrer cette licence, prenant en exemple notamment Berlin :

Cela signifie que les politiques ont compris la force et l'importance de notre secteur au niveau touristique et culturel. J'ai le sentiment qu'il y a une vraie ouverture d'esprit au niveau des institutions et des administrations. (Brice Coudert, programmeur de la Concrete, ResidentAdvisor.com, le 8 mars 2017)

¹²⁰ Peretti W, Burton., *Nightclub City. Politics and Amusement in Manhattan*, Harrisburg, University of Pennsylvania Press, 2011

¹²¹ Sur le phénomène des « pub crawls » et des « party crawls », c'est à dire la tournée des bars ou tournée des clubs: URL: https://thump.vice.com/en_uk/article/vvnbx9/one-night-in-hell-we-went-clubbing-with-berlins-party-tourists

Depuis un an, nous avons utilisé les exemples d'autres grandes villes européennes, comme Berlin ou Amsterdam, pour montrer que la limite de 7 heures de Paris était un réel désavantage. (Aurélien Dubois, co-fondateur de Concrete, le 8 mars 2017, Trax.com)¹²²

En Allemagne, un club comme le Berghain est dorénavant considéré par les médias comme « le club le plus mainstream et paradoxalement le plus underground qui existe »¹²³. Une institution nocturne musicale festive ? Le club a mené en justice une demande pour faire « reconnaître ses événements comme relevant de la culture » pour la fiscalité allemande¹²⁴. Sans avoir trouvé la décision de justice directement, les éléments suivants sont croisés par le biais de plusieurs médias : Der Spiegel, Mixmag, Trax, et NestHQ. La Cour de justice de Cottbus a décidé le 6 septembre 2016, que les soirées organisées n'étaient plus considérées sous le label du « divertissement », mais de la « culture ». Cette décision opposait la direction du Berghain aux autorités fiscales allemandes qui considéraient alors qu'un lieu « où les gens boivent, dansent, s'amuse et *prennent de la drogue* »¹²⁵ est un lieu « de *divertissement* et non de *culture* », selon les propos relatés par Der Spiegel. Si la question de la drogue semble être le nœud d'une problématique sur la différenciation entre divertissement et culture, puisque la définition pourrait s'accorder à définir tout type de spectacle, la direction du Berghain lui-même a pris pour défense d'expliquer que cette définition pouvait aussi bien être reprise pour qualifier un public qui pourrait envisager les mêmes effets lors « d'un concert de la symphonie de Mahler ». Tobias Rapp¹²⁶, intervenant auprès du Berghain, aurait alors expliqué, que la plupart des gens viennent pour la musique, et que le DJ est comparable à un chef d'orchestre. Par voie de droit, cette décision permet au Berghain d'être taxé à 7%, plutôt que 19% pour les établissements de divertissement, et « sera donc taxée à même titre que n'importe quel théâtre ou opéra du pays ». Les journalistes français de Trax soulignent au cœur de leur article :

¹²² Michel, Manon., « Concrete sera le premier club français à pouvoir rester ouvert 24 heures sur 24 », in *Les Inrocks.com*, le 9 mars 2017.

¹²³ Ferté, Léo., « Quand le culte du Berghain va trop loin », in *Traxmag.fr.com*, 15 février 2016. URL : <http://fr.traxmag.com/article/31656-quand-le-culte-du-berghain-va-trop-loin>

¹²⁴ Yasmine, Choukairy., « Le Berghain est désormais considéré comme un lieu culturel par le fisc allemand », in *Traxmag.fr.com*, 12 septembre 2016. URL : <http://fr.traxmag.com/article/36442-le-berghain-est-desormais-considere-comme-un-lieu-culturel-par-le-fisc-allemand>.

¹²⁵ Sheets, Cassie., « Berlin club Berghain now recognized as "high culture" », in *Nesthq.com*, 2016. URL : <https://nesthq.com/berghain-classified-as-high-culture>

¹²⁶ Tobias Rapp est notamment l'auteur de *Lost and Sound - Berlin, Techno and the Easyjet set*, Londres, Innervisions, 2012 (2009)

Il ne s'agit pas seulement ici d'un simple changement d'appellation, même si la techno fait un pas de plus vers son *institutionnalisation* après cette décision¹²⁷

Au-delà d'une accession pour une facilité économique, c'est toute la rhétorique de la stabilisation à être institué et du discours de justification par une ontologie musicale qui est à souligner : la comparaison de la techno avec le cadre de la musique classique en tant que norme, le chef d'orchestre comme un équivalent au DJ, et la justification de la musicalité des musiques électroniques ou une musicalité qui fait se déplacer le public pour l'acteur central du dispositif événementiel – le musicien techno – sans considération du lieu et de ses propriétés intrinsèques. Le but pour les acteurs est de prouver qu'à l'intérieur du Berghain, il y a de la musique – et presque uniquement de la musique - et que les expériences musicales sont toutes réduites à un même élément, ce pour le bien d'une compréhension dans le cadre juridique et économique en jugeant nécessaire de dresser une réalité plus exacte et précise. Les médias ne relatent ni les indications économiques apportées par le Berghain, ni la durée de l'action en justice, qui ont certainement fait pencher la balance dans l'affirmation de ce lieu « fiscalement » culturel. Et le Berghain est alors une institution reconnue par les institutions, car elle était déjà auprès des amateurs de musiques électroniques cette institution musicale et festive.

Si David Foster Wallace rendait compte avec humour et ironie de la domination de la culture du divertissement dans un temps contemporain fantasmé¹²⁸, le club en ce qu'il est une salle de concert propre aux dispositifs des musiques électroniques, organise et reconfigure le questionnement du divertissement et de la culture, adapté en fonction du monde de la techno s'exprimant. Et si Berlin façonne l'histoire de la nuit techno actuellement, Paris suit le « modèle ».

1.2. ETRE ET FAIRE TECHNO EN FRANCE. LE CAS DE « *TECHNOPOL – TECHNOPARADE : L'ASSOCIATION AU SERVICE DE L'ELECTRO* ».

Cette partie de ma recherche va s'éloigner des expériences techno à Paris, des modes d'expérimenter et des acteurs d'expérimentations, c'est-à-dire les amateurs et les publics de

¹²⁷ Yasmine, Choukairy., *op.cit.*

¹²⁸ Wallace F, David., *L'infinie comédie*, Les Editions de l'Olivier, 2017(1996).

la techno ou la techno de Detroit, pour se rapprocher d'un agent, actif et conscient. En effet, j'interroge le pouvoir d'autorité d'une association, en ce que cette dernière s'érige au niveau des musiques électroniques et notamment de la techno, comme un défenseur de son cadre d'émergence, un incubateur aux pratiques alternatives dans les années 1990, un membre fondateur du secteur des musiques électroniques en France en tant qu'outil de professionnalisation de ce secteur, ainsi qu'une fédératrice des expériences festives réglementés et non-réglementés et médiateur avec l'Etat. Je vais notamment retracer le parcours de la catégorie « techno » au sein même de cette organisation. Je vais donc dans un premier temps resituer ce cas d'étude, au travers du récit d'enquête et de l'analyse des rapports moraux et d'activités de l'association.

En 2014, débutant mon travail exploratoire et ma quête de l'objet « techno de Detroit » à Paris, je décide de travailler à l'analyse des premiers documents relatant l'émergence de cette musique, et plus généralement la techno. Sur ce chemin, le nom de Technopol et ses activités apparaissent de manière récurrente. Technopol est une association qui s'est constituée par et pour la techno, ses différentes acceptions en lieu – la rave et les free parties – et son émergence en tant que catégorie.

Je me suis déplacé sans rendez-vous au bureau de Technopol, et est rencontré Fabien Thomas et Aude Banuel, les deux salariés presque uniques du bureau, le reste de l'activité étant notamment régit par le Conseil d'administration (bénévolat). Rencontré en novembre 2014, deux mois après l'édition 2014 de la Technoparade, la fatigue était présente, et ils ne cessaient de s'exprimer sur leur lourde charge de travail. A cette période, je souhaite leur proposer de réaliser une courte étude sur leurs rapports moraux, pour évaluer l'évolution des idées et des projets au sein de Technopol, avant de lancer auprès du Conseil d'administration une étude rémunérée à remettre pour les 20 ans de l'association qui aurait consistée – en plus de la première analyse – d'une étude du « réseau » Technopol pour dresser un portrait des amateurs de musique électroniques en France qu'ils s'agissent de personnes adhérentes, ou de « leur communauté ». Avec l'énergie d'un thésard qui souhaite récolter des informations et rencontrer à la fois des organisateurs, des amateurs de musique, des artistes et savoir ce à quoi renvoie Technopol, et ce que Technopol pense d'elle-même, je me suis donc lancé dans cette première analyse. Aude et Fabien, m'ont tout de suite prévenu qu'ils ne pourraient pas m'aider, et qu'ils seraient certainement compliqué pour moi d'accéder au Conseil d'Administration pour exposer ma requête. Ils ont pourtant fait preuve d'une grande

bienveillance et m'ont transmis une grande quantité de document¹²⁹. Comme motivation supplémentaire à ma recherche, en parlant de musique « techno », en tant que style, et plus particulièrement de Detroit, Fabien notamment m'expliqua que des tensions existaient, et que musicalement, les tensions passaient par l'expression des « goûts et styles » de chaque membre du Conseil Administratif et des membres en général, et que chacun « voulaient mettre le plus de ce qu'ils aiment ». Ils me prennent pour exemple celui du président de Technopol à l'époque, « Thomas Vaudecrane est très *hardcore*, et ce n'est pas toujours du goût de tout le monde ».

Dès lors, je comprends qu'élaborer au sein de Technopol un discours général sur la techno semble nécessaire pour communiquer, pour regrouper différents styles de musique en une grande catégorie, et je cherche à savoir sur quel base et comment se spécifie le contexte et la sélection musical. Pour moi aussi, il est nécessaire de communiquer au travers d'une catégorie générale car je souhaite ne pas m'exclure, et ne pas paraître « étranger » pour Technopol. Outre une négociation qui s'apparente pour certains chercheurs à une mise à mal de cette « sacrosainte » neutralité axiologique, c'est notamment le contact direct qui enjoint à agir et être agi, par le choix d'interagir – ne pas être neutre et se confronter aux autres - ce qu'enjoint par la même l'anthropologie à faire, et à faire avec réflexivité. C'est ainsi que tout comme Technopol le fait, mon discours de présentation de mon étude se cantonne à une adaptation selon mon auditoire. Sous cette nécessité se cache le souhait d'agréger le plus de personne, de contrôler et d'être contrôlé par « une idéologie d'universalité » ou « l'universalisme » que Toni Morisson définit autour du rapport aux autres comme « une aspiration à enfermer la terre dans un certain semblant d'unité et un certain degré de contrôle »¹³⁰. Le « pari de la raison » d'après Gérard Lenclud, basé sur « un principe de parité cognitive » dans un « ethnocentrisme vertueux »¹³¹, est manipulé dit Morisson. Une confrontation clivante dont je dois rappeler qu'elle nécessite de comprendre que la logique de Lenclud aux prises avec la recherche et que je soutiens, tend à argumenter que si les cultures nous traversent tous, notre condition d'être humain tend à l'universalisme (refus du relativisme cognitif). Cependant, la construction de la culture vue comme *autre* est un enjeu lorsqu'elle est à la fois saisi heuristiquement par des chercheurs, engagés ou non, mais aussi, comme pour Morisson par un souci éthique et un combat idéologique, pour insister sur la

¹²⁹ Voir annexe 2

¹³⁰ Morisson, Toni., *L'origine des autres*, Paris, Christian Bougois Editeur, 2017

¹³¹ Lenclud, Gérard., *L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie*, Paris, Editions du Seuil/Editions de l'EHESS, coll. « Hautes Etudes », 2013, p.204

construction des balances de pouvoir et du social (relativisme créatif¹³² pour pointer les relativismes cognitifs).

1.2.a Association comme intermédiaire culturelle ?

En 1996, Technopol est alors créé dans un contexte lyonnais autour de l'interdiction et la fermeture de raves et free parties. En 1998, deux après la création de Technopol, l'association se définit autour de trois axes prioritaires : la question du statut des professionnels et les relations avec les sociétés civiles, l'organisation d'événements et réglementation applicable en matière de rassemblement, et le soutien à l'expression culturelle techno. Ces trois axes puisent leur essence d'une volonté de reconnaissance juridique de la culture électronique réalisée par des acteurs indépendants, en ce qu'ils ne sont pas liés à des structures. En effet, les acteurs associatifs sont issus des groupes d'organisation de raves, free-parties et soirées. Ils vont forger autour de leur envie de cette scène électronique qui fait face aux institutions et au pouvoir régalién, dans un cadre où les valeurs sont la défense des pratiques libres entre amateurs et dans une logique d'amateurisme et de gratuité, un argumentaire est construit. Technopol se forme alors en tant que « tiers juridique », lors des poursuites judiciaires pour pouvoir défendre les organisateurs et les artistes contre les actions des représentants de l'Etat, en soutien et aide aux événements annulés. Tout en voulant faire entendre qu'un mouvement répressif se déploie sur/contre eux, Technopol tente de fonctionner avec un système judiciaire existant, que de continuer à suivre un mouvement qui essaient d'éviter les autorités, car ne voulant pas avoir à rendre compte aux autorités.¹³³

Technopol veut faire accepter la techno et ses pratiques, dans un cadre reconnu, approuvé et protégé. De 1996 à 1998, l'association milite et se rend au plus près des organisateurs et organisations, notamment pour faire imposer une réglementation, des règles et soutenir les raves et free-parties. L'association veut en 1996, « fédérer les principaux acteurs de la scène électronique française¹³⁴ ». A partir de 2001, l'aide aux artistes va notamment se structurer autour de la mise en place de différents programmes de formation et « d'aide à la professionnalisation ». En 2012, le rapport parle du bilan de « l'action

¹³² Je reprends les termes donnés dans le compte-rendu critique fait par Adell Nicolas., *Compte-rendus de « Gérard Lenclud, L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie, Paris, Editions du Seuil/Editions de l'EHESS, coll. « Hautes Etudes », 2013, in Ethnologie française, 45, 2015, p.181-183.*

¹³³ Lafargue de Grangeneuve, *L'Etat face aux rave-parties. Les enjeux politiques du mouvement techno*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Sociologiques », 2010.

¹³⁴ Rapport 1998 : 7

pédagogique »¹³⁵. Technopol révèle alors avoir conscience du caractère important de son rôle de passeur de savoir et de pédagogue. En 2014, le bilan fait une différence entre les formations et l'action pédagogique. D'un côté, elle isole les formations pour les professionnels, soit « 127 stagiaires pour 10 formations », et les conférences et interventions auprès des institutions sur les pratiques des musiques électroniques aussi appelées des « espaces d'expression » (terme du rapport 1998, et 2008), et de l'autre les actions pédagogiques qui sont alors à destination des jeunes découvreurs des musiques électroniques et des écoliers, pour un « éveil » aux musiques électroniques. Ces actions sont réalisées de manière sporadique, en partenariat avec des associations comme Panorama des Musiques Electroniques et des médias comme Trax. Outre son rôle de « tiers juridique », Technopol va s'exprimer et développer un contact politique fort avec l'Etat : rôle dans la création d'un poste de médiateur « musiques électroniques » entre les organisations et l'Etat, rôle au sein des Etats généraux de la Nuit, entretien privilégiée avec Jack Lang, ministre de la Culture de 1981 à 1986, et Conseiller de Paris de 1983 à 1989. lors du lancement de la Techno Parade. Les sphères se chevauchent. D'un partenaire judiciaire, atout à une défense et à la connaissance du droit, le rôle d'activiste de Technopol, va entrer en contact avec l'organisation politique en France. Incarnant le politique, comme un changement de la société vis-à-vis de la culture électronique, et surtout de rendre légale, autorisée et tolérée, en porte-parole d'une partie d'une partie de cette société qui y adhère, Technopol s'adresse aux différents pouvoirs en place, qui durant les différents septennats, puis quinquennats vont changer. L'adresse faite au départ, aux autorités politiques va peu à peu se développer et se dissoudre au sein d'ordre institution, comme l'école, mais aussi le monde de l'industrie musicale, en devenant non plus un activiste suivant une organisation de raves datant en France du début des années 1990, mais un activiste acteur élaborant des stratégies de changements et de modifications. Une modification des rôles et de leur positionnement dans le monde des musiques électroniques, que son slogan actuel rend paradoxal – « Technopol, au service de la culture électro » : Est-ce que Technopol est pleinement « au service de la culture électro » en étant aujourd'hui un acteur majeur de cette même culture ? Dépendante de la mairie de Paris financièrement ? Et qu'est-ce que cette culture électro ?

En effet, son slogan passe d' « Association pour la reconnaissance et la défense des Cultures, des Arts et des Musiques Electroniques composant les mouvements House et Techno » de 1996 à 2000, puis « Association de défense, de reconnaissance et de promotion

¹³⁵ Rapport 2012 : 2

des cultures, des arts et des musiques électroniques », de 2001 à 2008, et enfin de 2008 à aujourd'hui : « L'association au service de la culture électro ».

Tout d'abord, les libellés et autres indices des actions de Technopol dans leur slogan se sont amenuisés, donnant une lecture moins précise et plus englobante de leur champ d'actions. Le terme « au service de », qui renvoie au sens premier de se dévouer pour une entité, une personne, un sujet, ne signifie pas obligatoirement une soumission, ou un état de dominé de l'entité qui se met au service. Technopol reste en contrôle, et n'est pas dans un état de servilité, c'est qu'elle joue notamment un rôle de prescripteur de « la culture électro », dans une forme organisationnelle où elle régit aussi de manière autonome, sur divers volets, la manière dont la culture électro se fait. Le discours de Technopol, lors de mon arrivée, coïncidait avec cette réflexion autour de la proximité avec les différents organisateurs et acteurs de cette « culture électro », puisque Fabien et Aude, durant un questionnaire, m'ont parlé de l'importance d'être auprès des acteurs, de la complexité de les réunir et de leur entente, mais aussi des publics très divers¹³⁶, et peu fédérés autour de Technopol, autour de ce que cette dernière nomme « sa communauté »¹³⁷, son « réseau » au travers notamment de ses adhérents. « Faire le lien avec les acteurs du terrain » était une intension très marquée d'être à leur contact pour préserver leur but et objectifs, qui indiquait une tension, voire une dissension avec des acteurs de « cette culture électro » avec lesquelles ils ne semblent pas toujours être en contact constant, comme une nécessité de revenir à des débats hors de la structure et du cadre. Un manque de légitimité apparaît dans le discours, vis-à-vis d'un contact difficile avec le public. Technopol compte environ plusieurs centaines d'adhérents (individu, associations, sociétés dans les musiques électroniques), pour 20.000 « soutiens » sur sa page Facebook (en 2018), et plus de 300.000 participants par an environ à la Techno Parade. La relation entre chaque strate et groupe au sein de cette « communauté » est fragile.

Fabien et Aude insistent notamment sur la charge de travail, et du peu de personnel, mais aussi d'une question d'une centralisation à Paris de Technopol, qui bien que tentant de s'ouvrir et se délocaliser est « piégée » à Paris. Cette rencontre avec Fabien et Aude correspond aussi à la période de remise d'une enquête très enrichissante sur les organisateurs « de soirées » - qui assure un statut de « force de connaissance » et d'animateur au sein d'un « secteur » dont « la profusion et la diversité des acteurs, ainsi que le manque de structuration

¹³⁶ Au-delà de mes conversations et échanges d'email avec Aude Basnuel et Fabien Thomas, le travail d'Etienne Racine identifie clairement les publics et produit un enjeu autour de la légitimation des actions de Technopol : Racine, Etienne., *Les participants de la Techno Parade 2003. Etude quantitative*, Paris, Rapport pour Technopol, Novembre 2003.

du milieu font qu'il est difficile d'avoir une vision d'ensemble fiable et réaliste »¹³⁸. Sans objectiver à la structuration par elle-même du secteur, Technopol, réaffirmant de manière systématique ses fonctions et objectifs dans ces rapports, se positionne comme un rouage-clé, anticipateur, allant au-devant dans une projection vers l'avenir, ou comme pourrait l'intégrer la sociologie des intermédiaires et des organisations, un « intermédiaire » privilégié et centralisateur : le terme d'intermédiaire est éprouvé par ces qualificatifs. Le cas de l'association Technopol, dans le cadre d'une analyse basée sur la sociologie des intermédiaires, éprouve aussi ce cadre disciplinaire ou lui demande d'être moins réducteur, comme il prend vie dans une acception très réductrice de l'intermédiation dans le cadre artistique ou à défaut de ne pas définir une partie d'autres rapports et d'autres structures même de l'intermédiation de l'objet artistique. De la musicologie classique à la sociologie de la musique ou du travail musical, le monde de l'art est souvent vu au travers de structures spécifiques, que la sociologie des intermédiaires rend moins institutionnel, mais reste réduite pour analyser la formation de l'objet art.

Si la question du service ne tombe pas dans le cadre de la servitude, la rhétorique du service est présente. Basant son approche sur Goffman, pour ensuite élargir le champ, Pascal Ughetto (sociologie du travail et des organisations) explore la distribution du service, adaptée aujourd'hui aux firmes publics et privées autour de « l'écoute du client ». Or, le système associatif se fonde sur la base même d'un bénévolat, dont l'essence est de se mettre au service de, en tant que travail émotionnel. Si Technopol est déjà l'association de la culture électro – si tenter quelle est cette légitimité - pourquoi doit-elle se définir comme à son service de surcroît, allant au-devant d'une répétition ? Pourquoi se définir comme une association bénévole, après plus de 15 ans de travail associatif ? L'utilisation d'une rhétorique du service a évolué, et est donc notamment propre aujourd'hui à la démarche de « prestation adaptée » en entreprises, et qu'arbore Technopol. L'association tente justement de légitimer son action, de fluidifier et de rendre accessible tout le réseau en apportant son aide. Pourquoi toujours redéfinir ses objectifs au travers des actions passées, sous forme de justification de sa raison ?

¹³⁸ Enquête « Organismes électroniques en France » par Technopol (Théo Jacquet, Clémence Richert, Christophe Vix-Gras), en partenariat avec la Fédélina (Fédération des Lieux de Musiques Actuelles) et le CNV (Centre National de la chanson des Variétés et du jazz), Décembre 2014. Dans son rapport, en préambule, Technopol souligne que les « musiques actuelles » que recoupent les deux organismes partenaires prennent en compte les musiques électroniques sans « observation approfondie », ce qui justifie en partie cette enquête. Le cadre des musiques électroniques/musiques actuelles est flottant, et la structuration de soirée électronique – club, discothèques, fêtes clandestines, etc – se fait notamment de manière indépendante au réseau des musiques actuelles, et des lieux incarnés par les SMAC. Cependant, la dissémination électronique en ce qu'elle est stylistique mais aussi instrumentale, fait évoluer la programmation, et surtout la visibilité des « musiques électroniques » dans ce réseau des musiques actuelles.

L'organisation et les objectifs de Technopol ayant évolué, l'organisation même associative, s'est aussi dotée de compétences non-associatives, dans le sens où la collecte et la structuration des informations, des actions et la création d'événements, ne portent plus tant sur le fait de mettre en association ces éléments entre différents acteurs, que pour Technopol de les centraliser, et de se rendre indispensable, en affirmant une marche du secteur. Si la forme associative, et les modalités ne sont pas à remettre en question, aux vues du fonctionnement interne, le travail associatif de Technopol interroge la position des acteurs collectifs des musiques électroniques, leur hiérarchie et interdépendance, voire à repenser l'associatif qui est questionné ici au travers des actions labellisés, et cadrés de Technopol, interrogeant l'associatif comme « lien social ».

Si l'associatif se définit par le lien social, comme le sous-tend Jean-Louis Laville, en contexte démocratique, les événements qu'organisent Technopol fédèrent des acteurs, au sein du « secteur culturel et artistique », le secteur étant entendu comme le cadre professionnel (associatif ou non), plutôt que des publics associatif qui viennent dans les locaux de Technopol, à l'exception des quelques formations. Technopol n'a pas d'espace social situé, c'est-à-dire un lieu dédié, à la manière de locaux associatifs où l'on voit des personnes, jeunes, vieux, venant pour des raisons précises ou non et qui rendent propices des formes du lien social, de l'entraide, du conseil, bien qu'elle ait construit un cadre de sociabilité pour les musiques électroniques en France via la Techno Parade et d'autres événements/activités.

Dans la vie associative, et plus précisément dans le cadre des politiques culturelles et organismes culturelles, le service associatif reste ambiguë. L'autorité que représente Technopol, via une centralisation des informations, d'acteurs locaux parisiens, puis français, d'activités pédagogiques, de prévention, d'événementiel (Techno Parade, vente de compilation Techno Parade) a des enjeux économiques forts, alors que l'économie, dans sa partie commerciale, est logiquement évincé par une obligation de droit, imposé juridiquement. Cependant les dynamiques internes, face aux dynamiques externes, solidarisent des projets qui ont des enjeux très variés, comme autant d'objectifs fixés par Technopol. La force du travail associatif est très structurante, puisqu'elle intervient face à des pressions, des besoins, des demandes locales, et aussi pour pallier à des manques exprimés par les citoyens de manière nationale, voire prendre la place de directions de l'Etat du fait de ces manquements, allant jusqu'à un « emboîtement institutionnel »¹³⁹. Dans le cadre des musiques électroniques,

¹³⁹ Par « emboîtement institutionnel », j'entends le processus par lequel des entités associatives, des acteurs culturelles et sociaux, créent leur propre mode de lien avec les institutions étatiques alors qu'ils n'en existent pas, ou se créent en parallèle comme « institutions ». Le terme vient notamment de l'analyse de Loïc Wacquant sur la

Technopol est née sur le terrain, de l'émergence d'un secteur, du regroupement des actions, des premières décisions comme acteur juridique, mais aussi autour d'un leadership en tant qu'un rassembleur de préoccupations, pour « défendre » des valeurs festives, de l'art et de la culture, et de la mobilisation collective. Ce leadership est de plus en plus basé sur des décisions et des objectifs pris en interne. Technopol a évolué et ses premières motivations de mettre en place des structures, mobiliser, aider, se confronte à un secteur qui possède aujourd'hui sa propre industrie, avec lequel elle tient des accointances, puisqu'elles en est un co-constituant : aide à la création de spectacle, formations sur des normes auditives, de sécurité, des contrats,... amenant à une normalisation du secteur, asseyant l'aspect professionnel ou la professionnalisation, mais aussi en assurant des tâches, des rôles dont des professionnelles des musiques électroniques, orientés vers l'évènementiel et le spectacle, ne se préoccupent pas : la transmission, l'apprentissage musicale, les questions sur la consommation d'alcool et de drogues, etc. Il est aussi à souligner que son lien avec la mairie de Paris, par un dialogue privilégié, et surtout un financement par celle-ci, déplace Technopol comme institution nouvelle se structurant en parallèle des institutions étatiques, à une institution structurée en co-gestion avec la municipalité locale.

La sociologie des intermédiaires nous renseigne peu sur l'association, en tant qu'« intermédiaire culturel ou artistique », de manière descriptive ou ethnographiée, ou encore comme objet d'étude. Les intermédiaires de cette sociologie sont avant tout pris dans une logique marchande dont les rapports entre « artistes-intermédiaires du travail artistique », et l'économie du secteur fondent la réflexion de Lizé, Naudier et Roueff dans leur rédaction¹⁴⁰. Pourtant, Technopol est bien prise au sein de processus d'intermédiation ou « la division sociale du travail n'est jamais donnée d'avance ; elle est l'enjeu permanent de rapports de force dans sa dimension non seulement verticale, entre dominants et dominés d'une même profession ou d'un même secteur, mais aussi horizontale à travers précisément les tensions – ou les alliances de circonstance – entre groupes et professions¹⁴¹ ». Technopol peut être étudiée dans des intermédiations donc, mais pas comme un intermédiaire ? Si on parle de secteur des musiques électroniques, Technopol n'étant pas un milieu professionnel ;

différenciation entre banlieues en France et les ghettos et se rapproche pour notre étude des modes d'empowerment : Wacquant, Loïc, *Les deux visages du ghetto. Construire un concept sociologique*, in Actes de la recherche en sciences sociales, 2005, 5, Paris, Le Seuil, p.4-21.

¹⁴⁰ Lizé, Wenceslas ; Naudier, Delphine ; Roueff, Olivier., « Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce », Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011, p.13-14

¹⁴¹ Roueff Olivier et Sofio Séverinne, « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », Le Mouvement Social, 2013/2 (n°243), p.3-7, p.4

qu'on parle des salariés ou des bénévoles de Technopol, l'association travaille pourtant avec divers groupes, notamment d'autres associations ainsi que des entreprises du spectacle vivant. Ce sont des « intervenants non-artistiques » mais certains sont des DJ de métier, et organisateurs de soirée, puisque le secteur associatif regroupe notamment des personnes dont le métier, en tant que travail principal, s'exerce hors du cadre de l'association, mais leur métier peut être en concurrence ou coopération avec le domaine de l'association. Le cadre artistique et culturel est plus vaporeux et demande de nombreux intermédiaires qui se développent dans un cadre non-professionnalisé, même s'il est encadré par de plus en plus de diplômés. Au même titre qu'Howard Becker dans les Mondes de l'Art, la sociologie des intermédiaires plonge dans l'analyse des mondes, mais là en omettant les transformations que ces mondes réalisent sur l'objet Art de manière indépendante. Les co-modifications sont souvent expliqués de manières interdépendantes, et vont souvent de concert, dans une projection structurelle qui emmènerait chaque acteur du réseau à agir comme « entendu ». Si cette étude opère une définition de l'intermédiation en reprenant le terme de coopération, la critique de « l'entendu » s'adresse surtout à la manière dont les auteurs identifient « les chaînes opératoires ». Le cadre « industriel », tout comme le caractère « d'art et d'artistique » est souvent prédéfini ou inclut dans la didactique de recherche (et induite dans celles des acteurs), alors qu'elles sont toutes les deux des critères qui se construisent au sein des interactions, et ne peuvent être prises pour acquis. Sur la notion d'art, c'est notamment la singularité de la forme de l'art comme œuvre qui doit être remise en question. L'ouvrage de 2014 est plus critique du premier concept « d'intermédiaires culturelles ». Il critique le cadre heuristique, mais aussi le cadre opérant – et ses conséquences – de la conceptualisation dans les travaux rendus, ce pour palier à un manque de connaissance, et apporter des informations sur « des » intermédiaires. Je vois notamment un travail critique fort autour de la notion de « coopération » entre les divers acteurs, et dans ce désir de « saisir des univers irréductibles », dans le texte de Célia Bense Ferreira Alves et Karim Hammou¹⁴².

Les changements et évolutions évoquées auparavant dans les rôles et domaines d'actions de Technopol, sont donc observés et à observer, au cœur de l'approche pragmatique. Le vocabulaire mis en place dans cette partie d'étude, pris du terrain et des rapports, se forme

¹⁴² Bense Ferreira A, Célia ; Hammou, Karim., « Les mondes de l'art au-delà des artistes » in Jeanpierre, Laurent ; Roueff, Olivier., *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014, p.4-14

comme « scripts »¹⁴³. Ceci tient en une orientation pragmatique que Nicolas Dodier évalue, après analyse historique et épistémologique de la théorie de l'action, et à l'appui de l'ouvrage de Kosseleck, pour mettre en lumière les divers éléments comme des modalités par lesquelles « des personnes (dans ce cas d'étude, des salariés et bénévoles dans une association) qui établissent dans le moment présent, un lien entre leur expérience personnelle, les traces du passé livré par l'environnement, et leurs horizons d'attente »¹⁴⁴. Bien que je ne privilégie pas le suivi de personnes singulières, les argumentations de Fabien et Aude autour du Conseil d'Administration de Technopol prennent forme, dans un temps présent. L'analyse des rapports moraux permet alors de mettre en forme « les contraintes pragmatiques » qu'ils investissent en tant que des formes du passé, et leur participation à la rédaction des derniers rapports et bilans, qui agissent dans le présent.

Technopol a toujours évalué et noté ses transformations, au fil des différents rapports. Elle a donc mis en place une réflexion autour de ces inscripteurs. Si la forme du rapport moral et des bilans d'activités est réalisée pour justifier, prouver et clarifier les actions d'une année, et donc amène à parler des objectifs, leurs analyses indiquent que Technopol a noté et souligné des éléments propices à sa transformation et son évolution vers plus de domaines et rôles pour mener ses objectifs, et donc d'actions et structurations du secteur. Technopol a aussi noté et fait face à des éléments qui ont pu la dépasser et la faire se transformer, ou se transformer notamment via la constitution de Techno Parade.

C'est avec la réalisation de la première Technoparade en 1997, et son succès que des interrogations émergent sur le sens entre la combinaison de la fête et de la revendication :

La Techno Parade a manifestement constitué un tournant dans la perception publique du mouvement techno. C'était l'objectif principal visé par l'association, il a été atteint. La conquête du public semble faite. Reste à savoir ce que le public a retenu de ce double message entre celui de la revendication et celui de la fête¹⁴⁵.

¹⁴³ Akrich, M., « Les objets techniques et leurs utilisateurs », in Conein B., Dodier, Nicolas, Thévenot Laurent., (eds.), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire, Raisons pratiques*, 4, Paris, Editions de l'EHESS, 1993.

¹⁴⁴ Koselleck, R., *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Editions de l'EHESS, 1990 (1979), cité par Dodier, Nicolas., « Les appuis conventionnels de l'action. Eléments de pragmatique sociologique », in *Réseaux*, n°62, 1993, pp.63-85, p.68.

¹⁴⁵ Rapport 1998, p.16

Technopol s'est mis au service de « l'expression des musiques électroniques » lors de la création de Techno Parade. En 1998, cela fait plusieurs années que l'association bataille auprès de la mairie de Paris pour créer un événement. Déjà en 1997, un petit groupe est soutenu par Technopol, qui réunira 400 personnes. Technopol va échanger avec les organisations étatiques pendant plusieurs années, à différents niveaux, et plonger dans le cadre politique, pour qu'en septembre 1998, Jack Lang prenne la parole en son nom, pour déclarer que : « la techno, c'est la culture de la paix et de la tolérance. »¹⁴⁶. Ce discours tire son essence des comportements collectifs et individuels lors des raves et des free-parties, visant à « ré-humaniser » les raves, face à une analyse médiatique et politique qui les représentent comme un monstre de non-relations sociales organisés et faits par des « zombies »¹⁴⁷. Le respect, l'échange, la liberté, l'effort de chacun mis au service de festivités sont prônés face aux violences policières et au discours déshumanisant tenu de diverses sortes, et validée au travers d'une réglementation qui en 1995 prend le nom de « Des soirées raves, des situations à hauts risques »¹⁴⁸.

Cette sortie de terre ou percée de la techno, qui décroche une visibilité telle qu'un ministre de la Culture parle en son nom, pour émettre/coller des valeurs à cette musique dans le but de faire passer un message inverse, a pour effet de « donner une vision culturelle du mouvement »¹⁴⁹. Ces derniers propos tenus par Jean-Yves Leloup – journaliste et auteur de nombreux ouvrages sur la techno¹⁵⁰ - dans un article du Figaro de 2015 pour analyser l'évolution de la Technoparade, souligne la validation par la plus haute élite/politique/institution de la culture en France de la techno en son sein, d'une pratique instituée, et de l'éloignement des premiers participants aux pratiques techno, qui y voyaient un espace interstitiel de sociabilité hors institution. Mais, l'Etat continue et va continuer de réguler, surveiller et punir ces événements festifs. Une scission s'ouvre entre techno contestataire et techno institutionnelle, mais aussi l'avènement de deux mondes proches et dont le lien est assuré par Technopol et d'autres médiateurs, et toujours un troisième monde, celui de l'Etat en tant qu'autorité et bras coercitif envers les événements technos qu'il déclare,

¹⁴⁶ Figaro Archives, « Première Techno Parade en 1998 : « la transe n'était pas là » », in *Le Figaro.fr*, 22 Septembre 2017 (original publié dans le journal papier Le Figaro, le 21 septembre 1998)

¹⁴⁷ Article de L'Humanité, article de 1993

¹⁴⁸ Circulaire « Les Soirées Rave, des situations à hauts risques », édité par la Mission de Lutte Anti-Drogue, pour le Ministère de l'Intérieur, Ministère de l'Aménagement du Territoire, mai 1995. Version reprographiée, URL : <http://jeannoel.roueste.free.fr/techno/presse/circulaire.html>

¹⁴⁹ Adrian, Pierre, « La Techno Parade est-elle devenue ringarde ? », in *Le Figaro.fr*, 19 septembre 2005

¹⁵⁰ Jean-Yves Leloup. Fondateur du magazine Coda en. Auteur conjoint de l'ouvrage Global Techno et de Curateur de l'exposition à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris :

avec l'appui de la loi (pouvoir législateur) et d'applications juridiques (pouvoir judiciaire) illégale.

La Techno Parade propose notamment aux Parisiens, et Franciliens, un cortège d'une dizaine de chars, aux styles musicaux de danse électroniques éclectiques : house, électro, techno, hard techno, drum'n'bass, dont la programmation évolue chaque année. Plus d'une centaine de milliers de personnes s'amassent chaque année lors d'une traversée de Paris sur plusieurs kilomètres, à la manière d'une fête itinérante du début de l'après-midi au début de la soirée.

La pratique de l'événement, l'événementiel, sous la forme d'un tour itinérant ou parade, se forme en 1998. Dans un intérêt double d'expression, celui de revendiquer, mais aussi celui de faire connaître et entendre, dans un désir de « reconnaissance », deux intérêts se mélangent en deux actions, montrer pour démontrer. Une revendication qui passe par l'événement, la manifestation, la fête pour à termes créer quoi : une festive lutte ou une lutte festive ?

Le corps de la Techno Parade est pris entre une fête dont l'émulsion provoque bonheur, euphorie dans les rues, aux sons de diverses musiques électroniques de danse. La revendication se fait autour d'un usage des rues par le cortège, d'une possession pour un temps, comme lors de grandes manifestations. La rue devient lieu de démonstration d'actes autour de la musique techno. Si le corps vit lui une extase, un plaisir d'être réuni, une visée performative du discours s'arrête par ce corps. Si la fête et l'envie de vivre une expérience techno peut le traverser, via les médias, et le mouvement obtenir une reconnaissance, la revendication d'un changement de sociétés est limitée par un périmètre physique d'un cortège entouré et dont les mouvements sont connus pas à pas par les services de police. La Techno Parade est aussi celle de la mairie de Paris, par un ordre républicain.

La Techno Parade n'a pu être collectivement une lutte, prisonnière d'un discours institutionnel sur son inspiration pacifiste, forcée de montrer à Paris et la France, devant les médias, les acteurs de la politique, et l'opinion publique, que la techno pouvait être occupée par tous et pour tous, en évitant de tenir des propos contre les violences policières et les interdictions de rassemblement qui avaient lieu, et formaient un objet du rassemblement.

Peut-on revendiquer au travers d'une manifestation musicale ? La fête peut-elle incarner une forme de lutte ? Si l'état des lieux de l'art moderne, et notamment des divers types de *happening* engage une lecture de l'art à travers le politique, l'engagement et le changement social, le cas de Techno Parade semble s'être heurté à l'émergence de son

« intérêt public » par d'autres sphères que celle de la lutte et des premiers intéressés : organisateurs et participants au raves. La Techno Parade a fédéré de nouveaux et anciens amateurs des musiques électroniques. Où est passée la lutte festive ?

Quant à la festive lutte, elle s'est jouée et se joue à divers endroits de la Techno Parade, mais aussi plus directement dans les raves. Le début du cortège du rassemblement Techno Parade rassemble des élus, les « adhérents » à Technopol, des acteurs de la culture en France et du secteur de la musique et des musiques électroniques. Mais depuis quelques années, les associatifs, section, collectif et groupe de défense plus virulent se donne pour mots d'ordre, de démarrer le cortège en première ligne, et d'être entendu par le tumulte et les bannières pour demander à ce que des intérêts généraux soient pris en compte, entendus et respectés. Lors du rassemblement de la Techno Parade 2014 et 2015, les groupes abordent différentes pancartes : « Free My Rave », « Nos BPM sont plus forts que leurs interdictions », « Free my Techno », etc.

Ethnographie courte

Un rassemblement actuel pour la défense des fêtes libres

Le 31 janvier 2015, j'assiste à un rassemblement, le long de l'avenue de France à quelques mètres de la Bibliothèque François Mitterrand, vers 16h30. J'ai été surpris par ce rassemblement pour deux raisons : la première tient en ce que je n'avais collecté aucune information sur cette manifestation intitulée « Pour la fête libre », par une recherche éloignée à cette période du mouvement militant et des raves, la seconde est ma surprise en écoutant se rapprocher de la musique hard techno en plein cœur d'un quartier abritant un grand nombre d'entreprises au niveau d'une avenue majoritairement constitués de bureaux et de grands commerces.

Je m'approche d'une foule de 500-600 personnes, en majorité entre 20 et 30 ans, sous la pluie. Des grandes bâches sont tendues de part et d'autres de l'esplanade centrale de l'avenue (circulation piétons et vélos), où des stands sont installés. Des associations, des points de vente et de prévention, et un sound system est installé. Autour de l'esplanade et de ce mini-fort de stands et de bâches, on peut lire divers panneaux de différentes tailles à la manière de « La Free n'est pas votre ennemie », etc.

Quelques jours plus tard, sur le site « Techno + »¹⁵¹ ayant créé le mot d'ordre et organisé un mouvement réparti dans 42 villes en France (métropole et îles), j'apprends que cette action semble être « une première d'une longue série », et incarné un renouveau des actions militantes des free-party, pour des fêtes libres. Dans ce compte-rendu de la journée, un paragraphe précise qu'une action adressée directement à l'Etat a été menée. Techno + souligne une répression silencieuse et dormante, « depuis plus de 15 ans », et une demande a été formulée notamment pour : « le respect de la loi existante par les forces de l'ordre, les services de l'état et les maires, l'arrêt de toute saisie de matériel, instruments et véhicules compris, un alignement des conditions d'organisation de nos soirées sur celles des autres mouvements musicaux. (Seuil de déclaration fixé à 1500 personnes) ou suppression pure et simple de la législation d'exception sur les free party, l'arrêt des pressions sur les propriétaires qui nous prêtent des terrains. Une écoute et une attitude respectueuse des municipalités et des préfectures quand nous présentons nos projets »¹⁵².

Contrairement, à la première partie de cette étude, il semble que la fête techno libre n'aille donc pas de soi. Le problème de la liberté de la fête et de réunion est posée très clairement depuis plus de 15 ans, comme Technopol a pu s'en charger auparavant de manière forte. Un documentaire sur le DJ hardcore et techno Manu Le Malin, revient notamment sur le nombre grandissant de plaintes, mise en demeure, dépôt légal et interdictions faites à l'encontre des raves dans les années 1990. Dans cette mise en scène où Manu Le Malin brûle de « fausses feuilles » de circulaires¹⁵³, l'idée est d'être aussi pervers que les interdictions elles-mêmes, et de montrer que ce refus des normes et de la réglementation passe aussi par le même dédain et une écoute et une attitude qui n'est pas respectueuse par l'ordre institutionnel politique. Depuis 20 ans, dans le cadre d'une négociation entre les organisateurs de free party et l'Etat, l'attitude et l'ouverture à une compréhension par les institutionnels à propos des formes musicales techno et des registres festifs de la free-party n'est pas compris. Outre, l'exemple de ces rassemblements actuelles de défense des fêtes libres par des amateurs, je note dans une conversation avec les salariés de Technopol, l'incapacité à pouvoir me présenter les actions déployés par les médiateurs décrétés par l'Etat depuis 2002 pour

¹⁵¹ Techno + : association regroupant 300 bénévoles, dont les objectifs sont « promouvoir les stratégies individuelles ou collectives de réduction des risques liées aux pratiques festives et favoriser l'épanouissement de la culture techno », selon leur site : technoplus.org

¹⁵² Données extraites de « 31 janvier 2015 : Manif nationale pour la fête libre, 2 janvier 2015 » sur le site technoplus.org.

¹⁵³ Raulin, Mario., *Sous le donjon de Manu Le Malin*, Sourdoreille Production, 2017, 58min

travailler sur ces questions, et mon incapacité à avoir trouver des informations précises à ce sujet pour le moment.

Pour agir lors des Techno Parade et d'autres événements, les organisations, comme Technopol, se sont dotées de prospectus et de chartes de comportements à adopter, bien plus impliqués et préventifs puisqu'en contact direct avec des utilisateurs de drogues ou d'alcool, quand l'Etat ne s'exprime peu ou pas sur ce débat, en venant plutôt régir qu'agir le débat.

Lutte festive ou festive lutte ? La question tourne autour des priorités d'engagements, des intentions mais aussi du partage de celles-ci par les individus fondant cette communauté des musiques électroniques. Est-ce que cette charge formelle et cette charge émotionnelle, par des amateurs souvent catalogués comme « puristes » pour vouloir défendre des formes de fête, ne se battent-elles pas aussi avec une charge de l'ambiance festive et musicale plus générale et fédératrice, au sein d'un même collectif émotionnelle des musiques électroniques dans la Techno Parade ? En effet, la Techno Parade défend plutôt l'expérience et la performance musicale techno et autres musiques électroniques via ses chars, comme un rassemblement musical populaire, et est très distincte d'autres formes de manifestations en musique, comme les processus d'accompagnement sonore par des musiciens lors de manifestations étudiés, à l'instar des pratiquants du *chindon-ya* au Japon durant les manifestations anti-nucléaires¹⁵⁴.

1.2.b. Techno comme dans Technopol-Technoparade ? Faire être représentant de la culture électronique.

En 1998, le rapport fait aussi référence aux mouvements House et Techno, dans son slogan en privilégiant notamment la dénomination techno : « soutien à l'expression culturelle techno » (Rapport 1998 : 8) « La Technoparade a manifestement constitué un tournant dans la perception publique du mouvement techno » (Rapport 1998 : 9). Comme il a été dit précédemment, la création de Technopol ainsi que son nom se crée dans le contexte de l'univers rave et de l'un des courants musicaux dominants ayant donné son nom à ce qu'en terme de généralisation, les acteurs, les amateurs et tous les pratiquants appellent « techno ». Toujours en termes de communication, Technopol fait de Techno Parade, l'événement de rassemblement des acteurs de la techno. Cependant dans une dynamique d'offre au public, et

¹⁵⁴ Abé, Marié, « Sounding against Nuclear Power in Post-3.11 Japan : Resonances of Silence and Chindon-ya », in *Journal of Ethnomusicology*, 60, n°2, p.233-262

de volonté de toucher un public de plus en plus large, l'association préfère livrer à leur demande, c'est-à-dire aux auditeurs, différents types de musiques électroniques, et sacrifier sa propre offre c'est-à-dire permettre aux différents acteurs et styles techno de se produire sur des chars, dans un cadre très éloigné de la rave.

C'est dans cette optique que l'année 2001 marque un tournant dans l'inscription de Technopol dans le champ de la culture musicale ainsi que dans le champ des acteurs de la culture. En effet, bien que la Techno Parade fut annulée, le discours très engagé face aux critiques permet de souligner les désirs de l'association :

L'organisation de la quatrième Techno Parade s'est inscrite dans une logique de promotion de la culture électronique auprès du plus grand nombre. Elle devait rester une fête et une manifestation de rue populaire ouverte à tous, et non se transformer en un événement commercial de plus. Technopol qui avait produit la première Techno Parade en 1998, en avait concédé la production pour les deux éditions suivantes à la société WM Événement. Suite aux difficultés rencontrées, non-respect des engagements notamment en termes de promotion et de réalisation, l'association a dénoncé le contrat la liant à WM. Technopol est désormais l'unique organisateur de la manifestation. La parade 2001 s'était fixée pour objectif d'offrir une visibilité à tous ceux qui composent la scène électronique, de l'underground au plus populaire, en garantissant le panorama complet des différents courants¹⁵⁵.

Dès la fin de 2011, les objectifs pour 2002 sont très relevant du fait d'une explication claire du choix de Technopol de changer d'univers musical. Le mouvement techno est mis au second plan préférant alors le « mouvement French Touch ». Pourtant ce mouvement n'est qu'une mode et un moyen de communication. Musicalement, la French Touch renvoie à des artistes très diverses dont les styles musicaux vont de la pop ou electronica pour des groupes comme Air, à l'EDM ou électro d'Etienne de Crecy en passant par la techno de Laurent Garnier. Ce terme est un terme marketing pour regrouper une localité d'artiste français dont les morceaux deviennent des tubes dans le monde entier. Pour Technopol, ce choix est motivé par l'observation du public et d'autres événements. Aussi alors que le discours dual semblait jusqu'alors rester stable, l'association préfère à ce moment *la célébration* à la *revendication*.

¹⁵⁵ Rapport 2001 : 11

Depuis plusieurs années, la France connaît une explosion de la culture électronique : mode, vidéo, graphisme, stylisme, TV, design, art contemporain et métissages musicaux. Le public européen adhère en masse à ce mouvement : fêtes, grands rassemblements, tels les parades ou les festivals européens, production musicale et discographique en constante progression. En dépit des résistances et des interdictions, la « French touch » a conquis le monde. Paris se doit d'être un des lieux phares de célébration de ce mouvement. Les trois premières éditions de la Techno parade (1998, 1999 & 2000) ont permis d'offrir une large visibilité au mouvement techno dans sa diversité géographique, culturelle et musicale¹⁵⁶.

Ce choix est même confirmé durant l'année 2002 lors de la venue de Technopol à la Parada de La Paz (Brésil) qui les inspire. Les trajectoires et pratiques multiples des musiques électroniques et le refus de la techno comme un courant, dont les membres sont vieillissants, remettent en cause le choix premier de la défense d'une culture musicale et notamment de son idéologie, ce par la sélection de styles et de valeurs, en se positionnant alors plutôt par rapport aux goûts massifs des nouvelles jeunes générations et la jeunesse comme âge de l'attitude festive que des valeurs précises :

La Techno Parade doit évoluer pour ne pas devenir un monument à la mémoire de l'utopie techno....¹⁵⁷

En 2008, la répétition du terme « électro » est un mot qui prévaut pour désigner le cadre musical dans lequel l'association veut évoluer dans le rapport. L'association participe à la découverte des talents « électros » des Découvertes du Printemps de Bourges en Ile de France. Ce sont les dix ans de la Techno Parade, de nombreux invités sont présents notamment des DJ superstars comme Benassy Bros et David Guetta. L'ambiance électronique est alors au partage festif.

Aussi, des compilations ont été créées à partir de 2000. Ces compilations estampillées Techno Parade « se veulent avant tout une proposition musicale sur les origines et l'actualité de la création électronique française (ReVE) et sur les « tubes » du moment (Techno Parade). Ainsi les compilations proposent deux écoutes possibles des musiques électroniques : le

¹⁵⁶ Rapport 2001, p.12

¹⁵⁷ Rapport 2002 – conclusion, p.17

dance-floor et le salon » (Rapport 2002). Technopol créé alors une liste de diffusion, une musique qu'elle promeut dans un cercle commercial et peu de valeurs revendicatives.

De la techno à l'électro... l'usage d'une terminologie musicale et des différenciations sémantiques de style et de contexte qualifient des évolutions et des transformations au sein de l'association et du secteur professionnel des musiques électroniques. Je peux y analyser un travail intentionnel de traitement de la musique, comme catégorie, émergence et disparition de tendances, modes et phénomène à laquelle la Techno Parade participe. Cependant Technopol – l'acteur central de l'organisation – a pu être aussi dépassé lorsque l'événement a été organisé en 2001, par une société événementielle. Si le rapport de 2001 marque une prise en compte de Technopol, à la fois d'une dépossession de la Technoparade, mais aussi d'un détournement des objectifs de « de visibilité » de tous les engagements et formes musicales dans les musiques électroniques, le rapport de 2002 critique une direction traditionnaliste et fantasmé de « l'utopie techno » par une frange revendicative liée à Technopol, et autour d'une culture dont la transformation doit être suivie.

L'objet techno devient alors partie d'une mémoire, du passé, à ne pas activer, alors que ses défenseurs y voit plutôt une forme d'engagement continu pour la fête libre, et des libertés de faire. Dans la lecture et l'analyse de ces rapports se dessinent des stratégies internes de critiques, qui sont liés aux diverses visions, approches à recouper pour Technopol pour composer et être un représentant de la culture électronique. Cependant, vouloir être représentant attire alors la critique. Une critique qui repose sur la réalité d'une diversité des esthétiques, des actions et des engagements, pour prendre Technopol-Technoparade non pas comme représentant, mais comme un élément de la scène techno à Paris : « La Techno Parade n'est pas un référent culturel fort aujourd'hui, admet Jean-Yves Leloup. La scène techno est tellement plus vaste ».¹⁵⁸

Pour terminer cette partie sur « être et faire être la techno », ce cas d'étude de Technopol est un cas qui interroge donc les théories de l'action collective. En effet, à l'appui de l'ouvrage *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*¹⁵⁹, Daniel Céfai définit une série de question interrogeant ce qu'est l'action collective et comment peut-on analyser une action collective. Une approche mise en pratique dans cette partie et sur laquelle je souhaite revenir.

¹⁵⁸ Adrian, Pierre, « La Techno Parade est-elle devenue ringarde ? », in Le Figaro.fr, 19 septembre 2005

¹⁵⁹ Céfai, Daniel, *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective.*, Paris, La Découverte, 2007

J'ai pris les catégories techno et électro, comme deux « topiques rhétoriques »¹⁶⁰, c'est-à-dire sans utiliser les catégories comme des objets hétéronomes. Entre la création de Technopol en 1996 jusqu'en 2002, le terme « techno » est utilisé pour parler des musiques électroniques. Au début, la catégorie recoupe à la fois des œuvres musicales, un contexte de rave et de free-party, puis un terme insistant sur la mémoire des pratiques de musiques électroniques. Période où Technopol préfère alors substituer le terme « techno » par le terme « électro », pour amorcer le changement invoquant la « modernité » ou « une marche en avant », pour qualifier de nouvelles pratiques, une nouvelle musique, une nouvelle génération, un nouveau secteur industriel mis en place.

La problématique de l'action collective, menée par l'association Technopol, comme « au service de la culture techno », puis « électro » enjoint à réfléchir à ce qu'est le collectif et les modes d'individuation de l'action. Technopol était au départ une entité juridique, de défense, puis s'est structurée pour mener diverses actions notamment à Paris, alors que son action se souhaitait en France. Elle est alors aux prises avec plusieurs logiques de rationalité et de légitimité¹⁶¹. Technopol veut légitimer son rôle de représentant des mondes de la techno, par le soutien aux mondes *underground*, puis aux mondes de l'électro, par la structuration et l'aide à la professionnalisation des mondes *underground* par son institutionnalisation. Par la suite, Technopol est prise dans un spectre large entre pratiques différenciés, communes et alternatives, *mainstream* et *underground*. Le collectif représenté dépasse Technopol-Technoparade par des choix et des stratégies déterminant son individuation, ce qui ressort notamment au travers de l'analyse de la Technoparade, comme un élément de la scène techno, et valide sa perte de légitimité auprès de cette scène, malgré une légitimité en termes d'événements de musiques électroniques à Paris. Au départ, la logique de Technopol est d'afficher leur rationalité libertaire en renvoyant l'Etat à sa propre irrationalité répressive par ses lois devant la justice. Le message de défense des fêtes s'intègre peu à peu à un message conforme, où l'Etat rationalise les actions de Technopol, en lui demandant de prendre en charge des messages de prévention autour de la drogue et des comportements à risque notamment : une rationalisation du message pour toucher tout le monde.

Dans la définition de Céfai, une action collective « se donne des adversaires à combattre ». Si Technopol s'attaquait à l'ordre juridique et à l'action normative des communes et de l'Etat sur des pratiques non contrôlées au départ, son indépendance est plus

¹⁶⁰ Céfai, Daniel, *op.cit.*,p.13

¹⁶¹ *Ibid.*, p.14-15

relative en travaillant conjointement avec des institutions locales, et notamment la mairie de Paris, comme partenaire. Néanmoins, si Céfaï indique que ce type de conversion de groupe radical « sans récupération » possible, à association liée avec l'Etat ne doit pas empêcher d'y voir un possible groupe de contestation ou de pression car « l'action collective ne se déploie plus uniquement en dehors de la forteresse de l'Etat »¹⁶². Les actions claires et fortes envers l'objectif de revendication sectorielle (secteur de l'industrie musicale et culturelle) interroge alors sur le poids de l'objectif de revendication de conditions sociales et humaines dans le programme actuel, notamment lorsque les actions sont présentées par le président de l'association de cette manière :

L'enjeu a changé. On ne cherche plus une reconnaissance de la techno, on veut plutôt montrer que derrière les musiques électroniques, il y a un vrai système économique¹⁶³

Technopol a toujours fonctionné en action programmée, unique puis diversifiée. L'ambiguïté des actions intervient car celles-ci n'ont pas toujours les mêmes visées : professionnaliser et développer le secteur, faire le médiateur avec l'Etat, dénoncer les actions des autorités étatiques (justice), etc. Or Technopol s'est structurée pour agir juridiquement puis pour organiser un événement conjointement. Elle s'est donc toujours structurée pour agir, ce dans un cadre premier où la culture de la rave se fait en agissant sans s'organiser ou sans penser à une structuration ou en passant par une structuration existante. Cette forme de programmation pose aussi les formes d'une distanciation de la logique suivie originellement, et donne une clef de lecture à la constitution de nouveaux acteurs revendicatifs indépendants aujourd'hui. Néanmoins, par la Techno Parade, Technopol reste un acteur de la reconnaissance des musiques électroniques et de ses pratiques, assurant une constance par son caractère institutionnel depuis 20 ans. Mais maintenant que les institutions reconnaissent ces pratiques, que reste-il à faire ? Peut-on encore parler d'action collective, ou doit-on parler pour la Techno Parade, d'un événement du secteur industrielle français des musiques électroniques de danse ? La demande de redistribution originelle, c'est-à-dire faire des fêtes libres, semble difficilement assurable par Technopol, malgré sa présence sous diverses formes lors des fermetures et interdictions d'événements festifs. En effet, l'association est prise dans les enjeux de sa propre structure, et en lien consensuel avec des institutions qui jouent sur le

¹⁶² Céfaï, Daniel., *op.cit.*, p.14-15

¹⁶³ Adrian, Pierre., « La Techno Parade est-elle devenue ringarde ? », in *Le Figaro.fr*, 19 septembre 2005

tableau des fêtes légales et d'autres illégales pour argumenter d'un sens de la légalité à suivre et maintenir un ordre.

La fin des années 1990 est marquée par un tournant dans la structuration des mondes de la techno en France. Si d'un côté le mouvement des fêtes libres, raves et free-parties fédérant des musiques techno, hardcore, drum'n'bass et gabber continuent de lutter pour exister, faisant face à des interdictions dans certaines municipalités et préfectures, les DJ techno et house se déplacent ou continuent de se déplacer dans des clubs qui pour certains vont devenir moins sélectifs, et fédèrent par une esthétique basée sous-le-sol, sombre autour d'un système-son pointu, mais aussi du fait de la programmation de DJs qu'on voyait en raves, par la présence d'un ancien public et surtout de nouveaux publics. Cependant, le nombre de clubs techno-house à Paris et en France restent minimes, par rapport aux nombres de discothèques et clubs généralistes (diffusion du Top 50 français et international). En 1998, la Techno Parade fait entrer l'imaginaire de la rave et de la musique techno dans le cadre de la culture instituée en France, alors même que ces pratiques ordinaires – sans les chars – continuent d'être pour certains interdites : l'Etat gère ce qui est légal et ce qui ne l'est pas, notamment en fonction des orientations politiques locales. L'interdiction de fêtes musicales persistent encore aujourd'hui¹⁶⁴.

Entre la fin des années 2000 et le début des années 2010, des collectifs structurés pour sortir de l'ordinaire « électro » des clubs, de l'industrie culturelle et touristique, se mettent en place. Sortir d'un cadre, se différencier, et le retour à des formes alternatives de fête est la visée. Cette visée prend la forme à Paris d'un investissement des friches de la ville et d'une sortie de la ville, inspiré par le cadre dynamique berlinois. Cependant, le marché actuel des fêtes cachés, très rarement gratuit a contrario des rares free-parties encore existantes, relève aussi d'un axiome touristique et de marché, dans le sens où la nouvelle jeune génération ont connaissance de cette dynamique et veulent y participer. La difficulté pour des collectifs souhaitant privilégier une qualité musicale et un traitement respectueux du public, c'est-à-dire dans un cadre propice à l'écoute musicale, la danse et des espaces libres de relations sociales

¹⁶⁴ URL : <http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis-93/pas-facile-d-organiser-une-rave-party-legale-en-ile-de-france-11-03-2016-5618015.php>

lors d'un événement, se confronte à cette tendance d'un marketing de la fête la nuit, et des envies de « sortir » dont les visées varient en fonction des publics et ce qui est proposé.

Et la techno, la techno de Detroit ?

Les œuvres techno de Detroit s'inscrivent dans une temporalité longue de plus de 30 ans, avec des productions par génération d'artistes de Detroit, qui sont joués par différents DJ comme des classiques, et peuvent se retrouver utilisées même au sein d'un cadre d'événement instituée, comme la Techno Parade, avec un titre comme « Black Water » d'Octave One (label, année), que j'ai entendu lors de la Techno Parade 2016.

En France, les artistes producteurs de techno entrent en compétition sur le terrain des raves et des clubs, et construisent par le phénomène French Touch de la fin des années 1990, dont les porteurs médiatiques sont encore actuellement les Daft Punk¹⁶⁵. Les trajectoires artistiques vont beaucoup varier et le mouvement French Touch va participer à ce mélange musical, cette rencontre des mondes de la techno. Les producteurs tels que Laurent Garnier ou St Germain¹⁶⁶ vont revendiquer être influencé par la techno de Detroit, dans une filiation musicale, avec chacun un parcours musical, social et professionnel différent. Au début des années 2000, des artistes producteurs de techno émergent : Agoria, Arnaud Rebotini, Miss Kittin, etc, formant une frange de production et de performance techno, puis des artistes comme Etienne De Crecy ou Cassius, qui sont dans une frange d'enregistrement musical de l'ordre de l'électro, entre caractéristiques pop : format chanson, travail mélodique valorisée, thématiques de composition. La plupart profite de l'effet médiatique de la « French Touch », qui indifférencie les styles de musique et les mélangent pour porter un cadre musical où les musiciens sont à la fois, groupe, duo, DJ, guitariste, pianiste, chanteur, etc¹⁶⁷. Ces différents acteurs sont nés entre la rave, la free-party et le club, avec des repères plus précis dans leurs parcours en fonction d'un lieu, et d'un mode de création musicale plus marqué. Actuellement, de nouveaux artistes émergent sur le terrain des nouvelles fêtes collectives hors club et en

¹⁶⁵ Daft Punk : avant d'être le duo de producteurs de musiques électroniques le plus connu du monde, Thomas Bangalter mixait entre rave et club entre Paris et Versailles au début des années 1990, après avoir eu un groupe de rock, puis ont produit un album pivot « Homework » (1997, Virgin Records), par une major de l'industrie, avec un son qui va devenir caractéristique : la guitare électrique et riff de basse (funk) prend sa place parmi les instruments de musiques électroniques (logiciel de création musicale, boîte à rythme TR909), effet *side-chain pumping*, etc.

¹⁶⁶ Laurent Garnier parle longuement de sa passion pour la techno de Detroit dans son livre *Electrochoc*, et St Germain alias Ludovic Navarre publie un album compilation *From Detroit to St Germain* (1999, F Communication).

¹⁶⁷ L'éclectisme de la French Touch est porté par différentes figures entre le DJ techno Laurent Garnier, le groupe rock-électro Phoenix, le groupe ambient-rock-électro Air, le duo DJ Daft Punk, etc. Jourdain, Stéphane., *French Touch. Des rave aux supermarchés, l'histoire d'une épopée électro*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Castor Music », 2005.

club, du festival ouvert à tous à la fête presque privée, car cachée au plus grand nombre, jusqu'à la forme « concert » dans des théâtres ou dans des musées. Les artistes les plus reconnus se déplacent même entre les lieux et modes de faire techno. Ce sont des formes sélectives de fêtes dans lesquels la techno ne doit pas être uniquement expliquée en termes de catégorisation musicale. Pour ébranler l'irréductibilité de ce phénomène et de cette techno qui fonctionneraient seules (hétéronome), les techniques musicales, les démarches esthétiques, les parcours artistiques, les lieux doivent donc être enquêtés pour critiquer le « phénomène techno », et pour participer au constat de la dissémination de formes de musiques électroniques dans différents lieux, structures et temps de nos sociétés.

L'évolution de la présence des artistes de Detroit en France et à Paris peut déjà être interrogée dans le sens d'une évolution des activités « techno », ce que je nomme trajectoires. En 1991, Manu Casana, organisateur de rave fait venir Underground Resistance au festival les Transmusicales ¹⁶⁸, festival éclectique qui oriente une partie de sa programmation dans les musiques électroniques depuis le milieu des années 1990. De mémoire, Manu Casana se rappelle des cris du MC, « probablement Eddie Fowlkes ou un autre à cette période », qui vocifère des insultes à l'encontre du public et critique la domination blanche¹⁶⁹. Une partie importante de l'attitude d'Underground Resistance à cette période, et qui va faire de nombreuses dates en Europe durant l'année 1991-1992, va marquer l'imaginaire techno, et ce encore aujourd'hui pour les amateurs les plus pointus.

En 2018, Manu Casana organise des ciné-concerts, à la fois documentaire sur des mouvements et des artistes des musiques électroniques de danse, mais aussi des concerts avec la présence d'artistes affiliés au documentaire. Dans cette perspective de remise en mémoire de la techno auprès du public amateur, la mémoire est alors entretenue par la diffusion de l'œuvre *Never Stop* de Jacqueline Caux, suivi d'un concert de Derrick May au Rex.

D'autres éléments peuvent être cités, Derrick May et Francesco Tristano au Rex Club pour les 30 ans de Transmat (11 Novembre 2016), mais aussi des événements moins inscrits dans un temps, comme les performances de Jeff Mills à la Machine du Moulin Rouge pour son projet Tunnel (entre art sonore et art visuel), le ciné-concert en live de sa mise en musique de l'œuvre *Métropolis* du réalisateur - une rencontre entre une œuvre-phare du cinéma et du cinéma allemand, d'un imaginaire science-fiction, et la création musicale de Jeff Mills - ou l'organisation par Carl Craig des soirées Detroit Love, convoquant à la fois des artistes de

¹⁶⁸ Transmusicales : festival se déroulant à Rennes depuis 1979. Connu internationalement, le festival programme autour de nombreuses nouveautés et découvertes chaque année.

¹⁶⁹ Entretien avec Manu Casana, et Brice, Henry., « Il y a 25 ans, les Transmusicales organisaient leur première rave. », in *Nosey.Vice.com*, 5 décembre 2017, 2017.

Detroit actuel, lui-même, et des artistes référents à Detroit dans leur création comme Moritz Von Oswald. Les imaginaires convoqués et les positions des artistes se bousculent alors.

CHAPITRE 2

AGENTIVITE ARTISTIQUE AUX PRISES AVEC UN RESEAU MEDIATIQUE ET LE MARCHE DU TRAVAIL

Des modes d'être, de faire être, de faire faire la techno

La techno peut donc être étudiée comme un phénomène, ce dans un processus d'institutionnalisation d'une catégorie musicale, en critique du « naturel » de ce processus. En me focalisant sur le paradigme « la techno de Detroit », il n'est pas évident de voir son inscription au sein du « phénomène » comme processus d'existence et de cohérence avec des enjeux politiques et économiques. En effet, l'utilisation par les agents des mondes de la techno du terme « techno de Detroit » qui se positionnent dans ou hors ce système-cadre, renvoie aux discours sur l'origine, l'histoire, mais aussi sur l'authenticité esthétique et sectorielle de ce paradigme, contribuant alors à affiner, et critiquer ce « phénomène ». Parler de la techno de Detroit et de la techno font émerger diverses tensions et liens dans les mondes de la techno : les artistes de la techno de Detroit critique le conformisme du « phénomène techno », certains agents des mondes de la techno se réfère à la techno de Detroit comme une tradition, sans référence éthique, pratique, voire une reproduction ce qui s'y passait, mais dans une révérence à la chronologie, où la techno était à Detroit, avant de vouloir se faire universelle... et ce jusqu'à la rupture avec cette tradition construite, du fait de changements éthiques, pratiques, culturelles et de l'emboîtement de la techno dans des mondes.

Au-delà de la représentation de ce paradigme autour de la figure d'artistes de Detroit et d'un rapport aux origines de la techno à Detroit, « les aspects culturels » de cette musique tendent alors à ramener la techno, comme catégorie générique, autour d'un discours sociologique, « en réponse et en conséquence » aux changements sociaux. Ce sont à la fois les propos de Bastien Gallet et Elie During sur les intentions des artistes et ce que nous interprétons d'eux, tout autant que les subjectivations de la techno au travers du discours de

chaque acteur français dans le précédent chapitre, qui me poussent à réfléchir sur les manières d'interpréter la techno. La question peut être aussi bien imputée à la culture qu'aux sciences.

Bastien Gallet rejoint le propos de l'introduction de cette thèse et ma distanciation critique des premières approches sociologiques à propos de la techno dans les années 1990-2000 :

« Les musiques électroniques sont rarement étudiées pour ce qu'elles sont, mais pour tout autre chose, vers quoi elles feraient signe : pratiques sociales, présent politique, laboratoire de l'«être-ensemble», ethnologie du quotidien, postmodernité, etc. Des signes à ce point transparent qu'ils semblent littéralement s'effacer devant ce qu'on leur fait désigner. La techno ne serait qu'une sociologie appliquée, guère plus qu'un prétexte.¹⁷⁰ »

La techno est alors étudiée comme une *réponse et une conséquence à/des changements sociétaux*. La montée en généralités et l'application de théorie en partant de l'étude macrosociologique de la techno s'articule autour de débats internes, propres aux conceptions esthétiques et idéologiques dressées par le contexte techno. « La techno de Detroit » en est un bassin à paradigme, entre le mythe incroyable, le mythe vraisemblable, nos préjugés et prénotions sur les pratiques et usages de la techno en fonction de qui en parle et des manières d'en parler : amateurs, agent, acteur de la techno, artiste de Detroit, artiste européen, journalistes, chercheurs, etc.

Ce chapitre propose alors d'analyser la techno de Detroit à travers des concepts interrogeant nos manières de décrire la techno. Les activités de description¹⁷¹ ont souvent été interrogés notamment dans le cadre de l'ethnométhodologie, et renvoient alors à s'approcher des procédés savants ou non d'interrelation et de mise en relation dans une situation. Ces concepts sont basés autour de trois verbes d'actions : identifier ou s'identifier à et documenter. Les verbes « identifier » et « documenter » sont des actions de représenter une « essence », une « existence », des données d'un état, soit des verbes d'actions sur des états d'objets, de sujets et de choses.

¹⁷⁰ Gallet, Bastien., *Le boucher du prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002, p.21

¹⁷¹ Ackerman W., Conein B., Guigues C., Quéré L., Vidal D., *Décrire : un impératif ? Description, explication, interprétation en sciences sociales*, EHESS, Paris, Tome 1 : 230p, Tome 2 : 249p.

A l'origine de ce chapitre, le verbe « technifier » était lui aussi établi heuristiquement, et avait pour but de rendre compte du processus de « mise en lumière des techniques » ou d'établissement des procédés et modes de faire la techno ou « faire faire la techno », associé à la production d'un savoir-expert actuel sur les musiques électroniques, que dépeignent notamment Bastien Gallet et Mark J. Butler. Technifier s'intéresse à la sphère scientifique, et aux actions de recherche pour détailler une pratique musicale en se focalisant sur l'interaction entre un objet et un être humain. Rapidement la techno a été liée à une ère de découvertes technologiques, ainsi qu'à la bande-son d'utopies et de dystopies alimentés par la science-fiction, des discours médiatiques et artistiques. Technologie et technique sont un état d'objet et une action sur ces objets auxquels les chercheurs tendent de clarifier les relations avec l'Homme. Et si la science clarifie notre relation avec la technologie, et nos techniques, ce ne doit pas être sans occulter un rapport d'interaction parfois enchanté avec la musique. Un jeu de contextualisation/décontextualisation socio-culturelle est alors mis en place, pour « faire être » la techno, et en dire suffisamment sur un objet que l'on veut borner à un « faire faire » dans l'étude des techniques. Ce « technifier » est interrogé dans les chapitres 2 et 3, et analysé dans le chapitre 6, relatif à l'observation/participante de jeunes DJ/producteurs à Detroit, et aux modes de transmission.

Le processus d'identification interroge les manières dont « la techno » ou « la techno de Detroit » agit comme une catégorie, et dans quelle mesure les artistes s'identifient et sont identifiés à cette catégorie prismatique. J'interroge aussi le prisme catégorielle « des identifiants », et la manière dont les artistes, via leur *agentivité*, réalise des médiations autour de la catégorie. Ce cas permet d'analyser au niveau du réseau, les trajectoires et nœuds des trajectoires dans un « espace-monde » qu'est le marché du travail des DJ/producteurs.

« Documenter » est une manière pour les amateurs, et autres passionnés, de décrire la techno de Detroit. Les documentaristes sont pris dans des règles de narration et des intérêts pour développer une idée qui les a mené à nous renseigner sur la techno de Detroit. Je reviens alors sur les positions et postures des réalisateurs, mais aussi les différentes mises en narration de la techno : qui parle, comment, quelles images ? Cette analyse détaillée de documentaires réalisés entre 1990-2000, permet de comprendre l'impact des documentaires phares sur cette musique, les manières de la qualifier et parler de son contexte social, culturel, technologique et historique encore actuellement, autour d'une essentialisation de la techno de Detroit par ces représentations notamment par le prisme européen.

Les deux orientations, coupées en deux chapitres, cherchent à mettre en avant les procédés d'enquête, dans le sens commun et dans le cadre scientifique, pour comprendre comment chacun des cas fait appel, construit ou déconstruit des représentations. Pour Alfred Schütz, ayant établi des comparaisons entre l'enquête de sens commun des acteurs ou « des individus ordinaires »¹⁷², et l'enquête scientifique des chercheurs, les éléments de depiction et d'analyse de la société dressent des « réalités multiples » - nommées « mondes de la techno » dans cette thèse - qui se fondent sur la base d'une même réalité « commune et partagée »¹⁷³. En faisant du chercheur et de l'individu ordinaire, des acteurs spécifiques, on peut analyser que chacun participe à une mise en compréhension de la société, et plus particulièrement ici de la techno. Les représentations incarnent dans ce chapitre, deux aspects de la réflexion scientifique. Les représentations sont à liés à une réflexion sur l'expression d'un décalage avec la réalité – une représentation est un reflet de la réalité - tout en prenant part dans cette réalité, car construite au sein de notre réalité. Outre la psychologie sociale, éprouvant le concept de représentation sociale comme une représentation mentale, cette démarche ouvre aussi la porte aux interrogations sur la *construction sociale de la réalité*¹⁷⁴. Les descriptions émises de la techno de Detroit dans chacun des cas de ce chapitre dépeignent une représentation partielle ou totale de « cette » techno – et plusieurs des interprétations de ces descriptions entrent en confrontation. Si ces descriptions différenciés peuvent laisser entrevoir un jugement dans l'enquête de sens commun, elles sont ici appréhendés dans le sens d'interprétations plurielles, critiques, ainsi que d'approches et situations multiples. Dans le cadre musical, Antoine Hennion fort de l'étude des acteurs/amateurs à propos de leur goûts musicaux, expose que le régime d'action et d'être de la musique dans le discours des amateurs, prend part autour de médiateurs. Les médiations tirés de cette agentivité des acteurs, et de la mobilisation de l'objet par des individus doués d'agentivité ou de son expression performative par sa propre catégorialité – fait de s'en tenir à une catégorie – donnent alors forment à des représentations de la musique. S'il devient alors difficile d'élaborer et de poser des représentations, qui mettent d'ailleurs à mal l'idée même « d'une représentation collective » de la techno, ce chapitre tente d'analyser des cadres de médiation de la techno en analysant les acteurs et leurs régimes d'actions.

¹⁷² Schütz, Alfred., *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin poche, 2007 (trad. Thierry Blin)

¹⁷³ Schütz, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris, Klincksieck, 2008, p.103

¹⁷⁴ Berger, L., Peter, Luckmann, Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand collin, 2018 (1966), ou de la bataille entre constructivisme, relativisme, critique du déterminisme catégorique et du fatalisme de la théorie constructiviste.

L'ancrage théorique de ce chapitre s'articule donc aussi autour des modes ontologiques de la techno, et pour indiquer que l'existence de la techno se constitue autour de nombreuses représentations qui sont « des modes d'être », qui à la fois convergent vers la constitution de la techno, mais aussi le mythe qui la « supporte », en tant que réceptacle. Des interprétations de la techno, à une relation de ces interprétations à nos mythologies modernes – souvent attachés à d'autres objets que la musique techno elle-même – constituent dans nos relations sociales la tenue de la techno. La notion de « mythe » est prise dans une acception scientifique moderne : la techno de Detroit n'est pas une légende. Bien que plusieurs aspects langagiers autour de l'émergence et les origines de la techno est un rapport à la forme légendaire, comme une position transcendantale par rapport à ce qui est ordinaire, le mythe nous renvoie à cette notion d'éloignement de réalité, et de descriptions des objets, des relations à la techno comme forme de conceptualisation esthétiques et idéologiques. La complexité de l'analyse tient alors en l'enchevêtrement des différentes références auxquels les cas étudiés et les acteurs des cas étudiés se réfèrent.

Dans une chronologie de recherche, en début de confrontation avec le terrain en 2014-2015, la recherche et le suivi du parcours des figures emblématiques de la techno de Detroit me confronte à la lecture de nombreuses interviews, à suivre leurs mobilités et à me documenter aussi bien sur des analyses existantes sur la techno de Detroit, que sur des sites d'amateurs listant des documentaires et ouvrages à voir/lire sur le sujet. Ces premières phases sont ainsi compilées ici avec une première approche au terrain.

Pour terminer avec l'emphase autour du cadre théorique, de l'approche et du contenu de ce chapitre, je tiens à clarifier qu'au-delà d'une démarche de regroupement d'un ensemble des modes d'être dans un cadre sociologique, les chapitres 2 et 3 présentent des démarches d'enquête autour de la techno, pour rendre intelligible différents modes de penser la techno autour de deux dimensions médiées : le monde du marché musical et des médias (chapitre 2) et des moyens de renseignements audiovisuels à propos du sujet techno de Detroit (chapitre 3). Ces chapitres servent donc aussi à établir une meilleure compréhension entre structure, acteur et agents, en permettant à la fois une lecture de ce qui est présenté comme un cadre, des mobilités, des pratiques, un contexte socio-culturel pris comme des « déterminés » à critiquer, et une forme de préparation d'une critique du savoir et des ontologies à propos de la techno, avant d'attaquer le terrain de la techno à Detroit.

2.1 (S')IDENTIFIER (À) : TRAJECTOIRES, MOBILITES ET PARCOURS DES ARTISTES LIES A LA TECHNO À/DE DETROIT

La techno de Detroit s'incarne tout autant dans des artistes/musiciens faisant de la techno de Detroit ou originaires de Detroit et ses environs, qu'elle est appréhendée et discutée par divers acteurs français d'un « réseau » mondial de la techno, organisé dans nos « médiacultures »¹⁷⁵. Cependant si un artefact de l'objet et des mondes de la techno peut-être perçu, lu, écouté, connu,... le paradigme « techno » ou « techno de Detroit » intervient dans des sociabilités occasionnelles, sauf pour certains membres de la « communauté émotionnelle »¹⁷⁶ de la techno.

Ainsi, bien que n'étant pas les uniques détenteurs de cette musique qui circule, est reproduite et performée, des artistes s'incarnent dans diverses « vagues », « générations », ou « lien avec » avec la techno de Detroit. Pour les amateurs, ces artistes sont considérés comme des artistes « en position »¹⁷⁷. Par leur pratique, rôle et contribution à l'établissement et au développement de la techno, ils se positionnent autour d'un commun, celui de Detroit et d'« une » techno. Une position qui est donc enracinée dans un genre, et autour d'un territoire, et qui façonne – en fonction des amateurs questionnés – un rapport à la musique, dans la justification de leurs goûts, de manière dépendante au parcours individuel de chaque artiste dont les œuvres sont moins connus que les trajectoires dans lesquelles ils s'inscrivent.

Ces artistes deviennent alors des moteurs de l'objet techno, en ce qu'ils sont des créateurs à différentes échelles/actions/temporalités, des pratiquants/praticiens/performeurs, et des représentants de (leur) la techno et s'inscrivent dans une histoire de la techno, mais aussi une histoire de la performance musicale qui les lie par l'expérience aux amateurs, ainsi qu'à des lieux. De manière connexe à leurs insertions dans un processus en interaction avec une communauté, un style, des lieux, ils sont identifiés et pris dans des processus d'identification par les amateurs via leur discours et des expériences de pratiques musicales : de l'écoute d'un morceau contenant des informations hypermédia, aux morceaux à l'écoute aléatoire sur des sites Internet et à des performances festives.

¹⁷⁵ Maigret, Eric., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁷⁶ Rosenwein Barbara H., « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste » in *Hypothèses*, 2002/1 (5), p. 315-324. Cette terminologie liminale et quasi-prescrite par ce texte, entre en parallèle avec le terme de « communauté imaginée » d'Anderson, à l'exception que Rosenwein resitue l'engagement affectif et l'implication émotionnelle, comme des clés de la vie politique actuelle, que j'utilise dans le cadre de la vie sociale en générale.

¹⁷⁷ Sapiro, Gisèle. « La vocation artistique entre don et don de soi » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, no. 3, 2007, pp. 4-11.

Pourtant, l'activité artistique de DJ et producteur de musique techno est aussi « le terrain d'expression privilégiée de l'individualité et de la subjectivité » de ces artistes. De Derrick May à Jeff Mills né à Detroit, en passant par Alton Miller ou Seth Troxler, respectivement né à Chicago (Illinois) et Kalamazoo (Michigan) et lié à la scène de Detroit, leur lien à Detroit est appréhendé, tout autant qu'il se raconte autour de Detroit, de manière différente. Sans enlever aux amateurs éclairés qu'ils réussissent à déterminer la qualité ou la particularité d'une musique, qui façonne la reconnaissance de « l'unicité, du don individuel, de la personnalité unique d'un artiste »¹⁷⁸ lié à Detroit... tout ou presque les ramène à cette ville, et à leurs trajectoires dans les paysages de la techno.

De plus, les artistes circulent et vont de territoires en territoires. Certains s'installent, comme « résident »¹⁷⁹ dans les clubs de certains pays, deviennent membres de l'organisation ou artiste récurrent au sein de la programmation de festivals annuels. Contrairement à la majorité des artistes, même le/la moins chevronné.e ou dans les hautes sphères du prestige de la hiérarchie du travail de DJ ou de producteur, se soustraie régulièrement à des déplacements de part et d'autres d'une ville, d'une région, d'un pays, du monde : un objectif de rigueur pour un plan de carrière qui se nourrit souvent des aller-retour entre lieux et territoires. Ces aller-retour, comme ces déplacements au sein de territoires ouvrent en effet la voie à l'identification des artistes, de leurs parcours, qu'ils définissent auprès des médias, mais aussi en délivrant leurs œuvres à des publics. Si je reviens dans les prochains chapitres sur l'œuvre d'artistes de Detroit, je souligne d'ors et déjà, l'importance de l'expression de leur territorialité à la fois en tant que déchiffreurs des mondes de la techno, mais aussi pour les artistes de Detroit, de retour à Detroit, imposé par le discours médiatique et une vision européenne sur la ville, ou par des formes d'appartenance à Detroit qui les lient à ce territoire, à un réseau, à un style, ou encore un intérêt personnel, voire vocationnel à raconter Detroit. Ceci ouvre le jeu des territorialités, tout autant que le paradoxe d'un enfermement dans une territorialité, dans un monde globalisé.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.4

¹⁷⁹ Le terme de résident est utilisé qualifier le rôle d'un DJ au sein d'un club établi de manière habituelle. Dans la mobilité des êtres humains, la résidence est aujourd'hui très contrastée, notamment autour des dynamiques migratoires. De nombreux DJ non-nationaux au territoire du club sont engagés, et le club prend aussi une dimension d'espace sociale pour ceux qui la nuit « tiennent » le dancefloor. Le club est alors une résidence, terme pris dans une diversité sémantique (espace privé, privilégié, transe, liberté, être, mieux être,...), qui se donne des éthiques et apparence de l'accueil, en fonction des lieux : « club, comme dispositif social et esthétique » : Gallet, Bastien., «Instrument, espaces, jouissance. Une théorie du club », in Canonne, Clément (dir.), *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Paris, Editions Delacour, coll. « Musique et Philosophie », 2017, p.199

En identifiant la techno dans l'espace-monde, c'est-à-dire les différents territoires auxquelles sont rattachés des formes de la musique électronique – notamment sous la grande catégorie « techno » - et les manières dont elles sont mises en avant, à la fois au travers des discours de certains artistes, à l'aune d'une étude de leur parcours, révèlent des modes d'appropriation localisée de la techno, et notre capacité à jouer à la fois le jeu de l'universalisme et celui de l'enfermement territorial lié aux origines ou un lieu façonnant une nouvelle trajectoire dans le cheminement d'un style ou d'un artiste. Une identification territoriale et/ou esthétique qui a pour fonction de faire jouer le jeu simple d'un appareil catégorique dans un système culturel de masse, comme une mise à l'épreuve de la simplification du monde : une praxis globalisé de « l'épistémé » de la techno, et de la techno de Detroit.

Le concept d'*épistémé*, notamment foucaldien, et ce qu'en retient le critique Patrick Juignet¹⁸⁰ est très variant, critiqué et limité. Au sein des ouvrages, Les mots et les choses¹⁸¹ et L'archéologie du savoir¹⁸², l'épistémé renvoie à « saisir les transformations d'un savoir à l'intérieur à la fois du domaine général des sciences et, également, à l'intérieur du domaine en quelque sorte horizontal que constitue une société, une culture, une civilisation à un moment donné¹⁸³ » ainsi que d'offrir une distinction à l'histoire des idées, et « l'esprit de... » civilisation ou de culture pour offrir une historicité de la pensée, et s'en servir ici pour questionner une historicité du concept « techno », et plus simplement l'emploi du terme techno entre Detroit, les Etats-Unis et la France, l'Europe.

Plutôt que d'envisager l'étude de la techno via la circulation d'une catégorie – et donc d'une reproduction d'un modèle - cette partie s'articule autour des manières de saisir et d'être saisi de la techno par différents médiateurs, médias, lieux et artistes, autour des figures de la techno de Detroit et de discours sur la techno de Detroit.

Cette réflexion sur l'agentivité des artistes et la performativité des médiations se base autant sur un concept d'*agency*¹⁸⁴, que de rapports aux processus identificatoires comme manières de se composer dans la société d'après la formulation de Mead : *me, myself and I*.

¹⁸⁰ Juignet, Patrick, Michel Foucault et le concept d'épistémè, In *Philosophie, science et société* [en ligne], 2015.

¹⁸¹ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁸² Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁸³ Entretien filmé avec Noam Chomsky, 1971.

¹⁸⁴ *Agency* ou agentivité, est la capacité d'une personne à agir dans un environnement donné. La volonté inhérente au sujet d'agir ou non est questionnée, et les modes d'actions, comme les modes d'être caractérisé ou de se caractériser sont discutés dans ce chapitre, dans une vision générale et multidimensionnelle. Si différents auteurs ayant travaillé la question de l'intentionnalité et de l'agency sont analysés dans cette thèse (Butler J., Skinner, Mead, Gell, etc.), l'article-compte-rendu sur l'agency dans le cadre du genre de Jacques Guilhaumou rend très clairement compte des enjeux et modalités : Guilhaumou, Jacques., « Autour du concept d'agentivité », in *Rives méditerranéennes*, 41, 2012, p.25-34.

D'après l'analyse de Daniel Céfai à propos de *L'Esprit, le soi et la société*¹⁸⁵, c'est « la nature sociale de l'esprit humain » qu'analyse G.H.Mead ou « sans société, il n'y a pas de Soi (*Self*), sans Soi (*Self*), il n'y a pas d'esprit humain¹⁸⁶ ». La nature sociale de l'être humain se fait par un processus d'intercommunication sociale, où un rapport à des impulsions. Bien que l'impulsion et donc la mise en situation de l'être humain avec d'autres ne questionnent peu les passions, des intentions, ou des idées fixées par des parcours des acteurs qui seront dans ce chapitre questionné, c'est bien l'environnement et la manière dont on se confronte aux autres et aux objets et auxquelles on nous y confronte qui fait naître des processus d'identification, et donc de convergences.

En effet, les rapports entre les artistes d'une même sphère, et les interventions médiatiques prennent la techno comme un « nous » : « « Nous » considérons la techno d'une manière similaire, « nous » échangeons sur des universaux ». Mais l'étude de certaines trajectoires et parcours d'artistes dans le marché du travail, au travers de leurs discours permet aussi d'établir certaines dissociations entre le « je » et le « moi » de l'artiste à différentes échelles sur le marché, constituant des sous-groupes, interrogeant le processus de « signification commune »¹⁸⁷, pour savoir ce que du signe ou du signifié est pris dans des variations et des logiques de distanciation au commun « techno » comme catégorie, parfois critiqué par les acteurs.

2.1.a « Accepter ou refuser la cérémonie médiatique » : positionnement d'artistes de Detroit sur l'information et les connaissances des mondes de la techno.

Lors de mon second séjour à Detroit en 2015, durant le festival Movement, avec une équipe de tournage, et l'idée de réaliser un documentaire sur Detroit et la techno dans un objectif de distribution indéterminée – potentiellement *Konbini* ou *Canal+* - nous rencontrons Kevin Saunderson. Aurèle, l'un des réalisateurs, souhaitait voir en priorité Robert Hood. Il l'a « vu plusieurs fois », et il me le désigne comme « clairement intéressant pour la vidéo et le marché français, parisien¹⁸⁸ ». Il ne connaît pas Kevin Saunderson. Un balancier entre la volonté de réalisation d'Aurèle et mon souhait de pouvoir interviewer de nombreux artistes, différent de par leur âge, leur notoriété est interrogé régulièrement entre nous. « Fred, tu connais l'histoire de la techno, et ses artistes... dis-nous ce que nous pouvons faire... qui est

¹⁸⁵ Mead, George Herbert, *L'Esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 2006.

¹⁸⁶ Céfai, Daniel, « Préface » in Mead, George Herbert, *L'Esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 2006, p.18-23

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.33

¹⁸⁸ Note de terrain, carnet 2, pendant le festival Movement, mai 2015.

ce DJ ? ». J'ai toujours tendance à orienter leurs décisions, ayant aussi le carnet d'adresses des artistes, et pour certains leur numéro direct. Ayant défriché le terrain, je suis ce qu'on appelle une « personne-source », dans le langage de la réalisation. Une démarche qui me met alors en position d'acteur-expert sur le terrain, alors même que mon enquête se poursuit. J'exprime à Aurèle mon souhait de comprendre, et de faire de ses vidéos, une grande source pour me connecter et comprendre les motivations des artistes : place de la communauté afro-américaine, réflexions sur Detroit, signification de la catégorie « techno » dans la scène de Detroit. Kevin Saunderson occupe une place importante dans l'histoire de la techno de Detroit, et a un rôle actif dans le festival en organisant la programmation d'une scène dédiée « aux artistes de Detroit » toute la journée. Aurèle s'arme, quant à lui, de questions courtes sur la signification d'un beat, et autres questionnements comme « ce que vous pensez des clubs en France », « c'est quoi la techno ? ». J'ai du mal à « décrocher l'interview », le manager nous renvoie de personnes en personnes, et nous fait attendre. Le processus de sélection des médias par le manager et l'artiste s'affine. Kevin Saunderson est dans l'espace média, enchaînant les interviews. Aurèle décide de se présenter et de discuter directement avec Kevin Saunderson, qui finit par nous accorder 10 minutes. Il faut être rapide, le tempo s'accélère et la peur de rater notre occasion s'installe. Kevin Saunderson et son manager, nous demande de nous présenter – encore une fois. « OK, so it's for a webmedia in France (rires) I love France », dit Kevin Saunderson.

En un instant – moins de 10 minutes – un nouveau cadre s'est posé. Nous ne sommes déjà plus à Detroit. Nous sommes dans l'espace médiatique français, une bulle se ferme sur le festival.

Cette description d'une rencontre médiatique avec un artiste offre deux plans de lecture. Le premier indique le cadre cérémoniel, rituel – très courant – dans ce genre de rencontre programmé entre des « journalistes » et un artiste qui passe par l'attente, le jeu de présentation, la nécessité de faire valoir son média pour offrir une image de l'aura de publication et de professionnalisme dans laquelle l'artiste sera traitée, ainsi que pour les journalistes lui indiquer le type de question qui vont être posé. Le concept de « cérémonie médiatique » s'attache souvent à la question de diffusion, et la manière dont nous est montré une performance – cadre des *media studies*, anthropologie de la performance, registre de cérémonies médiatiques¹⁸⁹ – et autres effets transformatoires d'une captation/diffusion.

¹⁸⁹ Dayan, Daniel et Katz, Elihu, *La télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses universitaires de France, 1996

Cependant, la cérémonie médiatique *non live* ou plutôt faussement en direct entre un artiste et un journaliste tient en son orchestration ou de la mise en scène d'une forme de négociation et de la rencontre entre l'agentivité de deux acteurs – un amateur de techno dont le travail est orienté vers un format documentaire court *et* un artiste ayant l'habitude des interviews en festival. Le second plan de lecture, est la mise en place de la territorialité qui renvoie l'artiste à des souvenirs, des expériences passées, un imaginaire de la France, qu'il tente de mettre à profit, souvent dans le plus simple appareil, en flattant le pays d'origine des journalistes. Si tous les artistes rencontrés à Detroit n'embaument pas leurs premières approches d'une interview à suivre d'un « j'aime la France ou je connais bien Paris, etc », l'équipe de réalisation que nous formons, et notamment Aurèle pose toujours une question en lien avec la France ou les clubs français, ou tout autre question nécessitant de l'artiste de faire une comparaison avec un autre espace, lieu ou territoire où il a joué, et de mettre en lumière un événement, un élément mémoriel de l'artiste que le journaliste cherche à acquérir comme un archétype d'une « bonne soirée techno », sans prendre en compte les centaines de soirées auxquelles participent la plupart des DJ à la stature internationale. Cette rhétorique qui nécessite à un moment ou un autre que l'artiste parle des territoires, renvoie à une discursivité mettant souvent en scène des territoires de la techno (derniers lieux de performance, lieux de vie ou lieux de travail (studio), lieux de référence et d'influences), et pour ce qui est surtout dans notre cas présent de médias généralistes non spécialisés en « musiques électroniques », à la localisation du média en France.

Si l'interview n'empêche pas de poser des questions sur Detroit, le travail artistique, le festival *Movement*, des actualités de l'artiste, cette ethnographie met en lumière la question de l'échelle de réciprocité dans le cadre médiatique et de la liberté d'action, toute relative dans cette trame. L'anthropologie appliquée valorise une réciprocité dans le contact et dans l'échange, qui n'est pas partagé dans ce cas médiatique. L'opération de réciprocité engage un partage de connaissances, et le plus souvent un questionnement, une remise en question, un pourquoi et un comment qui vise à interroger l'acteur, en questionnant aussi sa propre position. Au contraire, ce cas induit que l'artiste nous informe sur des événements, ce que le sens commun appelle « une information », des faits – plus haut critère informatif dans l'espace médiatique concurrentiel - qui n'engage pas une démonstration mais une « monstration » (montrer), dont le raisonnement est à la hauteur de l'échange de politesse, et qui ne documente pas, ni n'expose des arguments.

La réciprocité dans cette cérémonie médiatique n'est que de façade. Le discours sert à flatter des lieux en France, une territorialité de la techno en France : des figures et des phares. Un échange de « bons procédés » entre un journaliste acquérant la certitude – sous-couvert d'informations plus détaillées car les interviews ne s'arrêtent pas à cette seule territorialité – d'une publication/diffusion de sa réalisation, et un artiste qui peut montrer qu'il valorise le territoire sur lequel il a joué, et auquel il sera (re)présenté. La territorialité est ici un élément de mise en scène de la pratique médiatique dans un cadre artistique globalisé. Cette mise en scène questionne l'objectivité des propos teintés d'une forte subjectivation autour d'un territoire donné. Si la techno, et sa pratique par l'artiste est interrogée de manière intersubjective, les deux entités communicationnelles par l'inscription d'une territorialité donnée dans une cérémonie médiatique se sont mises en accord pour traiter de manière « entendue » et « phénoménale » les questions posées par Aurèle. Cette pensée partagée entre les deux acteurs d'un temps médiatique qui se fait déjà futur, à laquelle la réussite de l'interview tient en prétextant « un agir communicationnel » pour développer un « agir médiatique », met à mal l'intersubjectivité, en ce qu'elle en appelle en théorie à une symétrie de l'expérience vécue partagée, selon la pensée Kantienne¹⁹⁰, déplaçant alors le projet d'identification des deux acteurs, et de l'objet « techno », ainsi qu'une forme d'éthique. Dans le cadre du dispositif de « l'agir communicationnel » de Jürgen Habermas, il est question de « communication véritable » dans le respect de la raison pratique autour des valeurs de « vérité des faits, justesse des actes et sincérité des jugements¹⁹¹ ». Hors cet agir médiatique fait fi de cette raison pratique et d'une éthique de la discussion en ce que « la morale » est négociée entre les deux acteurs. Et si les valeurs ne sont pas respectées dans un absolu, elles sont toujours existantes mais négociées dans l'agir médiatique, qui n'est pas non plus un agir stratégique pure, ou alors est un agir stratégique communicationnel (coopération stratégique). Ce qui est reconnu est alors la convergence pour les deux acteurs de la catégorie techno « entendue » comme activité, sur un registre de « ce » commun partagé et cérémonié, dans un mode consensuel de la permanence.

Et maintenant, est-ce que vous pouvez faire un lancement pour présenter le festival, et Detroit ?

¹⁹⁰ Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, 1989

¹⁹¹ Jürgen, Habermas, *Théorie sur l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1981 ; cité dans Yvon, Pesqueux., *J.Habermas et l'Agir communicationnel*, HALSHS, 2015

Cerise sur l'interview, Aurèle interpelle Kevin Saunderson en fin d'interview pour lui demander de réaliser un lancement – c'est-à-dire réaliser une figure de style qui produit l'effet d'une introduction d'une vidéo, d'une courte présentation. Kevin Saunderson « se plie » à ce jeu médiatique, mais je le sens incommodé, gêné. Aurèle demande régulièrement aux artistes interviewés de reformuler la question dans leur réponse, pour qu'on puisse « comprendre ce qu'il est en train de dire », et dont l'objectif réel est une simplification du travail de montage et entraîne une réduction du potentiel expressif de l'artiste qui doit se conformer à l'exercice, voir oriente et le force à « gérer ses émotions »¹⁹². Un exercice aux caractéristiques de ce cadre vidéo-médiatique de capturer de « l'immédiateté, de la liminalité et de l'effervescence collective », en demandant au-delà des vidéos faites du public, à l'artiste d'y participer aussi. Le cadre festivalier n'a rien d'anodin à l'amplification de cette pratique et notamment de la dernière demande d'Aurèle de mise en scène de l'artiste en « opération charismatique »¹⁹³. Dans son article, Fabian Holt revient sur les vidéos en festival de musique EDM¹⁹⁴, et le processus cérémoniel d'organisations des vidéos qui se fait en différents stades : promotionnels (avant l'événement), d'implication immédiate du public qui se perçoit dans les écrans géants, de mise en scène du DJ et de force du contrat social entre les acteurs (pendant l'événement), et « l'adieu et la répétition » (après l'événement). La cérémonie médiatique ethnographiée ne s'inscrit pas directement dans une intention promotionnelle ou enclin à organiser une répétition de l'événement, dans la production du festival. La cérémonie médiatique travaille à la cohérence du marché du travail techno, de la communication auprès du public. Cette ethnographie donne à voir « un regard anthropologique » de la cérémonie médiatique¹⁹⁵, qui dans l'horizon d'« une portée à plusieurs aires culturelles et géographiques », donne à voir « une techno phénoménale et consensuelle » se fixer. Une cérémonie qui rend presque invisible ou *a priori*, à l'exception de codes, de gestes/de corps, l'accord entre les acteurs et ce dans une gestion catégorique de l'émotion par Aurèle, ou contrairement à la pensée dichotomique des intentions selon Elias - entre subjectif/objectif, engagement/distanciation, émotion/rationalité - analysé par Delmotte¹⁹⁶, le désengagement

¹⁹² Hochschild R, Arlie., « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », in *Travailler*, 2003/1, n°9, p.19-49.

¹⁹³ Dayan, Daniel et Katz, Elihu, *op.cit.*, p.31

¹⁹⁴ Holt, Fabian, « Les vidéos de festivals de musique : une approche « cérémonielle » de la musique en contexte médiatique », *Volume*, vol. 14:2, no. 1, 2018, pp. 211-225.

¹⁹⁵ Larbi Chouikha, Lecture de « Daniel DAYAN et Elihu KATZ, La télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct » in *Communication*, vol. 19/1 | 1999, p.194-199

¹⁹⁶ Delmotte, Florence., *op.cit.*, p.35, citant Elias, Nobert., *Engagement et distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*, avant-propos de Roger Chartier, trad. de l'all. par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1993.

émotionnel d'Aurèle est balancé par une rationalité engagé vers la réussite de la vidéo. Etre dans la même « communauté émotionnelle » de la techno, ne signifie pas faire commun, notamment dans des perspectives d'engagement autour d'une pratique médiatique, et ainsi questionne les attitudes et engagements de l'agentivité des individus de la communauté émotionnelle « techno de Detroit », ainsi que le partage émotionnel d'un commun comme la techno.

Une fracture notamment perçue par le souffle de Kevin Saunderson, comme première réponse à cette question, et de la clôture de la séquence par un « On a fini ?! » exprimant sa fatigue, et l'envie d'en terminer au plus rapidement pour passer à autre chose renvoie Kevin Saunderson pendant quelques secondes à l'action de se « plier », c'est-à-dire se conformer à cette pratique médiatique. Cette situation donne une lecture du contrat social dans une cérémonie publique, et de l'acceptation (*endorsing*), ainsi que de la mise en place de cette acceptation et de la force de cette cérémonie qui met en scène un « lien social » par la musique. En effet, cette cérémonie aurait pu s'arrêter, ou être renégocié dans une compréhension mutuelle, mais l'un des deux acteurs aurait alors dû rompre cette cérémonie.

La relation sociale ne va pas de soi, même dans le partage négocié d'une même musique - car la communication ethnographiée en tant qu'échange tend à être asymétrique, et se rapproche plus d'une production que d'une communication. Un lien de « communauté imaginée » par la musique ne suffit pas¹⁹⁷. Dès la validation de l'enregistrement vidéo d'un discours sur la techno, c'est l'attente de reconnaissance sur le marché du travail, notamment dans un cadre européen où le marché est plus actif qu'aux Etats-Unis, auprès du public, du festival que sollicite le DJ, et pour le journaliste-réalisateur, c'est l'employeur, le résultat et les effets qui sont visés pour cette interaction-ci. Si pour d'autres entretiens, l'équipe de réalisation sera plus dans l'écoute, et dans l'attention du message porté par un DJ, c'est notamment dans une méconnaissance du DJ, de l'autre, et une ouverture à l'autre pour écouter son discours autour d'un intérêt saisi par ses valeurs que la réalisation invitent à commenter. Dans l'ethnographie de l'interview de Kevin Saunderson, Aurèle prend en considération la position de figure à interroger de Kevin Saunderson, qui se sent considéré par l'aspect même de la cérémonie médiatique. La relation de reconnaissance se base sur des images d'une capacité à être techno plus que des capacités à discuter le faire techno, une prise en compte de

¹⁹⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 2016

la contribution que chacun apporte à l'autre, sans procédé de justification ou d'enquête des raisons de cette contribution dans une performance performative de soi, plutôt qu' « une réalisation de soi »¹⁹⁸. Une performance de soi, qui va jusqu'à égratigner l'estime de soi¹⁹⁹ de Kevin Saunderson lors de la demande par Aurèle de la mise en scène du lancement de la vidéo.

La description de cette cérémonie médiatique m'amène aussi à discuter du rapport d'autres artistes de la techno de Detroit avec les médias, et de clarifier ma propre position et positionnement entre journaliste et chercheur auprès des artistes rencontrés sur le terrain.

Lors du festival Movement, les regards sont braqués vers les célébrités internationales, et notamment celles qui sont de Detroit. En 2015, en impliquant une équipe de tournage pour un potentiel documentaire sur la techno, j'ai dirigé le cadre des rencontres pour pouvoir être au plus près d'une multitude d'acteurs, influencé par mes premières rencontres en 2014 à Detroit, des documentaires orientés uniquement sur la techno de Detroit, ainsi que de parler plus spécifiquement des artistes locaux (voir infra, chapitre 3). Ce choix a permis à notre équipe d'interroger différents acteurs de la scène de Detroit, et de nous intéresser aux parcours de DJ locaux, moins connus, mais dont le parcours est impliqué avec les activités de musiques électroniques locales.

Comme de nombreux chercheurs dans le cadre musical, le positionnement de journaliste permet de faciliter l'accès à des événements musicaux, ainsi que d'avoir accès à la liste de contacts des managers ou des artistes eux-mêmes pour les rencontrer. C'est une stratégie de positionnement. J'ai ainsi répété l'opération en 2014 et en 2015 lors des festivals Movement. Néanmoins, si l'obtention de données est facilitée dans ce cadre, il n'en reste pas moins que le traitement des données et les contacts s'apparentent à la cérémonie médiatique en apparence. Ainsi, la sortie de codes médiatiques a souvent été réalisé au travers d'échanges courts prenant la forme de discussion, les artistes étant souvent étonné des types de questions, de mon rapport à certains artistes cités, et aboutissant parfois à leur rencontre en dehors du festival dans des environnements moins formels, facilitant de nouvelles rencontres dans les clubs ou les maisons d'artistes.

¹⁹⁸ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Editions du Cerf, 2000 ; cité dans André Berten, « Ouvrages Divers », in *Revue Philosophique de Louvain*, 2001, p.135-139.

¹⁹⁹ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p.210-215. La critique d'Honneth sur l'estime de soi intervient en ce qu'il fait intervenir notre relation à autrui dans la construction de l'estime de soi, ou notre valeur reconnue par la société. Pour plus de détails : Santarelli, Matteo., « L'estime de soi : un cas particulier d'estime sociale ? », in *Terrains/Théories*, 4, 2016.

Initialement en 2014, je me suis directement présenté comme un doctorant faisant une recherche en anthropologie et sociologie, lors de mes premières rencontres et échanges par email. Mon premier contact autour de *la techno à Detroit* était motivé par la rencontre des artistes du label et collectif Underground Resistance. Mes connaissances issues de documentaires et de lectures sur l'anonymat et le militantisme du collectif – le Manifeste d'Underground Resistance, les propos de Mathieu Guillien, Alia Benabdellah et Manu Casana sur leurs rencontres avec les artistes et leurs discours médiés, la position de Mike Banks dans le documentaire « Universal techno » - faisaient à la fois pâlir d'envie une partie de moi en tant qu'amateur de cette musique et nourrissaient une certaine tension dans ma démarche de données à Detroit et ma légitimité de recherche. En effet, Mike Banks est respecté par les amateurs de musiques techno de Detroit pour ces prises de position sur la musique techno et la manière dont il a tenu à garder son anonymat. Sa position interroge mon questionnement sur les formes d'engagement et des pratiques dans la techno.

Mike Banks et d'autres artistes de Detroit ont refusé plusieurs interviews par le passé, comme la discussion entre Derrick May et Mike Banks le laisse entendre dans le documentaire « Universal Techno »²⁰⁰. Si Jeff Mills est difficile à contacter c'est notamment parce qu'il explique qu'il a déjà répondu à de nombreuses questions par le passé²⁰¹ – et qu'il se figure comme n'ayant pas d'autres explications à donner sur lui, son travail artistique et son parcours, notamment en ce qui concerne des interviews occasionnelles, non liées à un projet personnel. Pour Jeff Mills, l'anonymat reste primaire et attaché à la protection de la vie privée, et de plus l'anonymat dans l'espace public est encore une des facettes modernes et urbaines que nous défendons le plus, érigé comme une nécessité pour assurer notre circulation, faciliter notre coprésence²⁰².

L'anonymat se définit comme une nécessité de garder sa vie privée, mais est aussi comme une éthique opératoire quand l'anonymat est utilisé dans l'espace public. Les Daft Punk, Thomas Bangalter et Guy-Manuel de Homem de Cristo performant sous leur masque, et jouent d'une stratégie d'anonymat qui leur apporte une aura mystérieuse qui est cultivée. « Cultiver l'anonymat » revient à gérer son identité publique pour augmenter une magie de mise en scène. Pour Mike Banks, l'anonymat sert à une revendication pour qu'on parle moins

²⁰⁰ Deleuze, Dominique., *Universal Techno*, La Sept-Arte et Les films à Lou , 1996, 62min, 47'10''.

²⁰¹ Entretien privé avec Jeff Mills, avant et pendant l'organisation de son intervention lors d'un colloque que j'ai co-organisé avec Baptiste Bacot : « Musiques électroniques et sciences sociales. Technologie, discours et pratiques. » à l'EHESS, du 25 au 26 juin 2015.

²⁰² Petonnet, Colette., « L'anonymat urbain », in Cynthia Ghorra-Gobin (ed.), *Penser la ville de demain : qu'est-ce qui institue la ville ?*, Paris, L'Harmattan (coll. Géographie et cultures), p.17-21

de lui et de son label, et plus de la musique et des enjeux socio-culturels qu'il défend. L'anonymat est alors se cacher pour montrer, non se montrer caché. Ni la peau, ni le masque doivent être utilisés à des fins monstratives. Mike Banks privilégie le faire, au faire de la figuration. Cependant, dans le cadre médiatique et artistique, cet engagement à montrer, dire et faire, en faisant disparaître sa figure, reste délicate. L'éloignement du cadre médiatique est marqué par le fait que les médias manquent d'intérêt, voire idéologisent les propos d'Underground Resistance, pour transmettre des informations sur les conditions de vie des Afro-américains, des minorités et des déclassés, qui sont légion à Detroit (voir chapitre 4 et 7). L'anonymat privilégié par certains artistes de la techno de Detroit est aussi teinté d'une profonde méfiance par rapport à l'interprétation de leurs discours, leur positionnement par rapport à Detroit et leurs créations musicales par les journalistes : des interprétations qu'ils assimilent à un manque de connaissance et un manque de considération. L'anonymat est vécu au travers d'une remise en question de l'identification, du classement, de la signification qui opèrent dans « les formes classiques de l'attribution du nom »²⁰³, comme norme sociétale, ou d'une crise du lien social, dans le rapport à l'extérieur, et notamment les médias.

En mai 2014, grâce au mail donné par Alia Benabdellah du manager d'Underground Resistance, Cornelius Harris, j'arrive à obtenir un rendez-vous avec lui-même à Submerge : lieu où se situe « un épicentre » de « la techno de Detroit » avec un musée consacré à son histoire, lieu de travail des artistes du label et collectif Underground Resistance, et lieu de ventes de nombreux labels indépendants de Detroit. L'unique moyen de rentrer à Submerge, de l'extérieur, est d'obtenir un rendez-vous avec l'un des membres d'Underground Resistance. La porte d'accès de cette maison, aux volets fermés et à la grande porte blindée, ne s'ouvre pas en libre accès. Lors de ma première rencontre avec Cornelius Harris, j'ai croisé Mike Banks : une discussion brève, à la porte d'entrée, pour me demander ce que je faisais ici, comment j'allais, ... une discussion brève et informelle.

Outre de premières rencontres brèves avec des membres d'Underground Resistance, je vais surtout rencontrer et échanger à plusieurs reprises avec John Collins. Tout d'abord rencontré lors de diverses performances où il était le DJ, je prends un rendez-vous pour visiter le musée en 2015 : John est aussi guide de l'exposition 3000 à Submerge. A la suite de cette visite, que je ferai avec deux autres « visiteurs » du musée, John discute avec moi en sortant. Je lui parle de ma difficulté, malgré dialoguer sur la techno avec Mike Banks, malgré deux

²⁰³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.263

discussions, autour d'un sentiment de difficulté, ainsi que du rapport de John avec les nombreuses personnes qui viennent ici pour apprendre à mieux connaître l'histoire de la techno, mais aussi rencontrer leurs idoles, comme toute relation amateur/artiste. Je lui explique avoir fait le choix de m'intéresser à des profils moins « iconiques ». A ce moment, assis sur l'une des marches à l'extérieur de Submerge il me dit :

Peut-être que tu ne le sais pas, mais il y a des dizaines d'étudiants et de chercheurs qui depuis plusieurs années nous demande de venir faire un stage...beaucoup écrivent quelques papiers sur nous... et souvent on n'entend plus parler d'eux.

A cette réponse, je suis un peu sur la défensive. Et mon sentiment doit être trahi par mon expression facial. Il continue alors :

« Ce n'est pas contre toi, car j'aime la manière dont tu me présentes les choses,...mais nous essayons déjà de transmettre à notre propre niveau, d'apporter à chacun ce qu'il souhaite chercher ici... mais je me demande qu'est-ce que tout ce qui s'organise autour de nous peut nous apporter ensuite.... ? »

2.1.b « The big thing ! » ou être dépassé par des trajectoires de « sa » musique

Lors de divers entretiens et discussions informels menés à Detroit, auprès des artistes de tout âge, on ne me parle pas directement de la techno de Detroit, comme l'origine de la techno, mais plutôt de perceptions de cette techno et ces artistes dans une portée musicale moins genrée, moins située, prenant en compte plus de 30 ans de création musicale techno. Pour ce qui est du discours sur l'origine de la techno, le langage est plus fin, plus modulé, en ce qu'il confronte la techno avec une trame musicale dont les racines de l'origine sont véhiculées par Kraftwerk et le krautrock allemand, ainsi que divers morceaux et artistes New Wave européen, par le prisme de diffusion de la radio WGP, et le DJ radio Electryfying Mojo, dont la sélection sert aussi de référence comme racine musicale et influences. De l'autre, Parliament Funkadelic ainsi que Prince, sont deux entités musicales auxquelles les artistes accordent une grande importance. Ces acquis et faits, font partie d'un savoir commun déjà documentés dans les *cultural studies*, ainsi que dans les médias spécialisés autour d'une reprise quasi-sacrée, métaphorique et imaginative de la définition de la techno par Derrick

May – une définition dont l’aspect d’hybridation est régulièrement remis en question - dans un entretien accordé au journaliste Stuart Cosgrove en Mai 1988:

Cette musique est exactement comme Detroit, une erreur complète. C’est comme si Georges Clinton et Kraftwerk étaient bloqués dans un ascenseur.²⁰⁴

Néanmoins, ce sont des indices comme la nomination récurrente de Prince et de ses morceaux, faisant pourtant office de standard pour les DJ de Detroit comme élément du répertoire, n’apparaissant que rarement dans les ouvrages de référence²⁰⁵, comme me l’explique Coyote Clean Up²⁰⁶, premier DJ rencontré lors de mon arrivée, qui fait m’interroger sur l’identification des sources musicales de la techno de Detroit dans un parcours historique, et spécifiquement l’établissement de la nomination « techno de Detroit » et son utilisation.

Les origines de la techno prennent racines autour d’une rencontre de styles musicaux, centrés autour d’artistes et de morceaux-clés²⁰⁷, mais aussi de la circulation musicale permise par la radio, ce avant l’âge d’Internet. Et l’émergence de la création techno est notamment acté par la figuration d’artistes dit « pionniers ». Dan Sicko, journaliste et auteur du livre de référence *Techno Rebels* en 1999 (2001, réédition) – défricheur des origines de la techno à Detroit - explique la rencontre à Detroit de trois lycéens : Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May. Ils vont se lier d’amitié et échanger, voire travailler ensemble à la configuration de leurs synthétiseurs, leurs synthétiseurs modulaires, ainsi qu’à l’élaboration technique de la musique (cadre de composition), et la mise en place de label et du travail interne à ceux-ci. Dès la fin des années 1970, Juan Atkins, aîné des trois compères, n’a encore aucun lien avec eux. Il rencontre alors Richard Davis²⁰⁸, plus âgé, qui revient du Vietnam et est l’un des rares

²⁰⁴ Cosgrove, Stuart, « Seventh City Techno » (interview de Derrick May, Juan Atkins, Blake Baxter et Kevin Saunderson), in *The Face*, Londres, n°97, mai 1988. URL: <http://testpressing.org/2010/10/the-face-detroit-dance/>

²⁰⁵ La mention apparaît dans l’ouvrage *Techno Rebels* : Sicko, Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, coll. « A Painted Turtle », 2001(1999),p.58. *Techno Rebels* a été moins distribué, lu et repris en Europe, que *Generation Ecstasy* (Reynolds, 1999), un ouvrage généraliste et sur différentes mouvances entre USA-Europe, ce malgré la grande qualité de l’ouvrage en termes de détails sur la techno de Detroit.

²⁰⁶ Voir annexe 1 : entretien avec Coyote Clean Up, 13’25’’ (14 Mai 2014, Astro Coffée).

²⁰⁷ Les ouvrages détaillés dans l’introduction font souvent référence à Kraftwerk (« Trans-Europe Express »), Tangerine Dream, B’52s, mais aussi Parliament Funkadelic, etc.

²⁰⁸ Richard Davis est un membre fondateur de Cybotron, dont la démarche au sein du duo n’a pas été souvent éclairée. Un récent entretien donne à voir son implication dans le projet Cybotron : Rubin, Mark., « Rik Davis,

à Detroit à posséder « des machines » (*gears*) qui ne font pas partie de l'organologie des formations populaires de l'époque, et restent peu connus aux Etats-Unis, contrairement à l'Europe et les formations qui vont influencer les futurs musiciens techno. Puis, Juan Atkins va rencontrer Kevin Saunderson et Derrick May, colloques de chambre au lycée, située dans la ville de Belleville au Sud-Ouest de l'Etat de Wayne, à 10km de Detroit. Et voilà alors apparaître la dénomination des « trois de Belleville », *Belleville Three* en ce qu'elles indiquent que nos pionniers travaillaient ensemble et que la techno de Detroit, n'en serait pas exactement (de Detroit).

En France, Eric Boutouyrie cite Simon Reynolds, qui cite parfois Dan Sicko – que chacun (ré)interprète – à propos du contexte socio-géographique, de l'attribution à cette ville donnée qu'est Belleville, de lieu de vie sociale/d'habitation modelant la vie des créateurs de la techno, et donc par un corolaire ambigü, les racines sociales de la techno de Detroit. Dans l'aspect général de la mobilité des DJ et producteurs de musique techno, on joue en effet très régulièrement une opposition entre la ville d'apparition, de conception et la ville d'influence, la ville d'habitation à la ville de production, qui semble déterminer des manières de faire la techno, et opérer une simplification par métonymie des modifications et transformations du travail artistique:

En fait, on oublie trop souvent que cette techno dite de Detroit est en vérité apparue à Belleville, une petite communauté ruraine de pêcheurs située à environ cinquante kilomètres du centre-ville et peuplée de quatre mille habitants dans les années 1980. Ce n'était pas une commune de la déprise économique mais une bourgade résidentielle de classes moyennes qui avaient su profiter du développement économique du fordisme²⁰⁹.

Outre l'établissement d'un discours de « réalité-vérité », Boutouyrie comme Reynolds mettent dans une bulle territoriale la fabrication de la musique, qui se déplacerait de ville en ville, sans que leur créateur humain ne soit inspiré à la fois par un espace plus petit ou plus grand que la ville, sans lien humain ou de mémoires. En effet, l'histoire afro-américaine est opérante dans le travail de cette jeunesse noire dans les années 1970 post-*Civil Right Act* et

Alleys of His Mind », in *RedBullMusicAcademyDaily*, juin 2016.

URL : <http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/rik-davis-alleys-of-his-mind>

²⁰⁹ Boutouyrie, Eric., *La musique techno. Une approche socio-géographique.*, L'Harmattan, coll. « Musiques et Champ social », 2010, p.58.

*Voting Right Act*²¹⁰, et cela même s'il faut aussi prendre en compte que les artistes et notamment les Belleville Three ne sont pas de la classe ouvrière. Cependant, Reynolds parle/caricature les artistes de Detroit « comme des élites snobs dont la musique représentait l'esthétique d'un « art » de la classe moyenne afro-américaine qui soulignait la mélodie et la texture sur la base de valeurs musicales de basse et de rythmique supposément ouvrière »²¹¹. Aux vues des divers analyses introductives, de l'histoire de Detroit et des éléments biographiques des pionniers, il est aisé de ne pas aboutir à la même conclusion que Reynolds. Les artistes de Detroit et les Belleville Three n'ont vraisemblablement pas été dans un déni d'empathie ou un déni de partage d'une réalité sociale à Detroit, notamment autour des rapprochements et des tensions entre les différentes classes économiques de la communauté noire²¹², et du fait d'une vie dont « l'abondance » reste relative dans le cadre de la communauté afro-américaine, et de la domination blanche et des formes de ségrégation restant présentes ce sans disparité de classe aux Etats-Unis, à l'époque.

La techno n'est donc pas née dans les ghettos noirs des centres de Detroit, comme on a tendance à l'entendre dans le discours ambiant, mais bien au cœur *d'une nouvelle génération de la jeunesse noire des environs de Detroit qui grandit dans l'abondance*²¹³

Outre le fait que l'origine de la techno « de » Detroit puisse être débattue – autant par la socio-géographie que par certains historiens et musicologues autour de l'origine et des racines musicales de cette dernière – comment la techno « de » Detroit est-elle arrivé en Europe ?

²¹⁰ Le *Civil Right Act* et le *Voting Right Act*, sont des documents législatifs permettant aux Africains-américains d'acquérir plus de libertés fondamentales, de droits civils, et du droit complet de vote en 1964. Si cette année marque « la fin de la ségrégation raciale » et le décès d'une des figures de la lutte, Martin Luther King, de nombreux chercheurs ont prouvé que le terme de « fin de la ségrégation » était un abus de langage, dans un cadre persistant de discrimination systémique, et d'une ségrégation aux multiples formes présentes encore aujourd'hui, mettant l'accent sur une problématique en Droit qui est la différence entre l'acte de droit et son application en fait.

²¹¹ William, Ben., « Black Secret technology. Detroit techno and the Information Age », in Nelson, Alondra., Hines, Alicia Headlam., Tu, Thuy Linh N (ed.), *Technicolor : race, technology and everyday life*, New York, New York University Press, p.173. La note 12 est un commentaire critique des propos tenus par Reynolds, *Generation Ecstasy*, p.14-29. William s'exprime sur une forme d'emphase grossière du propos de Reynolds dans une opposition forte de classes, et dans une présentation de la circulation musicale et des échanges entre Europe/USA à la manière d'un jeu de ping-pong.

²¹² Lors de quelques occasions « marquantes » les différentes cliques de l'Ouest (classe moyenne Africaine-américaine) et de l'Est (classe pauvre Africaine-américaine) étaient réunis -parfois violemment -, d'après les récits des premiers promoteurs de fêtes disco-house-techno dans les années 1990. La plupart du temps les fêtes étaient séparées. Sicko, Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, coll. « A Painted Turtle », 2001(1999), p.

²¹³ Boutouyrie, Eric., *La musique techno. Une approche socio-géographique.*, L'Harmattan, coll. Musiques et Champ social, 2010, p.58. La mise en italique est d'origine et fait référence à la citation par Boutouyrie de :

Si certains chercheurs prônent « la mondialisation des échanges » comme réponse à cette circulation musicale, une pragmatique me renvoie à un « évènement » dans le triple sens herméneutique de Louis Quéré²¹⁴ : avoir un sens selon l'évènement, comme un marqueur de transformations jusqu'à son dénouement, et en tant qu'*expérience*. Un évènement mal connu, et surtout peu débattu au sein de la recherche. Dan Sicko expose dans *Techno Rebels*, qu'en 1988, Neil Rushton, promoteur du label 10 records²¹⁵ (une entité de l'industriel Virgin), recherche activement les créateurs de plusieurs morceaux faits entre 1984 et 1987, par le biais de petits labels indépendants qui investissent les Top 50. L'activité de vente et de diffusion avant 1988 avait donc déjà permis aux producteurs de Detroit de se faire connaître. En Angleterre, les disquaires et premiers artistes du courant « acid-house²¹⁶ » jouent régulièrement ce qui deviendra peu à peu des « classiques » techno. Si les conditions de l'accord ne sont pas connus, certains artistes ont communiqué sur le règlement d'un marché entre Neil Rushton, et ceux qu'il nommera donc les « *Belleville Three* », ainsi que d'autres DJ comme Eddie Fowlkes, Members of the House, Blake Baxter, Antony « Shake » Shakir, etc., qui y participent.

M'entretenant avec Eddie Fowlkes²¹⁷, il m'explique brièvement que je dois savoir « que tout ne s'est pas bien passé », « qu'on est venu avec plusieurs personnes de Detroit dont Mike (Banks) à New York, pour se battre à l'origine avec Neil Rushton, et lui demander des explications sur nos « royalties ». La sécurité nous attendait ». S'il advient clairement au fur et à mesure des discussions avec des artistes de ce cercle, que Derrick May, Juan Atkins et Kevin Saunderson, ont aidé Neil Rushton à façonner l'album (les trois figures assurent sous différents noms la création de 5 morceaux sur 12 et le mixage/*mastering/editing* de 9 morceaux sur 12), ainsi qu'à faire la sélection des morceaux de l'album paru le 4 mai 1988 à Londres au nom de « *Techno ! The New Dance Sound From Detroit* », il apparaît aussi que le groupe réunissant divers artistes connut des différends de différents ordres (assymétrie

²¹⁴ Quéré, Louis. « Entre fait et sens, la dualité de l'évènement », *Réseaux*, vol. no 139, no. 5, 2006, pp. 183-218n p.186.

²¹⁵ Ten Records : filial du groupe industriel Virgin a été créé en 1983. Elle est qualifiée comme partie pris de l'industrie musicale, étant en lien avec Virgin, et parce que le label produit plus de 100 albums/EP à l'année depuis 1985 (chiffre issue de Discogs.com). Les labels indépendants de Detroit produisent moins d'une vingtaine d'albums/titres à l'année (sur la base d'une estimation moyenne des années de production les plus importantes 1990/1991 pour les labels Transmat et KMS records).

²¹⁶ Acid-house : courant musical influencé par des productions de Chicago comme *Acid Tracks* de Phuture, avec une attention médiatique, des pratiques festives plus massives, de productions musicales plus rapides au Royaume-Uni et à Ibiza à la fin des années 1980, autour de regroupements de jeunes et de consommation de drogues, notamment l'ecstasy.

²¹⁷ Entretien avec Eddie Fowlkes, dans sa maison, le 6 juin 2015.

des informations, relations privés/professionnelles, musical, sélection des figures d'autorité, formes d'engagement), qui les amenèrent au final tous à décider que cette première tentative de travail avec un label dirigé par une major, serait l'unique et dernier essai. En 2015, Eddie Fowlkes nous amène dans son sous-sol, où il nous présente une collection de cassettes et de vinyles très abîmés, voire illisibles, suite à une inondation. Alors, l'homme nous sort, sous une pile de vinyles, un double 33 tours de manière émue, très souriant avec une pointe d'amertume en nous disant : « here is the big thing ! ».



Figure 2. Eddie Fowlkes dans son sous-sol, avec à la main la pochette et vinyle « Techno ! A New Dance Sound From Detroit » (10 Records, 1988)

L'ouvrage *Last Night the Dj Saves My Life*²¹⁸ dévoile certains propos de Neil Rushton concernant cette prise de décision entre les trois acteurs musicaux et Neil Rushton à propos de « l'étiquette techno ». Le choix du titre de l'album est très révélateur de cette stratégie commerciale qu'est l'étiquetage musicale, mais aussi les rôles d'autorité au sein du trio

²¹⁸ Brewster, Bill et Broughton, Frank., *Last Night a DJ Saved My Life.*, Un siècle de musique aux platines., Paris, Castor Music, 2017 (1999, 2012).

Atkins/Saunderson/May, et la manière dont le producteur/manager/ayant-droit d'auteur va jouer de pair avec les médias influents pour construire le discours de la techno pour en faire un « événement » :

Rushton a commencé à acheter (Rushton) a convaincu Ten, la filiale de Virgin de constituer une compilation représentative de ce qu'était la Motor City : plein d'Atkins, de May et de Saunderson, et des morceaux de Blake Baxter, car Derrick (May) avait décidé qu'il pourrait donner un certain charme à la techno. Son titre de travail était *the House Sound of Detroit*²¹⁹. (...) Rushton manageait désormais Derrick et Juan, et il a envoyé les journalistes Stuart Cosgrove²²⁰ et John McCready à Detroit écrire des articles autour de l'album pour *the Face* et *NME*. Quand on lui a demandé comment ils appellaient cette musique, Juan Atkins a répondu : « On appelle ça de la techno ». May préférait « High tech soul » et a supplié Juan d'y réfléchir. « Pour moi, la techno c'était ce qui venait de Miami. Je trouvais ça moche, des conneries de ghetto. » Juan a dit : « Nan, mec, c'est de la techno ». Quand l'album est sorti la pochette hurlait son titre : « Techno ! The New Dance Sound From Detroit ».²²¹

Cet album, de sa sélection d'artistes à la sélection de morceaux et enfin son titre, fait donc fi des prémisses et des premières années de création, de vente, d'incubation, des rôles diverses de chacun, de modification et déjà d'hybridation musicale amenant différentes teintes ou sous-genres en développement au sein de l'album. Un album qui voulait se donner pour but de proposer la quintessence de la techno de Detroit, sans avoir à donner à réfléchir à son futur public puisque tout était proposé, et présenté comme inflexible. En effet, en plus de la musique sélectionnée, le discours porté par la techno est résumée et les propos des principaux

²¹⁹ *House Sound of Detroit*: les premiers articles sur la musique des artistes de Detroit, les associe à Chicago et la house, en 1987 : *Ibid.*, p.449. Rushton parlait de la "house de Detroit" au départ, pour créer une comparaison avec la house de Chicago, dont les majors venaient tout juste de s'emparer. En 1986, Pete Tong signe D'Cruz, Steve Hurley, Marshall Jefferson, pour une sortie d'album une nouvelle fois à Londres. La pochette de *Techno ! A New Dance Sound from Detroit*, reprendra des traits similaires à celle de *The House Sound Of Chicago*.. Etrangement, si l'album de 1988 arbore au final une autre catégorie de genre musical, le terme *House Sound Of Detroit* revient dans le travail journalistique de Didier Lestrade, lors d'une recension d'album sur Libération (jeudi 13 octobre 1988) dans une chronique « Sélection Disco » où il parle de l'album « Techno ! The House Sound of Detroit » : Lestrade, Didier., *Chroniques du dancefloor* (Libération 1988-1999), Paris, L'éditeur singulier, 2010. Avait-il été contacté par Neil Rushton, comme Stuart Cosgrove et John McCready, pour parler de la sortie de l'album ? A-t-il fait un mélange de mots, une figure de style ? Quel document de travail envoyé par 10 Records avec l'album avait-il ?

²²⁰ Autre réciprocité dans cette production marketing/médiatique d'un produit de genre musical est l'écriture d'une note explicative par Stuart Cosgrove sur *The House Sound Of Chicago* (voir la fiche *Discogs* de l'album en ligne), qui a donc été aussi embauchée pour faire les premiers entretiens des pionniers de Detroit, et donc le premier à « écrire la techno ».

²²¹ Brewster, Bill et Broughton, Frank., 2017 op.cit., p.450-451

acteurs mis en scène est interprété au sein des articles de Stuart Cosgrove et de John McCready qui sortent pour le lancement de l'album, et qui sont commandés par Neil Rushton²²².

Dans le documentaire dont le titre « *The creation of techno music : High Tech Soul* » met à mal la dénomination du genre, qui présume que la création de la techno de Detroit est cette « High Tech Soul »²²³, Dan Sicko résume très bien cette aporie de catégorisation d'une industrie qui sait ce qu'elle organise, et la finalité d'un processus de catégorisation qui va se donner le rôle de déterminant/qualificatif premier de cette musique et de mode d'identification à venir : « Littéralement, sur la pochette de l'album, il était écrit Techno, avec un point d'exclamation, en caractère 100. A ce moment, tu sais qu'il n'y a pas de retour en arrière possible »²²⁴.

Si le terme « techno » était déjà utilisé dans le titre « Techno City » de Cybotron (Juan Atkins et Richard Davis, 1984, Transmat), et comme prise de référence aux rebelles technologiques présents dans la Troisième Vague d'Alvin Toffler, dans l'influence littéraire de Juan Atkins et du DJ radio Electryfying Mojo, l'invention de la catégorie « techno », comme catégorie musicale performante, instituante et normative prend forme en 1988. A l'étude des divers morceaux produits par les *Belleville Three* entre 1981-1988, 17 titres ont été produits, et seulement 5 par Kevin Saunderson et Derrick May²²⁵, réaffirmant la place importante de Juan Atkins (alias Cybotron et Model 500) dans la création musicale. Si certaines conventions ont pris forme – programmation de synthétiseurs, utilisation de la boîte à rythme TR808, les artistes n'étaient pas tendus à une conformité entre 1981 à 1988 à la fois en termes d'éléments musicaux, gardant une diversité d'influences ouvertes, mais aussi dans le discours. Le comportement de bataille et la rivalité artistique amicale qu'ont développé Juan Atkins, et surtout Kevin Saunderson et Derrick May entre-eux, est aussi un élément social de leur travail créateur. A partir de 1988, les interactions deviennent plus complexes, enchevêtré dans un réseau qui se déploie. Le nombre de productions augmentent, et sortent du cadre d'une production de Detroit. Le talent des artistes de Detroit est tout juste fraîchement

²²² *Ibid.*, p.452

²²³ C'est d'ailleurs sur les propos de Derrick May que le documentaire de Bredow, Gary., *High Tech Soul. The creation of techno music*, Detroit, New-York, UK, 2006 (63min) que termine l'introduction du documentaire : « Techno Music is underground dance music. High Tech Soul (3'15'') ». « High Tech Soul » est une dénomination régulièrement utilisée par Derrick May, autour de sa communication pour ses performances, et qu'il a toujours souhaité valoriser par rapport au terme « techno ».

²²⁴ *Ibid.*, 11'30''.

²²⁵ Estimation chiffrée basée sur les éléments contenus sur le site Discogs. Kevin Saunderson alias Inner City, et Derrick May alias Rythim is Rythim.

reconnu, qu'il s'ouvre aux « média-cultures » et à la rencontre et mise en compétition avec d'autres DJ²²⁶, qui à la fois vont s'inspirer de leurs productions pour produire, mais aussi les intègrent/jouent/performent/et les interprètent dans leur set. Lorsque Pierre-Michel Menger énonce dans sa recherche sur le travail créateur, travailler sur la question de la réussite professionnelle, « le succès » et sa/ses route(s), il analyse un contrepoint au constructionnisme social en analysant le talent individuel, et des projets menés par un artiste en engageant la question du talent et « des inégalités dans les arts »²²⁷. Fort de sa recherche j'analyse qu'à partir de 1988, les artistes de la techno de Detroit sont pris dans les médias-cultures des années 1980-90, et la construction d'une catégorie musicale à laquelle ils participent pour toucher un autre marché et diffuser leur musique montre que la production des valeurs des artistes ou des œuvres peut-être conséquemment imputée à un ensemble d'autres acteurs, et notamment la force opérante de leur promoteur Neil Rushton, l'équipe de 10Records/Virgin et du journaliste Cosgrove dans la création d'un album « compilation », de l'adaptabilité des œuvres à un album, d'une vision sur le marché national et international et des choix marketing. Les quelques éléments présentés précédemment sur le travail créateur des Belleville Three, n'en réfute pas « une force du talent individuel », et dans ce cas autour d'une entité collective qui va être analysé par la suite²²⁸, mais réfute qu'elle soit prise de manière uniquement intrinsèque pour expliquer la réussite.²²⁹ Ma position sur le traitement de la création musicale, ainsi que l'invention d'une catégorie, est aussi proche de l'approche des mondes de l'art d'Howard Becker, et notamment sur « les mondes de l'art comme activité collective »²³⁰ ou la place de médiateurs est à interroger. La posture de « défricheur », comme acteur rendant visible un artiste, une scène musicale dans les mondes de la musique est aussi marquée dans la production de valeurs par Neil Rushton – du fait de sa double position de manager/producteur – mais aussi celle du journaliste Stuart Cosgrove en ce qu'il écrit la musique et participe à la fois à sa reconnaissance (mettre des mots) et sa catégorisation (mettre le mot). Tout en nuancant un positionnement entre arbitraire et nécessaire dans un modèle de pouvoir, c'est-à-dire entre des artistes comme Derrick May qui explique à l'époque « être occupé à devenir Derrick May »²³¹, et acceptent de faire diffuser sa musique par

²²⁶ Le Dj anglais Dave Mothersole parle de son rapport à la techno de Detroit, aux artistes de Detroit, et aussi de l'intégration de la techno aux sets des DJ en Angleterre : <http://www.sounds-like-me.com/news/rewind-dave-mothersole-on-techno-the-new-dance-sound-of-detroit/>

²²⁷ Pour une analyse en lien avec ce type d'approche, voir chapitre 6.

²²⁸ Voir chapitre 6

²²⁹ Jeanpierre, Laurent, « De l'origine des inégalités dans les arts », in *Revue française de sociologie*, 2012/1, vol.53, p.95-115, p.101

²³⁰ Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'affirmer dans l'incertitude*, Paris, Gallimard, 2009, p.424

²³¹ Philp, Ray., "Nightclubbing : The Music Institute", in *RedBullMusicAcademy.com*, le 23 Mai 2017

d'autres, et le statut d'autorité ainsi que le pouvoir de Neil Rushton et son équipe qui vont infléchir lourdement sur la direction et la conception musicale - voire de manière « injuste »²³² dans une asymétrie de pouvoir - des effets vont se faire sentir notamment par la création d'une catégorisation²³³ de la techno qui va tendre/construire/conformer les acteurs des mondes de la techno, mais aussi développer d'autres effets à plus ou moins long terme sur lesquelles je vais enquêter.

Eddie Fowlkes, a été dépassé par le poids central des décisions marketing, en étant exclu des tournées promotionnelles de l'album. Cependant, Juan Atkins, pourtant participant aux décisions autour de l'album, sera aussi dépassé par la réception mondiale de l'album et l'effervescence de plusieurs années de tournées et de raves entre 1988 et 1995. Au final, comme tous les acteurs de Detroit, chacun sera dépassé à différents niveaux et ordres (hiérarchie, forme musicale, choix marketing, mobilités), et ces dépassements vont mettre en jeu des effets relatifs à leurs manières de « croire, se fier à » (en latin : *fidere*) et donc une « confiance/ méfiance » atteinte pour les DJ et producteurs de Detroit:

J'ai enregistré des disques entièrement électroniques à partir de 1979. J'étais juste un gamin tu sais. J'avais dans les seize, dix-sept ans. Je savais que je voulais faire un disque, c'était tout ce dont je rêvais à l'époque : faire un disque et que les gens le jouent et l'entendent. J'imaginais pas que ce disque voyagerait jusqu'en Europe, le monde, en Asie, partout. J'imaginais pas qu'il influencerait des gens de pays si lointains²³⁴.

Nous le verrons par la suite, la trajectoire de l'objet musique techno – comme acception stylistique globalisée à partir de l'Europe – va aussi confronter les artistes de Detroit à des pratiques éloignées/distinctives et culturellement autre, de celles vécues dans leur primat d'expérience et de parcours à Detroit des années 1980 au milieu des années 1990, qui vont cristalliser des différences de discours, différentes approches et différents parcours et trajectoires individualisés dans les mondes techno, ainsi des manières de créer et de parler de divers styles techno.

²³² Jeanpierre, Laurent, « De l'origine des inégalités dans les arts », in *Revue française de sociologie*, 2012/1, vol.53, p.95-115, p.111-112

²³³ *Idem*. Je retiens et valorise dans ma thèse trois éléments de la critique de Laurent Jeanpierre sur *Le travail créateur* de Pierre-Michel Menger : travailler à une analyse au niveau relationnel des mécanismes du talent et donc des hiérarchies dans le travail, penser le talent autour d'autres variables agrégées et questionner les catégories comme des critères de classement dans une approche constructionniste.

²³⁴ Deleuze, Dominique., *op.cit.*, 15'.

Cette rhétorique du dépassement²³⁵, qui prend forme et transparait dans le récit d'Eddie Fowlkes et de Juan Atkins, autour de l'événement de 1988, est à la fois individualisé mais aussi collectivisé, « en ce qu'il produit des conséquences (...) et des effets dans l'ordre du sens et dans l'ordre de l'action et des passions »²³⁶. Par exemple, le récit de l'événement est réactualisé autour du nouveau positionnement d'Eddie Fowlkes. La participation à l'émergence de la techno²³⁷ a été rétablie peu à peu dans les médias, ce depuis le milieu des années 2000, sur lequel il insiste encore aujourd'hui et sur lequel il insistait déjà en 2006²³⁸. Juan Atkins parle de manière plus générale, de ce que j'appelle herméneutiquement « une trajectoire » dans la circulation de la musique. Collectivement, les producteurs et DJ éloignés du cercle de création de l'album ont aussi acquis un certain sens autour de cet événement, digéré et médié par le cercle de création et influençant le facteur d'indépendance et d'entrepreneuriat, les démarches de communication et leur rapport aux savoirs (chapitre 5 et 6), ainsi qu'aux processus d'identification et distanciation autour des artistes. La sémantique de la trajectoire est alors à la fois les conséquences de la production d'un fait, les sens qu'en donne un acteur (sujet ou objet de cette trajectoire), auquel un collectif peut se l'approprier, et dont l'interprétation du fait ou du sens peut amener la prolifération de « trajectoires » aux plurielles, comme un mode de fluidité des objets et des sujets, inspirée à la fois par la théorie sur les régimes d'actions et le rhizome de Deleuze et Guattari²³⁹.

La techno est estampillée en provenance « de Detroit », mais en se lançant sur un marché européen, elle va se confronter à un été 1988 – considéré comme le second *Summer of*

²³⁵ Rhétorique du dépassement : à but heuristique, ce concept a pour ancrage théorique la psychologie sociale, autour de la critique du talent entre le dépassement de soi et le dépassement des autres (sur soi), mais aussi une visée autour de l'approfondissement de la modernité (critique de la postmodernité), lié au concept d'événement et le triple enjeu de son pouvoir herméneutique de Louis Quéré (2006, op.cit. : 186), de trajectoires développées dans ma thèse, appuyé par l'essai critique d'Ascher François, *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs. Essai sur la société contemporaine.*, Paris, L'Aube, 2000.

²³⁶ Quéré, Louis, 2006, op.cit., p.198

²³⁷ Eddie Fowlkes a débuté le DJing à la fin des années 1970, et rencontre lors de soirées Juan Atkins et Derrick May, formant à l'époque le duo Deep Space, au début des années 1980. Ils vont organiser ensemble des fêtes sur les campus lycéens et universitaires. Il sort en 1986, « Goodbye Kiss » sur le label Metroplex de Juan Atkins.

²³⁸ Bredow, Gary., op.cit. 34'

²³⁹ *Second Summer of Love*: Le premier *Summer of Love* est assimilé à l'été 1968, en lien avec le mouvement hippie, de libération d'une jeunesse, de libération sexuelle, autour de groupes contestataires, réunis autour de la musique rock notamment. Ce ton libertaire, festif, musical, massif et généralement sous l'usage de drogue va être repris pour qualifier les raves de l'été 1988 et 1989 qui ont lieu en Angleterre notamment, et en Europe de l'Ouest. Un amalgame se constitue, mais le contexte social et historique différent, la musique est différente : techno, house, acid-house, et la drogue est différente : Collins, Matthew., *Altered States, the story of Ecstasy and Acid House*, Psychedelic Press UK, Londres, 1998

*Love*²⁴⁰ en Europe après celui de 1968 – où la pratique de rave liant musique acid-house et techno, aux musiques new wave déjà présente en Europe, ainsi que la house « de Chicago » crée une genèse de l’imaginaire techno et des musiques électroniques – au sens d’un recoupement de divers styles musicaux dans le même lieu, la rave ou le club. Cette impulsion reçue en Europe va aussi lancer de nombreux DJ et producteurs qui commencent à la fin des années 1980 à découvrir la techno, et faire leur propre musique, notamment en Angleterre et en Allemagne (Berlin), ainsi que susciter l’attraction et l’attachement à la « techno de Detroit » de nouveaux publics et de nouveaux amateurs. Cette rhétorique du dépassement prend alors aussi forme dans la reconnaissance de leur musique et un fossé de passions musicales, entre Detroit et l’Europe. Le témoignage écrit de Kirk DeGeorgio, DJ anglais et producteur depuis 1992, mêlant point de vue personnel et extrait d’entretien de groupes comme Aux88 et Members of the House, documentant la venue des artistes de Detroit au Royaume-Uni, et leur émotion par rapport à cette forme d’acceptation massive, en jouant pour des milliers d’individus, montrant une forme d’engagement dans cette musique, et le décalage de reconnaissance entre Detroit et le Royaume-Uni, et ailleurs²⁴¹.

Si le style techno devient une catégorie mondialisée dans les années 1990-2000, son primat originel dit « de Detroit », est aussi reconfiguré autour de la techno de « l’axe Detroit-Berlin ». Dans l’excellent chapitre « Basic Channel » de l’ouvrage La Techno Minimale de Mathieu Guillien, ce dernier revient avec grande minutie sur les rencontres de part et d’autre de l’Atlantique : en 1991, la création par Dimitri Hegemann du club Tresor et du label éponyme voit « la diffusion de la techno de Detroit vers l’Europe concrétisée (...) où les artistes seront fréquemment invités (...) (et où leurs productions) constituent, jusqu’en 1996 du moins, l’essentiel du catalogue du label »²⁴² ; les artistes de Detroit rencontrent Mark Ernestus, Thomas Fehlmann et Moritz Von Oswald, entre 1989 et 1991, dans un aller-retour entre Underground Resistance, le Tresor et le magasin de disques Hard Wax « véritable ambassade (à Berlin) pour la techno de Detroit, la house de Chicago et plus largement, pour la

²⁴⁰ <https://mixmag.fr/feature/summeroflove-histoire>

²⁴¹ Degiorgio, Kirk., *When Detroit techno came to the UK*, in RedBullMusicAcademyDaily.com, mai 2018. URL : <http://daily.redbullmusicacademy.com/2018/05/when-detroit-techno-came-to-the-uk>. Les trois derniers paragraphes sont très révélateurs de cette reconnaissance éprouvée. Notamment les mots d’Hassan Watkins de Members of the House, pour une tournée en 1991 dont il parle ainsi : « En nous retrouvant à l’étranger, ce qui nous étonna c’était les milliers de gens qui connaissaient notre morceau (« These are My People », 1991, enregistré et mixé par Underground Resistance (Detroit), produit/distribué par Truelove Electronic Communication (UK), pochette par Keith Haring). Ils chantèrent chaque mot. Ici (à Detroit), personne ne connaissait nos paroles ».

²⁴² Guillien, Mathieu., *La Techno Minimale*, Château-Gontier, Editions Aedam Musicae, 2014, p.173

black music »²⁴³. Au travers de nombreux entretiens, et éléments tirés de biographie et d'articles, Guillien détaille les rencontres, les productions communes, la passion et la collaboration, la consécration du modèle des labels indépendants repris avec l'aide de leurs collaborateurs de Detroit, et souligne « l'admiration » que les acteurs de Berlin ont et leur manière « dans un contexte contemporain qui n'honore que rarement sa propre histoire (...) (de) ne pas hésiter à revendiquer ces racines si vite oubliées et n'auront de cesse tout au long de leur carrière, de rendre hommage aux musiciens à l'origine des genres musicaux qu'ils explorent.²⁴⁴ ». La question d'honorer ces pairs et son histoire que souligne Guillien est très importante par rapport au questionnement de reconnaissances, de la place des Afro-américain dans la création musicale, d'évolutions entre les mondes de la techno, et de filiations et liens entre les trajectoires, postures et attitudes, sur lesquels je reviens à plusieurs reprises par la suite.

Si les liens entre Detroit et Berlin sont issus d'une interaction forte et continue entre des artistes, Berlin, contrairement à Detroit, va rapidement développer un marché de labels indépendants, multiplier les lieux où les artistes peuvent performer, forger une économie de la nuit, et développer une culture « underground » massive, grâce à un contexte de développement profitable à divers niveaux : les différentes « politiques de la ville »²⁴⁵ favorise la prolifération des performances techno par l'occupation de friches, le cadre artistique rend les démarches envers la techno prolixent²⁴⁶, et l'artiste DJ-producteur va s'incarner aussi dans une approche plus académique, ainsi que plus proche de l'ingénierie sonore²⁴⁷, dans une approche artistique où la technique est analysée, travaillée et apprise.

²⁴³ *Ibid.*, p.174.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.178-179 : Outre ces informations, les artistes de Berlin vont aussi pratiquer le remix, et ne pas se glorifier via les médias - « le refus de toute compromission commerciale » - et préférer l'anonymat comme leurs collaborateurs de Detroit, notamment d'Underground Resistance. Ils établiront de nombreux remix, « qui dans le cadre de la musique électronique indépendante, est à appréhender comme un hommage et non comme un argument de vente, contrairement aux secteurs de l'industrie musicale » et parleront ouvertement de leur affiliation stylistique.

²⁴⁵ Notamment la transition des politiques urbaines vers la « rénovation en douceur » et la « culture participative » dans les années 1980 : Maurice Blanc, « Politique de la ville et Soziale Stadt, une comparaison franco-allemande », in *Pensée plurielle*, 2006/2, no 12p. 45-51, p.48. Pour plus de détails, voir chapitre 4.

²⁴⁶ Grésillon, Boris., *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, p.43

²⁴⁷ Au-delà d'un parcours des premiers artistes allemands techno cités, liés à une rupture avec l'apprentissage et des pratiques de musiques classiques ou de musiques minimales, avec des engagements professionnels importants, l'Allemagne était aussi dotée d'écoles de musiques électroniques dans les années 1970 liés à la dynamique musicale du krautrock (Karlheinz Stockhausen, Kraftwerk, Cane, Tangerine Dream, etc.). Pour plus de détails sur les techniques des artistes, voir chapitre 5 et 6.

Aujourd'hui, de mes amis, mes enquêtés à Detroit, à mon directeur de thèse, la fascination que suscite la ville, qu'elle soit investie autour de pratiques festives ou d'un imaginaire de la techno via notamment le quartier Kreuzberg, Berlin se formule comme la ville-centre du réseau de l'activité musicale et créative de la techno, ce malgré la possibilité de déplacer, de délocaliser ou de situer la création dans chaque *home studio*, au point de satisfaire à cette nécessité géographique d'une territorialisation des pratiques humaines et sociales, qui ne peuvent totalement se passer de repères géographiques.

Si l'axe Detroit-Berlin penche largement vers la ville allemande ces dernières années, le lien entre les acteurs liés aux villes dépassent la singularité symbolique d'une influence, soit une rencontre circonstanciée des influenceurs et d'acteurs-réseaux pour une techno mondialisée, autour d'un récit pris autour des « grandes figures », et des années 1990. Cependant l'individualisation de la trajectoire et du lien avec Berlin atteint aussi ses limites. Bien que le lien avec Berlin recèle un lien au-delà du déplacement et des orbites et pôles géographiques des structures, ainsi qu'un au-delà de la figuration historique, en ce qu'il a amené des artistes, un réseau d'acteurs et un marché à se rencontrer physiquement, ces dernières années les contacts entre les remixeurs, et le processus de *mastering* se réalise, par des demandes et de simple échange de données via une communication cryptée par le virtuel, pour les producteurs les plus jeunes, sans l'aide du réseau-mère entre Detroit et Berlin. De plus, Berlin est une plateforme centrale de distribution des labels indépendants et d'un large réseau de lieux de diffusion de musiques électroniques.

La sémantique de « la techno de Detroit », paraît à la fois bloqué à Detroit dans une représentation avant-1988, - la techno de Detroit, comme style originel non spolié par le contact et/ou comme une entrée de ce style dans une histoire des musiques populaires et une reconnaissance des héritiers donne à voir comme classique – sans pourtant échapper à la reproductibilité des œuvres et donc l'essor de son essence musicale, ses supports par filiation, ainsi que la rencontre des artistes avec un public lors des performances. Tout comme la création de la techno s'est nourri de diverses influences, soit une création qu'on ne peut couper d'une historiographie des musiques populaires, les pionniers et les générations de DJ à venir, basé à Detroit, né, ou identifié comme de Detroit par alliance, vont continuer à développer « cette musique du futur » que le parcours de chaque artiste dans un processus de création et d'une esthétique individualisé va mener à épuiser – dans le sens d'une recherche à divers niveaux de fond et de forme – et éprouver la techno originelle qui se confronte à un réseau d'acteurs mondialisé en circulation. Si les médias ou les artistes eux-mêmes

continuent à positionner leur filiation, la diversification des styles et l'explosion du nombre de DJ dans différentes sphères va aussi les amener à préciser, de manière fractale leur idéologie, leur engagement territorial, leur goût dans un marché du travail devenu international dès le milieu des années 1990.

2.2 « CULTIVATE IT UNDERGROUND » : QUAND LA TECHNO ETAIT/EST NOIRE, « SOBRE, PROPRE » ET « DE LA MUSIQUE PER SE »

En cinq parties, Dan Sicko décrypte ce qu'il nomme une « pré-histoire » de la techno (1978-1983), avec comme clé d'analyse les propriétés d'émergence et le cadre d'installation des deux premières créations de « techno de Detroit » : « Sharivari » d'A Number of Names et « Alleys of Your Mind » de Cybotron durant l'année 1981 et leur diffusion. Ecrit en 1999 pour sa première édition, l'auteur semble vouloir poser les bases d'un découpage historique, en prenant comme échelle la techno aux prises avec ses évolutions. Dan Sicko documente via les récits de soirée des principaux organisateurs de fête lycéenne et universitaire, une structuration liant la jeunesse des années 1970-1980 - premiers promoteurs de fêtes – cadre de diffusion des premières œuvres. Il analyse des pratiques sociales et musicales, en fonction des classes sociales et des groupes dans la communauté afro-américaine, notamment structurer dans des dichotomies entre l'Ouest - Nord-Ouest, et l'Est de Detroit, quartier de classe moyenne afro-américaine/quartier de classe pauvre, *preps* et *jits*. Au tout début des années 1980, des cliques issus notamment de groupes de lycées se forment dont certains universitaires ou des promoteurs (Kevin Bledsoe, Todd Johnson, Chris Jaszczak) montent des stratégies pour les organiser²⁴⁸, leur donner une valeur intégratrice avec des slogans forts. Ces cliques, clubs et associations promouvant des soirées étudiantes dans des lieux musicaux, clubs et autres lieux (*ballrooms* – des salles communales), ont créé leur propre code vestimentaire et des noms basés sur un imaginaire notamment vestimentaire, et des magazines européens²⁴⁹. Aux *preps* - nom donné aux Etats-Unis à ces jeunes étudiants afro-américains, qui ont les moyens d'entrer dans des clubs où l'entrée est entre 1 et 20 dollars, mais où la plupart d'entre-eux ne peuvent se permettre d'acheter les vêtements qu'ils observent dans les

²⁴⁸ Sicko, Dan., *Techno rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, 2010 (1999), p.16-18

²⁴⁹ *Ibid.*, p.14-15

magazines et à la mode qu'ils envient, Dan Sicko différencie les *jits* au sein de « deux systèmes de fête ». Les pratiques sociales sont différenciées en termes de violences, d'habits, mais aussi de corps et de gestes, et reviennent sur le partage d'espace entre personnes aux goûts musicaux différents, voire de classes divergentes, et où « des divisions de classe courent en parallèle de celles géographiques ». Inscrites dans des perceptions prises dans des préjugés, et propres aux prénotions sur les formations sociales des enquêtés, Sicko insiste au travers des propos des promoteurs et d'anciens membres des *preps* et *jits*, que la violence va bientôt gagner de nombreuses fêtes : la mort est donnée par arme à feu lors « de fêtes dans endroits sympas (...) mais dans un mauvais voisinage (...) »²⁵⁰. Si la motivation si forte qui émergeait pour faire des fêtes pouvait alors permettre de dépasser la représentation et ce mur souvent invisible qu'une société dresse et nomme aussi « quartier difficile », les contraintes liées à la vie à Detroit ont donc rappelés les violences radicales qui une visibilité extrêmement difficile aux murs à Detroit.

Cependant, comme un enchantement, un des promoteurs se souvient aussi de fêtes très majoritairement afro-américaines, mais avec par certains moments de rapprochement à la fois de classes, de goût, de couleur de peau se réalise qui se réalise.

Et en effet, un rapprochement « d'un moment » entre les groupes sociaux construits se réalise. A un moment, les *preps* ne jouaient plus tout sur l'apparence, et leur égo de lycéen de classe moyenne/supérieure, pour « impressionner ». Les *jits* et les *preps* se réunirent pour la danse, et via un code de valeur, de dépassement de soi, ou par exemple, les flyers du club Gables indiquaient de « s'habiller pour suer », et non plus de « s'habiller pour impressionner »²⁵¹. Les codes sociaux, les conventions liés à l'engagement des corps, et les formes de danse dans les fêtes évoluaient. Selon la formule de Sicko, « les *preps* comprirent qu'ils pouvaient enlever leurs petites cravates, et les *jits* comprirent qu'ils y avaient. Cependant, au-delà d'une réalité romancée, ces fêtes allaient parfois sur « leur territoire », et faire la fête c'était aussi « *tirer ou se battre – cela faisait partie du territoire* »²⁵², explique un « ancien *jit* » à Sicko. Et alors, au sein de ces réalités vraisemblables, c'est la réalité la plus cruelle qui rattrape la réalité enchantée.

Le club et les lieux de fête inspirent pour penser le collectif, le rassemblement, la paix sociale comme « produit d'interactions productrices entre les membres d'une communauté », c'est-à-dire se voir comme tous identiques malgré les différences, et c'est régulièrement la

²⁵⁰ Sicko, Dan., *Techno rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, 2010 (1999) p.20

²⁵¹ *Ibid.*, p.21

²⁵² *Idem.*

figure du danseur qui intervient pour figurer cette identité, comme le fait Kai Fikentscher, pour parler du disco comme monde social et de la relation lieu/artiste/public, comme club/DJ/danseurs. Qui sommes-nous dans un club ? La même personne qu'à l'extérieur ? A l'intérieur, sommes-nous des danseurs aux parcours individuels et aux ressources culturelles, capitaux partagés et faits d'un grand nombre de communs ou des individus très différents, réunis pour danser autour d'un goût musical, d'une esthétique du corps ? Pourquoi être dans un espace clos et fermé, permet-il aussi de faire société ?

Si des éléments de réponse sont apportés au fil de cette thèse, je m'arrête de manière prioritaire sur cette question pour cette partie : en quoi les pratiques de musiques électroniques de danse interrogent la gestion des conflictualités sociales ?

Autrement posée, cette question revient à interroger, que si le chapitre 1 est très critique sur l'espace de la fête techno à Paris dans les années 2010, du fait de modèles stratégiques, industrielles et touristiques de « faire la fête », dans une coordination professionnelle structurée, des fêtes régulières à de multiples endroits pour des entrées massives qui tendent pour la plupart à garantir une paix sociale dans un modèle, sans réflexion et création de la communauté, quel « faire société » fondait alors le cadre de fête à Detroit en 1980-1983 ?

Premièrement, « à l'exception des organisateurs des événements en club, rares étaient les participants des années 1980 à reconnaître l'importance de la scène, et la force de ce qu'ils avaient accompli (...) »²⁵³. Sicko en parle de telle manière, que l'importance et la force, sont dans le récit qui en est fait à prendre en compte aujourd'hui et à mettre en lumière. L'écriture met aussi en forme une reconnaissance de ces activités, et ce de la même manière qu'en écrivant ces lignes je mets en forme une reconnaissance à la fois volontaire dans une démarche de valorisation, mais aussi dans une démarche de sélection de ce sujet passé pour interroger le présent.

Deuxièmement, l'enquête de Sicko s'engage dans une explication du contexte sociale à Detroit. La force dont parle Sicko libère une situation d'*empowerment* de certains acteurs qui ont agi, et fait agir des danseurs, constituant le public. Sicko explique que ces jeunes se sont donnés les moyens de faire des choses en tant que « jeunes à Detroit », dans un Detroit qui est

²⁵³ Sicko, Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, 2010 (1999) p.22

une fosse d'inactivité. Les cliques et les actions menant à se confronter à des territoires zone privée et consensuel, et en dehors de la zone privée des *preps* et celles des *jits*, font figure de force d'un espace privé, le club, pour devenir public en ce qu'il peut participer à une anonymisation, et brouiller les traits d'identité et de groupes sociaux qui restent toujours en tension :

Les occupations sociales étaient rares pour les adolescents dans le Detroit dévasté de cette époque. Les clubs de dance qui existaient auparavant dans les banlieues avaient disparu (...). Avoir à se déplacer d'une métropole aux banlieues simplement pour s'amuser ou se sociabiliser ne favorise pas vraiment un élan citoyen et une fierté pour une ville.

La question de l'activité et du faire à Detroit, saisie par des étudiants, dans le contexte de Detroit est un processus d'*empowerment*. Il fait agir des groupes et communautés, dans un partage, des rencontres, des activités qui ne vont pas donc pas nécessairement de soi, et fait intervenir un discours fort d'existence dans une participation à des activités. La description de cette « occupation sociale » au sein du récit des enquêtés, par l'écriture de Dan Sicko organise une distanciation dans un mouvement d'extériorité/intériorité : une vision extérieure qui parle de Detroit, de communautés, en rapport à de nombreuses comparaisons historiques et géographiques et une bataille pour être reconnu et exister – et une vision intérieure où l'activité est occupation du temps et de l'espace, au sein de démarches pour réaliser une activité dans un contexte violent, sans soutien économique systémique, tenir à cette activité. A sa manière, Sicko revient sur des éléments méconnus à la fois des habitants de Detroit, des historiens de la techno, des visions européennes et des fictions posées sur Detroit : une activité méconnue et marginale pour la société, et donc une vision sur une activité minoritaire, et dans un vécu minoritaire (action plus dense des *preps* que des *jits*) au sein des communautés de Detroit, pour des groupes sociaux minoritaires (Afro-américains et homosexuels) aux Etats-Unis. L'écriture de Sicko et l'analyse qui en est faite, suscite l'étonnement de ce qu'on ne connaît pas et qui conjointement existe, qui est quotidien, et d'une réflexion autour de ce qui ne fait pas partie de nous mais qui reste quotidien et habituel, ce peu importe l'échelle parce qu'on ne le vit pas, et que même si on le vit on n'en a pas toujours « conscience », où de « l'exotique est quotidien » dit G. Condominas, qui une manière de se percevoir comme un être humain parmi d'autres, par rapport aux situations éprouvées, et des échelles de l'éthique et de participation de/à l'exotique.

Ces pratiques de danse/de musique qui se développent dans les années 1980 autour des musiques électroniques dans les clubs, tiennent à Detroit en des actions minoritaires, faites par des minorités et méconnus à divers niveaux, (sphères d'activité des mondes de la techno, communauté émotionnelle, temporalités, espaces, etc.) forment l'appui d'une pensée qui s'articule dans la sémantique de *l'underground* entre nombre/grandeur, balance de pouvoir et connaissance.

Les premières œuvres techno de Detroit, qui n'était pas appelée « techno de Detroit » ou « techno » à l'époque ont été distribuées et entendues sur ce terrain de la fête, au sein d'une organisation difficile. L'œuvre « Shari Vari » d'A Number of Names est diffusée par le DJ radio local Electryfying Mojo en 1981-1982, ainsi qu' « Alleys of Your Mind » de Cybotron lors d'émissions nocturnes, et jouée avec d'autres morceaux par les DJ locaux. Avec la création des labels Metroplex par Juan Atkins en 1985, Transmat par Derrick May en 1986, et KMS records en 1987 par Kevin Saunderson, la production s'installe à Detroit et fédère des artistes.

Une scène club entre les années 1980-1990, moins connu, et pourtant essentiel notamment autour du DJ Ken Collier²⁵⁴, considéré comme l'équivalent de Frankie Knuckles – DJ disco et house gay de Chicago plus connu - qui va former de nombreux DJ locaux et Derrick May au Djing. A l'exception de Juan Atkins, Derrick May va découvrir le DJing via Juan Atkins et Ken Collier, tandis que Kevin Saunderson va le découvrir avec Juan Atkins. Le Djing sera un atout plus tardif que l'entrée dans la production et l'enregistrement d'œuvres, notamment pour Saunderson. C'est aussi à cette période-ci - qui est la moins documentée dans la littérature sur les scènes musicales de Detroit- qu'est rendue invisible l'importance de la communauté gay à Detroit dans la création d'une scène et à laquelle je dédie une partie dans le chapitre 5, et la direction des engagements des pionniers en termes de création musicale (voir : chapitre 7).

Un autre élément permet de comprendre cette forme d'incubation de la techno de Detroit, de l'attachement à des pratiques des œuvres autour d'un contexte de production/diffusion musicale spécifique, partagée par une communauté afro-américaine et de Detroit plus large que les artistes ou un public d'habités et d'amateurs. L'émission « The Scene » est une émission locale diffusée de 1975-1987, ainsi que « The New Dance Show » de 1988-1995, et prenait place notamment au Brotherhood Club (1980-1988) et au Music

²⁵⁴ Sicko, Dan., *Techno rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, 2010 (1999) , p.31-32

Institute (1987-1989). A la manière de l'émission « Soul Train » qui démarra localement en 1970, puis se hissa rapidement en diffusion nationale jusqu'en 2006, des artistes Afro-américains, notamment de soul, de funk, de rythm'n'blues sont invités à se produire. Les caméras les filment tout autant que les danseurs sur lesquels les caméras peuvent s'attarder, notamment durant une partie de l'émission où une « battle » de danse sur une ligne s'organise. Néanmoins, si « The Scene » et « The New Dance Show » restèrent des émissions locales, elles eurent un impact important à Detroit.²⁵⁵ De ces émissions, il reste une mémoire et une nostalgie très importante, encore ces dernières années à Detroit. La documentation reste rare cependant, malgré des sources Youtube, où on peut notamment voir durant l'année 1985 avec l'émission « The Scene », un DJ - présenté dans l'émission comme le « *Detroit n°1 DJ aka Doctor PHD* » - qui mixe des morceaux disco/house²⁵⁶, et en 1991 sur « The New Dance Show », une battle en ligne qui se réalise sur le morceau *Numbers* de Kraftwerk²⁵⁷.

Enfin la référence au mythique Music Institute, ouvert à la fin de l'année 1987 et fermé en 1989, constitue la dernière facette de référence des DJ lorsqu'ils parlent et font le récit des pratiques de la techno à Detroit. Ce sont les DJ originaires de Chicago, mais élevés à Detroit Alton Miller et Chez Damier, et un promoteur et manager comme George Baker qui vont ouvrir ce lieu – considéré « comme le premier club techno », bien que la terminologie « techno » soit encore discutée. Ces trois personnes font partie intégrante de l'histoire musicale entre Chicago et Detroit, entre la musique house et la musique techno, en plus d'avoir été partenaires de route d'Eddie Fowlkes et de Derrick May lors de sorties entre Chicago et New-York, et notamment pour aller au Warehouse et voir la légende de l'époque, Frankie Knuckles mixer. Leur présence soulève aussi la question d'une scène et d'autres DJ que les Belleville Three dans la construction de la techno.

Le Music Institute était réputé pour ne pas vendre d'alcool, et avoir une tolérance zéro par rapport à l'usage de drogue. Si les questions de l'alcool et de la drogue peuvent être interpellés autour des pratiques religieuses de certains membres de la scène, notamment chrétienne mais aussi musulmane très implantées à Detroit, et donc d'une consommation qui est potentiellement prohibée, c'est notamment la complexité du rapport des habitants de

²⁵⁵ Castelnero, Gordon., *TV Land Detroit*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p.160-169: la danseuse La Wanda Tanner dit: « la majorité des invites étaient locaux, vraiment en train d'essayer de se promouvoir, promouvoir leurs disques, et j'adorais ça... parce que si vous aviez quelque chose et qu'il (Nat Morris, le présentateur/producteur) l'écoutait, il vous donnait une chance de participer ».

²⁵⁶ L'identité du DJ n'a pas été retrouvée lors de mes recherches. Cependant, son style de mix et sa sélection se rapprochent d'autres situations de mix en club vécues à Detroit en 2014 et 2015.

²⁵⁷ Kraftwerk, « Numbers », in *Numbers/Computer Love* single, Warner Bros Records, 1981

Detroit à la drogue qui est à argumenter, dans un contexte où la drogue faisait et fait des ravages, et dont Detroit a été une plaque tournante aux Etats-Unis. Si quelques artistes et membres de leur famille semblent avoir eu des précédents avec la drogue, notamment Juan Atkins sans avoir confirmation de l'intéressé lui-même mais au travers de données de proches de l'artiste, un discours anti-drogue n'est pas leur étendard, malgré une position majoritaire des artistes contre l'excès de drogues, et notamment certains qui indiquent qu'ils ne prennent aucune drogue : Derrick May, Kevin Saunderson, les membres du collectif Underground Resistance.

Même si les prises de drogues et d'alcool ont évolué au cours des années 1980 à aujourd'hui, les artistes de Detroit sont très rares à se prononcer directement sur la consommation de drogue, comme partie prenante ou non, dans l'expérience musicale et le monde de la nuit. Dans un cadre où la drogue reste associée à un élément de la fête, Derrick May a une position et un discours différent qui fait figure d'exception, en argumentant personnellement qu'il n'en a pas besoin et qu'il s'en éloigne²⁵⁸. Dès les années 1990, la participation des artistes de Detroit aux raves en Europe, ou dans des clubs de grande capacité, leur permet de constater une consommation où la question de l'excès de produits s'installe, notamment autour d'un mouvement autour de l'*acid house* anglaise, faisant un lien explicite avec la consommation de l'acide comme drogue²⁵⁹, et contraste notamment avec les références des artistes par rapport à Detroit. De manière générale, la consommation de drogue est une chose bien connue des mondes de la techno encore aujourd'hui, la techno ayant toujours été en Europe liée de manière frontale à la drogue, et où l'expérience musicale et la fête techno fait l'occasion de consommer. Une image qui colle à la techno, et où les médias comme la recherche ont souvent joué des amalgames en tenant la musique techno pour responsable de la consommation. La consommation de drogue est encore très taboue, qu'il s'agisse de parler des excès, des abus ou des sensations et des raisons de l'usage, et manque réellement d'un débat public sur les effets somatiques combinés entre l'écoute musicale, la

²⁵⁸ Reiss, Nathalie, « Derrick May – The Techno Artist », in *ResidentAdvisor.net*, 20 Novembre 2003 : « Heureusement ou malheureusement, Derrick est bien connu pour sa position sur la drogue, autant que sur le Djing. Pas de pillule, de pétard ou de poudre pour Mr May, qui les trouve ni attirantes, ni nécessaire pour passer une bonne soirée (...) » URL : <https://www.residentadvisor.net/features/379>.

²⁵⁹ « *Acied* » ou « acide » est un nom donné au LSD, psychotrope hallucinogène. La musique acid-house popularisera le terme en répétant en boucle dans ses créations, et par ajout de sample dans les mix, le mot Acid. Pour le cas de la France, le journaliste Didier Lestrade s'amuse notamment à utiliser le terme « *Acied* » répété plusieurs fois dans une chronique pour Libération du 22 décembre 1988, peu après le début du Second Summer of Love, et de la demande d'interdiction de diffusion d'acid-house ou du terme *Acied* sur les ondes radio par la radio NRJ. Lestrade, Didier, *Chroniques du dancefloor* (Libération 1988-1999), Paris, L'éditeur singulier, 2010.

pratique de danse, et la consommation de drogue, ce sous forme de transe, ainsi que la question du rôle et l'image de la drogue dans des groupes sociaux donnés²⁶⁰.

Autour de cette image de « premier club techno » se façonne notamment le fantasme des amateurs de la techno de Detroit, en imaginant la programmation de Derrick May et D-Wynn ou Bruce Bayley en session de musique techno le vendredi soir, tandis que le samedi soir était une soirée plutôt house. Le public majoritairement Afro-américains, et notamment gay le samedi soir, va beaucoup évoluer et la célébrité du lieu fera venir de nouveaux artistes Blancs récemment installés, ainsi qu'un public européen découvrant Detroit et cette musique. Un public qui est nommé « *mixed peanuts* » en raison de la mixité des groupes sociaux et notamment des préférences sexuelles.

Enfin, l'attitude sérieuse autour de la musique, une passion musicale, d'écoute et d'engagement du corps dans la danse revient en parlant du Music Institute, dans l'enquête de Ray Philp, où Anthony « Shake » Shakir et John Collins, explique respectivement que le Music Institute « était vraiment à propos de la musique », et que « la danse est sérieuse »²⁶¹. La question de la qualité intrinsèque de la musique diffusée pour faire danser, mais aussi réfléchir, renvoie à mettre aussi de côté d'autres aspects de la nuit, et de la fête techno, comme la drogue qui pour certains sont aujourd'hui assimilés à des ingrédients constitutifs d'une fête musicale, ce à tel point qu'une large majorité des personnes consommatrices ou en dehors des circuits du goût des musiques électroniques avec lesquels je discute de mon sujet, me demande si je vais parler de drogues²⁶². Une emphase de leur part, et une interrogation ici textuelle, qui posent les bases d'une discussion à mener sur les usages des drogues, la libération de la parole sur les drogues, et une éthique de l'usage.

Dès la confrontation avec des individus extérieurs à cette communauté de pratiques, ce de Neil Rushton à Stuart Cosgrove dans un premier temps, puis d'un déplacement de leur performance musicale en Europe dans un second temps, la rationalisation de leurs pratiques en confrontation avec d'autres êtres humains débute. La concrétisation de leurs pratiques et d'un monde musical à Detroit commence aussi tout juste à être interrogé autour de

²⁶⁰ Rietveld, Hillegonda C., « Entranced : embodied spirituality on the post-industrial dance floor », in *International Journal of Critical Psychology*, 2003, p.147-167. Si l'usage de drogue amplifie les états altérés de conscience, Rietveld expose que les décibels de la musique, l'effet collectif, la pulsation et les vibrations donnent au corps des éléments pour danser et entrer en transe, d'autant plus fort que si l'expérience est répétée, le cerveau gardant une trace de ce stimuli et faisant aussi fonctionner par mémoire ou effet somatique les muscles.

²⁶¹ Philp, Ray., "Nightclubbing : The Music Institute", in RedBullMusicAcademy.com, le 23 Mai 2017

²⁶² Deuxième question/remarque récurrente des personnes qui discutent de mon sujet de thèse, et relié souvent à la première question/remarque récurrente, à savoir : « ça va, tu dois bien t'amuser ! »

l'adaptation de leur propre référence à ce qui s'établit en Europe. Une adaptation d'autant plus forte, d'un côté comme de l'autre, que la techno est une nouveauté en Europe et que les productions et œuvres des artistes se distillent rapidement. En effet, la technique de Djing repose sur la question d'une insertion musicale dans un set, et les morceaux techno vont s'insérer dans les mix d'artistes européens parfois même avec un tempo plus rapide, et s'intègrent facilement alors dans ce cadre de danse et de fêtes populaires, qui est une structure partagée par les deux cadres culturels. Les discours s'opèrent autour de fortes différenciations.

“La première fois que je suis venu au Royaume-Uni, mec, j’ai joué devant des milliers d’ados blancs (May a alors un peu plus de vingt ans, plus de 30 ans lors de l’interview)” La découverte a été tempérée par une certaine réserve à propos de combien ces gosses Anglais étaient fous de techno et en avaient fait un composant d’une tout autre sous-culture²⁶³.

Cependant, dans les discours des artistes de Detroit recueillis par les journalistes européens, la pratique sociale de la musique est comme un corps indivisible de leur musique, et une critique par les artistes va poindre. Cette critique se base à la fois sur leur expérience et égo d’artistes mais aussi comme membres du public et danseurs à Detroit. Finalement ces participants à la concrétisation de pratiques et d’un monde musical, festif, perceptif et de travail créateur, vont aussi aller à la rencontre, interagir et participer à des pratiques externes à leur référentiel, et confronter leurs pratiques et usages. Les défricheurs qui vont interpréter ce discours critique des artistes de Detroit, ne le font pas autour d’une référentialité basée sur des pratiques vécues à Detroit, et l’interprète comme une vision de supériorité artistique, de confrontation des USA avec l’Europe, à la manière du discours du journaliste anglais Simon Reynolds. Simon Reynolds, avec un vocabulaire parfois familier, dresse un portrait des artistes de Detroit et « leur monde de la techno sérieuse », « inattaquable », comme des « traditionnalistes », figés dans la « *black music* », en employant des préjugés, et en leur apposant de manière catégorique sans comprendre pourquoi les artistes de Detroit se défendent et parlent de la techno comme d’une tradition. Ils mélangent les figures blanches et noires de deux à quatre styles musicaux différents avec une éthique et une rationalité questionnable « Kraftwerk (Blancs) est aux Belleville Three (Noirs), ce que Muddy Watters (Noir) est aux ex-Yardbirds (Blancs) »²⁶⁴. Enfin Reynolds conclue en mélangeant les

²⁶³ Reynolds, Simon., *Generation Ecstasy : Into the World of Techno and Rave Culture*, New York, Routledge, 1999, p.232. Les termes entre parenthèse ont été ajoutés par moi-même.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.234

différents parcours individuels et fictions des artistes de Detroit en une seule : une fiction qui ne semble pas assez utopiste selon lui.

Un rappel s'impose : en 1990-2000, la techno à Detroit est toujours méconnue, mais elle devient tout autant techno, que de Detroit en arrivant en Europe. Simon Reynolds insiste beaucoup et donne un aspect négatif à la vision de May qu'il a sur les drogues et sur le public blanc, qui sont à considérer tous les deux comme des nouveautés par rapport à son cadre référentiel tiré d'un autre contexte social. Et Reynolds donne à l'intention artistique et philosophique de May à propos d'une musique et de pratiques qu'il souhaite établi comme à Detroit, soit comme auparavant autour de ses références, « une amertume et un dégoût » figé sur « la rave britannique ». Si l'amertume de May est belle et bien présente, autour d'une « tradition » de performance et de pratiques musicales qu'il souhaiterait que les Européens respectent, le dégoût est un vocabulaire issu de l'interprétation de l'auteur Simon Reynolds, un jugement de valeur :

Au début des années 1990, le dégoût de May pour les excès des raves britanniques s'étaient durci en un constat amère : « Je n'aime même plus utiliser le mot 'techno', parce qu'elle a été batardisée et prostituée dans toutes les formes imaginables... Pour moi, sa forme et sa philosophie n'a rien à voir avec ce que nous avons prévu au départ »²⁶⁵.

Ce clash est plus médiatique et discursif, que visible dans une confrontation dans les pratiques ou un refus de participer aux raves. En effet, bien que les pionniers et certains des nouvelles générations ralentissent leur présence en rave pour se tourner vers les clubs, la drogue va entrer dans l'équation de nombreuses pratiques festives de musiques électroniques, et au-delà, et la musique techno sera alors régulièrement mise en correspondance, en parallèle, si ce n'est comme un élément qui enjoint à prendre de la drogue dans le discours des amateurs et des médias. La techno est alors anthropomorphisée et dotée d'une conscience, elle agirait sur nous. Les pratiques vont dépasser les artistes et leur propre conception, eux qui vont jouer régulièrement pour un public dont une partie consomme de la drogue.

La critique de la rave se fait par rapport à leur propre référentialité, et leur agentivité à propos des pratiques se forge d'abord autour d'une affirmation à leurs propres références. Dans cette

²⁶⁵ *Ibid.*, p.231

rhétorique du dépassement, l'idée est de comparer les situations, et les artistes de Detroit qui s'interrogent par rapport aux pratiques chez eux. La critique de la propreté et du goût posent une force hiérarchique, qui prend la forme d'un jugement. La rave est aussi « un underground », le caché, l'endroit méconnu, le sous-sol de la ville, dans les friches, dans les hangars, mais surtout en dehors de la ville et dans les campagnes en Europe. Quand à Detroit l'idée est de venir dans la ville, dans le centre-ville plus exactement – le Music Institute est par exemple située sur Broadway Street dans un quartier culturelle et économique dynamique - la rave en Europe est une forme d'aventure, une sortie de sa zone d'habitudes, qui prend la forme d'un territoire où peuvent s'exprimer les fictions, les utopies et les attentes anti-système. Cependant les pratiques house et techno à Detroit, comme vu précédemment, se réalisait dans des clubs et des lieux fermés par quatre murs, dans des conditions plutôt chics, loin de « leurs » friches que les Européens imaginent si propices à l'expérience techno vive. Ainsi, depuis le milieu des années 1990, les artistes exposent leur distanciation par rapport aux raves après y avoir participer pendant 3-5 ans. Certains artistes y participent encore, d'autres vont plutôt se rendre en club. La première génération de la techno de Detroit vont s'éloigner de ce contexte, et d'autres vont prendre leurs places, de Detroit et d'ailleurs :

« La techno était '*a musical thing*' », dit-il (Eddie Fowlkes). (...) « Il n'y avait rien de culturel – pas de sifflements, pas de fêtes lancés dans des vieilles maisons. Une fête dans une maison à Detroit, c'était très propre, du papier-peint, des peintures murales, un super système sonore. Ce n'était pas sale et vulgaire ²⁶⁶. »

Cette sensibilité à vouloir affirmer que la musique techno de Detroit ne connaît pas le monde de la drogue – ce qui est une fiction – vise notamment à sortir d'un modèle de pensée déjà installé au milieu des années 1990 par la médiatisation des pratiques et l'assimilation des démarches des *ravers* à des marginaux et des déviants comme étiquette sociale²⁶⁷, à propos de la musique techno qui serait créée et se pratiqueraient via la consommation de drogues.

Cette différenciation dans les pratiques et ce repoussoir à des éléments modifiants « leurs » pratiques, se formule par les artistes de Detroit dans une pensée et des modèles

²⁶⁶ *Idem.*, p.231

²⁶⁷ Critique des travaux d'Anne Petiau sur les marginaux, la marginalité et les raves, qui mérite d'être corrigé en s'inspirant des travaux sur la déviance, comme étiquette sociale (mode d'assignation) et comportement, de Becker, Howard., *Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

linguistiques propres à l'invention de la tradition, en droite ligne avec ce terrain de la création originelle, de l'invention musicale, accompagné d'un discours sur les origines.

Comme Paul Veyne l'indique, la tradition locale peut aussi se raconter en mythe, et c'est notamment l'interrogation du « vraisemblable » qui est interrogé par « des centres professionnels de vérité »²⁶⁸. Quels ou qui sont-ils dans cette étude ? Quelle vérité ? Tout comme cette recherche s'inscrit dans une déconstruction du mythe, une élaboration des différentes réalités et une mise en configuration des discours sur ce qu'est la techno ou ne l'est pas, le travail de Reynolds s'apparente à la fois à se faire défricheur et déchiffreur de la techno. En ce sens, il se rapproche de la posture de l'historien, mais manipule aussi les récits, au travers ses propres expériences et jugements de valeurs qu'il met souvent en avant. Cependant, si les artistes de Detroit exposent un récit de leur musique et de leur vécu basée sur la référence locale, la tradition comme vécu local, avec certaines modifications et un usage de leurs propres fictions (question de musique, drogue, système-son), la réception de la techno de Detroit et son établissement en Europe, par le prisme des interprétations des pratiques européennes et d'un discours situé en Europe de Simon Reynolds construisent aussi le début d'une tradition adaptée, mythifiée. La réalité « vraisemblable » - ce que Veyne oppose à une réalité mythique - est adaptée par les acteurs de Detroit autour d'un récit historique, mais est tendu par des fictions perçues, des idées reçues, d'autres tensions et outils assimilateurs en Europe, qui tend le récit à devenir plus mythique, qu'historique. Deux cas me permettent de donner un peu de recul sur le récit concernant le Music Institute : la qualité sonore, et la défense d'une mixité des sexualités lors des performances musicales à Detroit. Dans le texte de Ray Philp, Carlos Oxholm témoigne : « J'entends souvent les gens parler du système-son si incroyable (du lieu). Honnêtement, il ne l'était pas », et le présent (futur du passé des éléments étudiés) nous permet d'analyser que les figures artistiques et le public homosexuels de la scène musicale de Detroit n'ont pas toujours été mis en avant de manière aussi cohérente que dans les récits sur le passé, les années qui suivirent.

Cette confrontation de réalités se figure aussi dans le cadre de l'établissement des conventions musicales et sociales de la techno, où les artistes de Detroit seront toujours en défense, face à des pratiques européennes, et des pratiques de forme rave et free-party mondialisées. Malgré la consistance du discours basé sur la chronologie et le territoire qui pose la primauté des acteurs de Detroit, les tentatives de rationalisation d'autres réalités,

²⁶⁸ Veyne, Paul., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Editions du Seuil, 1983, mais aussi Detienne, Marcel., *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

représentations, pratiques et fictions contraignent notre vision de l'Histoire. Dans cette critique des pratiques externes apparaît aussi une sémantique de l'appropriation, et une critique de cette forme d'adaptation, perçue comme une prise de propriété d'un individu ou groupe, ou encore d'un objet façonné par ce groupe par un autre individu ou groupe. La tradition révèle alors moins un mécanisme de rendre sacré et intouchable, qu'une rhétorique de défense face à un modèle dominant, ainsi qu'une mise en tradition européenne de la techno que les artistes de Detroit critiquent, appuyé par une critique d'un modèle dominant. Comparativement à l'essai sur L'invention de la tradition d'Hobsbawn et Ranger²⁶⁹, la techno se trouve à la fin des années 1980/début des années 1990, dans un cadre de structuration de tradition qui n'est pas basée sur une « réinterprétation radicale » du passé et des pratiques, c'est-à-dire une invention, mais plutôt dans un cadre déformant par la voie d'assimilation/d'appropriation menant aussi à deux tensions/trajectoires fortes. Pour ce qui est de l'assimilation/appropriation, le cas du discours de May sur la création musicale en est un cas péremptoire, où il y prône l'existence d'autres styles musicaux et œuvres, et marque une distinction qui va tendre à nier les autres œuvres au début, et au milieu des années 1990/début des années 200 à les intégrer par rapport à ses goûts et ses références précises, et un bousculement aussi avec ses multiples valeurs – philosophie, musique techno pour l'intellect – respect de l'expérimentation, etc. :

L'intégrité de la musique techno, c'est que nous avons toujours été des gens qui apporte cela (...) Dans le monde entier, il y a différents concepts de la techno, et je pense que c'est une bonne chose, c'est la partie intéressante parce que les gens peuvent l'expérimenter, mais certains essaient de comprendre, transposer cette âme de Detroit, alors qu'ils veulent certainement juste exprimer leurs envies, et disent « OK, je peux le faire aussi ». Ici c'est plutôt on arrête les conneries et on prend ce qu'il y a de vrais²⁷⁰.

Dans un premier temps, c'est un « happage » de leur musique que les artistes de Detroit vont critiquer en interrogeant les pratiques dominantes pour assimiler/approprier la musique, dans un cadre « nouveau » de pratiques européennes de musiques électroniques et de DJing déjà présentes, où la techno va être ajoutée au répertoire musicale, puis va devenir

²⁶⁹ Hobsbawn J, Eric ; Ranger, Terence., *L'invention de la tradition*, Paris, Ed.Amsterdam, 2006 ; et Lenclud, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », in *Terrain. Anthropologie et Sciences humaines*, 9, 1987

²⁷⁰ McCreery, Guy., *Techno City*, Third Ear Recordings, 2001, 27'50".

un terme rassemblant des pratiques festives, musicales et sociales, qui vont alors être développé de différentes manières durant les années suivantes.

La complexité de la circulation des idées et des objets technos tient entre la tension de l'objet « techno », soit les œuvres, et le contexte musical – idées, représentations, pratiques – porté par le paradigme « la techno » ou « la techno de Detroit » qui sont tous les deux pris dans des enjeux de transmission par l'oralité. Le régime de textualité, propre à certaines musiques, déterminent des conventions fixes, mais ici la textualité liée aux supports des anciennes productions – de la musique (pré)existante – est un outil pour travailler une musique à jouer/performer et ces conventions passent par son écoute(oralité), et son jeu(textualité), deux unités psycho-physique organisés autour de trois sens : l'ouïe, le toucher et la vue, dont les sillons tracent un horizon d'action, mais les platines et la table de mixage peuvent le modifier.

D'un côté, les musiques électroniques dites « populaires » house, techno, drum'n'bass, électro, etc... sont notamment liés aux techniques du Djing qui s'articule autour de références orales d'apprentissage et de l'utilisation d'un support ou de sample – morceau d'œuvres enregistrés qui sont modulés de l'enregistrement à la performance. Néanmoins, cette culture Djing et de production européenne est alors assez éloignée de la culture de production à Detroit. En effet, lorsqu'il s'agit de parler des productions/des oeuvres de techno de Detroit, celles-ci n'utilisent pas ou peu de samples, ou alors utilise des samples provenant de production originale²⁷¹ et non de banques de son. Une tension se fixe alors sur le travail créateur, notamment la production d'œuvres, dans lequel les pionniers de Detroit critiquent ce qu'ils estiment être des déclinaisons musicales de leurs œuvres, et des manières de reproduire à la fois l'esthétique et l'utilisation de morceaux de leur production par le sample.

De l'autre, la tension se fixe autour de différenciations contextuelles, sociales et culturelles, et de la re-connaissance de l'histoire de la techno. Une formulation classique liée à Underground Resistance est le slogan : « For those who know »²⁷². Celui-ci forme à lui seul un manifeste pour la re-connaissance de l'histoire de la techno qui enjoint ses amateurs à

²⁷¹ Les productions techno à Detroit/de Detroit s'articulent majoritairement pour les premières générations, d'une utilisation majoritaire de synthétiseurs, et d'instruments électroniques ou analogiques. Pour plus de détails, et une critique des propos des artistes, et de leurs usages actuels pris dans l'évolution des outils et instruments électroniques, se référer au chapitre 6.

²⁷² « Pour ceux qui savent »

s'informer (s'ils ne sont pas déjà au courant de l'Histoire), et donc à considérer de manière marquée le contexte de production à Detroit.

Une troisième mise en tension est présente dans les mondes de la techno, qu'ils s'agissent de la production musicale ou du contexte musicale : celle d'une vision entre un impératif et une volonté de l'universalité de la musique techno où « la musique électronique est une sorte de musique du monde » selon Ralf Hütter de Kraftwerk, dans un article de 1993 où ses propos sont recueillis par John Savage²⁷³. Un universel oui, mais à faire²⁷⁴ et à construire si j'accorde les propos d'Hütter avec les actions/discours et engagements des artistes de Detroit. Quelle musique électronique, pour quel monde ou « village global »²⁷⁵ ? Les mondes de la techno ont-ils tous la même vision, les mêmes pouvoirs dans « ce village global » ? Et quelle place les artistes de Detroit y ont-ils ?

Au travers de la volonté d'agir, de faire danser, de communiquer par la musique, les artistes confrontent leurs attentes de la part des autres mondes et des trajectoires de la techno post-1988, à un horizon universel et d'intégration des potentialités de transformation du monde par la musique. Dans le cas d'Underground Resistance, cet horizon se formule en 1991-1992, dans le Manifeste d'UR. Mike Banks explique que « la musique techno n'a pas de visage, c'est pour cela que je n'ai pas de visage » dans une vidéo de 2004²⁷⁶. Une phrase qui intervient après plus d'une dizaine d'années de réflexion et de mise en tension par les médias entre Europe/USA, Blanc/Noire, l'interprétation des colères et du refus d'interview et des engagements scéniques d'Underground Resistance pour commenter l'existence de Detroit, leurs créations et leur place dans un monde fait de balance de pouvoir et de domination. Une domination que les membres d'Underground Resistance veulent rompre et abattre en « détruisant l'ordre par un chaos positif », en « déprogrammant les esprits programmés »²⁷⁷.

Un autre cas, montrant que la confrontation à d'autres mondes entraîne, la déformation des engagements et des discours, se figure dans la reprise de la référence de Derrick May, à la définition de la techno entre Kraftwerk et Parliament Funkadelic. Si May y voyait un habile jeu de styles pour présenter la techno en 1988, son propos va être allégrement allégé et détourné. L'hybridation des mondes et des styles est essentialisée et simplifiée dans une

²⁷³ Savage, Jon, *Machine Soul. Une histoire de la techno*, Paris, Edition Allia, 1996, p.57

²⁷⁴ Entretien de Latour, Bruno., « L'universel, il faut le faire. » par During Elie, Jeanpierre Laurent (eds.), « Bruno Latour ou la pluralité des mondes » in *Critique*, 2012/11, Editions Minuit.

²⁷⁵ Savage, Jon, *op.cit.*, p.57

²⁷⁶ Vidéo extraite du documentaire de Signolet, Pascal et Desmille, Sylvain., *Techno Story*, Morgan Production, 2004, 22'15''

²⁷⁷ Underground Resistance, *Interstellar Fugitives 2: The Destruction of Order*, Underground Resistance Productions/Third Earth Visual Arts, 2006

vision anthropomorphique d'une relation entre Kraftwerk et Parliament Funkadelic. Et sa célébrité dans les mondes techno est notamment liée à cette essentialisme, soit un naturalisme quasi-biologique ou l'accouchement de la techno, ce que Karl Popper qualifierait alors en termes d'usage classificatoire, plus que de définition.

Ces tensions sont très révélatrices d'une démarche d'affirmation identitaire : entre reconnaissance d'activités, et ce même au sein d'un milieu des musiques électroniques qui dans les années 1990/2000 est underground, cachés par d'autres activités *mainstream*, récurrentes, hypermédiatisés dans le monde occidental. Je mets en avant cette interrogation identitaire, et cette tension d'assimilation/appropriation en soumettant cette analyse à l'ouvrage Western music and its others²⁷⁸, et plus généralement une partie de la littérature sur la World Music. En effet, l'étude de la World Music se concentre notamment sur la création et les œuvres musicales dans une partie du monde considéré comme extra-occidentale ou des « non western-music », par rapport à l'Occident et aux musiques occidentales. C'est sans compter des tensions au sein même de « l'Occident » - comme paradigme très critiquable, connoté malgré l'utilisation heuristique – qui sont à prendre en compte. Une tension des racines et des origines qui met en évidence la création d'une musique basée sur des traditions musicales « de l'Occident », et qui pourtant sont empreintes d'une pensée fondée sur des lignes de filiation musicale et culturelle entre « deux Occidents » à la fois convergentes et divergentes, à critiquer au sein des mondes de la musique. Tout ce qui se déroule au sein de l'Occident n'est pas qu'à observer/analyser/dénoncer au sein d'un couple assimilation/appréciation.

Dans les médias spécialisés, dès le milieu des années 1990, la techno de Detroit est considérée et ses artistes sont observés de manière soutenue en France (voir chapitre 1). Tout comme l'étude de documentaires dans le chapitre suivant l'indique, la médiatisation des pionniers de Detroit et d'autres figures des générations d'artistes de Detroit suivantes (Jeff Mills, Robert Hood, Carl Craig, Octave One, Mike Banks, Stacey Pullen ...) reste importante dans un cadre de pratiques « underground » et de médiatisation spécialisée. Néanmoins, la problématique de la fonction d'autorité souligné par Jean-Christophe Sevin - et que je commente plus en détails dans le chapitre 7 - se trouve particulièrement efficace à articuler entre les notions de fabrication de l'autorité, l'opérativité de l'autorité et la figure d'autorité, en fonction des cadres et des contextes. La fonction d'autorité est travaillée par Sevin au sein du régime d'acteurs dans la création de l'œuvre techno en tant qu'activité collective. Il expose

²⁷⁸ Born, Georgina et Hesmondhalgh, David., *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000.

que ce sont les labels et les structures du marché qui font fonction d'autorité dans les musiques électroniques, cependant les noms d'artistes et même ceux de producteurs allant dorénavant sur scène sont tout autant médiatisés. Je rajoute alors que les labels de groupes indépendants comme Warp Records en Angleterre, ou Ed Bangers pour la France, ont beaucoup évolué et sont des superstructures – des industries qui sont toujours en compétition avec les majors, mais n'ont pas non plus un statut d'outsiders, en comparaison avec la grande majorité des petits labels indépendants restants. A Detroit, bien que certains des labels comme Transmat, Metroplex ou Underground Resistance soient singuliers et bénéficient d'un capital symbolique fort, ils ne sont pas forgés comme des superstructures : justement l'idée est de s'éloigner de ce type de structuration. Dans « la techno de Detroit », l'autorité est surtout symbolique et non économique, représentée autour de figures iconiques très valorisées par la fabrication de leur autorité en Europe, une autorité ayant un impact en Europe, contrairement à Detroit (voir chapitre 7) où jusqu'au début-milieu des années 2000 il restent des quasi-inconnus. Là, la partie suivante de ce chapitre précise l'agentivité de l'autorité en fonction des sphères et du réseau et le reste de cette thèse nuance ce propos autour des engagements multiples ou univoques et à divers niveaux dans les mondes de la techno.

La constante critique de la création de musiques électroniques de danse dans le cadre d'une diffusion et d'un cadre *mainstream* va être critiqué, mais aussi s'appuyer sur une exigence dans la création, l'idée de se battre pour ce qu'on fait... « on ne produit pas un CD pour rire, you don't release a track for fun » dit Derrick May à Laurent Garnier lors de son voyage à Detroit en 1992 – phrase qui de ses propres mots, va le marquer toute sa vie, et fédère cette éthique de travail. Entre 1990 et 2000, les majors utilisent le terme *electronica*, notamment autour de la promotion de Moby. Entre 2000 à aujourd'hui, le qualificatif pour désigner à la fois un jugement sur les artistes ne respectant une éthique de travail subjectivée par les artistes de Detroit, et des pratiques objectivées de Djing, dans un cadre *mainstream* va prendre le nom d'EDM, à l'instar d'artistes comme David Guetta, Skrillex, Deadmau5, etc. Au-delà d'une forme de critique de l'appropriation de « la techno » par la critique de la catégorie, une affirmation d'une prise de position indépendante dite « underground » par rapport aux œuvres et à l'indépendance s'installent. C'est un retour fantasmé à leur indépendance première qu'il ne maîtrisait pas mais qui les a fédéré, et une réflexion du passé quand ils étaient encore méconnus, qui met aussi en forme une attitude critique face aux décisions prises par les pionniers autour de l'année 1988, en termes de structure, et une rupture permanente avec une potentielle accointance avec l'industrie culturelle et musicale :

Mike et moi-même étions très frustrés par les expériences avec les grands labels, et nous voulions créer une structure dont tous les deux nous aurions le contrôle, et dont nous serions responsable. Donc à partir de là nous avons créé un certain état d'esprit, et travaillé à partir de ça. Cela n'avait rien à voir avec les structures classiques, et le label Underground Resistance avait vraiment la prétention de produire de la musique et de la diffuser à un niveau très confidentiel (*to cultivate it at an underground level*)²⁷⁹.

C'est une éthique conflictuelle qui s'installe dans les discours, de manière donc non consensuelle. Néanmoins, cette époque marque aussi la modification de comportements et d'attitude dans la segmentation de leur travail, et comme auparavant d'un entreprenariat qui se base sur des attaches particulières à développer « leur » musique techno de manière individualisée, ce même à l'instar des créateurs d'Underground Resistance Jeff Mills et Mike Banks : avec des visions différentes du cadre musical et des engagements qu'ils veulent soutenir. En effet, d'un côté Mike Banks se prononce sur la défense de la communauté afro-américaine et de la création d'une vision mystique et surnaturelle de la techno, en travaillant de Detroit, quand Jeff Mills, lui aussi adepte d'une vision spirituelle de la techno, part rapidement vivre à Berlin, puis Paris, travailler avec divers artistes européens sur divers projets. Si le message passe d'un état de colère et de dénigrement à un discours actuel se formulant comme un « ils font autre chose (que nous) » et donc d'une séparation complète des éthiques et du travail musical, l'appel à la reconnaissance parfois est très forte et virulente, comme la sortie en 1996 de l'album *True Person* par Eddie Fowlkes, qui s'inscrit à la fois dans une critique de la techno en Europe, valorise et confirme sa position auprès des pionniers, ainsi que la participation de nouveaux artistes de Detroit.

Très rigoureux, les artistes de Detroit ne serait pas assez hédoniste, selon Reynolds. Les auteurs critiques et les médias confondent alors à la fois une critique du plaisir et une critique du travail, et une analyse au travers de la position de réception de la musique techno de Detroit, comme eux, et la position de création de la techno de Detroit par ces acteurs-musiciens. Plus précisément, la critique du travail et des différentes éthiques autour de l'implication et de la passion – on peut parler là du travail passionnée de ces artistes à la

²⁷⁹ Signolet, Pascal et Desmille, Sylvain., *Techno Story*, Morgan Production, 2004, 22'55''

manière de Marc Lorient²⁸⁰ - est très façonnée autour de jugements de valeur, que ce soit de la part des artistes ou de la part des journalistes, mais aussi d'engagements personnels qui sont souvent remis en question par autrui. Reynolds s'attache une nouvelle fois à tirer des conclusions hâtives liés aux discours critiques et conflictuelles des artistes.

La notion d'*underground*, comme circuit indépendant, est réaffirmé en 1991 pour parler d'un contrepoint à l'essor commercial « d'un monde de la techno ». Avec l'idée d'un circuit indépendant propre à la communauté noire, où UR parle de « black labels »²⁸¹ pour affirmer une opposition avec un courant dominant des pratiques indépendantes dans une voie professionnalisante liée aux « *white labels* ». Dans la droite lignée d'Underground Resistance, le duo Drexycya dresse aussi plusieurs fictions et inspirations autour de l'album *The Quest*, produit par Underground Resistance, qui figure sur la pochette des images d'une mappe monde en trois plans chronologiques où des flèches indiquent la traite des noires, le déplacement des Afro-américains entre le Nord et le Sud, et un retour futur vers l'Afrique : thématique de la « *black Music* », et un stimulus de l'africanité, qui fonctionne aussi comme une fiction afrofuturiste d'après l'analyse de Kodwo Eshun dans son ouvrage *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*²⁸², qui détaille qu'au début des années 1990, les « fictions électroniques » propres aux artistes, aux journalistes, aux amateurs européens se forment et se confrontent. Ces fictions se confrontent car elles se construisent au sein de différentes cultures et trajectoires, tout en regroupant toutes ces personnes en une communauté émotionnelle de partage de cette musique, dans un « avoir en commun », plus qu'un « faire en commun », qui peut être mis en tension du fait d'autres traits non communs des individus de cette communauté. Lors d'une écoute de la radio *Soulful Underground*, diffusé dans les locaux de Submerge – locaux d'Underground Resistance – j'écoute attentivement et lis le chat plusieurs fois par semaine. Le vendredi 5 février 2016, je prends brièvement, quand dans la trentaine de personnes en écoute live, un auditeur qui se décrit comme polonais écrit sur le chat plusieurs fois « less talk, nigga, put some techno ». Les Dj radios, Tommie Cool et Joe Beezy, le rappellent à l'ordre dans le chat, puis directement en live : « non, on ne dit pas ça, c'est incorrect, mec. Même entre potes, on ne se dit pas ça, c'est pas ce que tu penses ». La scène est folle.

²⁸⁰ Leroux Nathalie et Lorient, Marc (dir.), *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Toulouse, Eres, coll. « Clinique du travail », 2015

²⁸¹ Sicko, Dan., *Techno Rebels, The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University Press, 2010 (1999), p.100.

²⁸² Eshun Kodwo, *More brilliant than the sud : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998

Les sémantiques de l'underground varient et ne recouvrent pas un sens unique²⁸³. Une vision « *underground* » est basée sur des pratiques méconnus, en marge du « grand public » ou marginale en quantité/qualité de pratiques, ce à divers niveaux. L'*underground* peut être assimilée à une résurgence du passé et des pratiques authentiques à Detroit : « *Techno is underground music. High Tech Soul*²⁸⁴ », dit Derrick May. Les pratiques *underground* dans une vision différenciée, renvoie alors à une sphère « *underground* » techno comme un monde de la techno qui est défini en opposition aux pratiques « techno » de la sphère appelée EDM. On oppose alors la sphère autonome face à la sphère industrielle de Bourdieu. Aussi, l'indépendance entrepreneuriale *underground* revient à signifier de ne pas s'attacher à des pratiques industrielles de la musique ou des relations avec l'industrie musicale, signifiant des pratiques indépendantes. *Underground* revêt souvent dans la recherche sur les musiques, le caractère du populaire et du politique²⁸⁵, ce qui en tant que généralité est erronée. Encore, le terme *underground* peut aussi être sollicité dans un contexte spatial, pour qualifier des lieux de musiques : la fête cachée, la fête « sous-le-sol » littéralement. Si ces définitions de différentes sémantiques de l'underground n'ont pas vocation à faire typologie, celles-ci tiennent compte des usages par les acteurs du terme *underground*. Pour critiquer cette usage monolithique du terme dans le cadre théorique de la recherche, une critique d'*Underground is massive*²⁸⁶, ou tout paraît *underground* est à faire : ce de la désignation d'une ambiance, à la confrontation d'un *underground* avec d'autres pratiques *underground* analysés comme un ensemble indifférenciée. Si l'ouvrage de Michaelangelo Matos est très riche en termes d'histoire et d'entretiens avec des personnalités autour des mondes des musiques électroniques populaires aux Etats-Unis de 1980 à aujourd'hui, je souligne qu'il n'est ni critique à propos des tensions culturelles, ou de l'industrialisation de ces musiques – qui elle donne aussi cet aspect massif qu'il argumente – dont il parle en termes de succès et de profitabilité, et qui fait du terme *underground*, ce terme « à la mode ». En effet, le terme *underground* est devenu opératoire et va de soi, sans nécessairement révéler les tensions et les différences sémantiques. La diversité du terme *underground* doit être évaluée en fonction de

²⁸³ A ce sujet : Graham, Stephen., *Notes from the underground. A cultural, political an aesthetic mapping of underground music*, Goldsmith, Université de Londres, 2012 (non publié). Contrairement à cette thèse portant sur la noise, je détache le caractère *underground* de la musique, en l'analysant dans l'économie, l'esthétique, le politique et le contexte musical et social de la techno.

²⁸⁴ Bredow, Gary., *High Tech Soul. The creation of techno music*, Detroit, New-York, UK, 2006, 3'15"

²⁸⁵ Seca, Jean-Marie., (eds.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, EME et Intercommunication, coll. « Proximités sociologie », 2007

²⁸⁶ Matos, Michaelangelo, *Underground is massive: how electronic dance music conquered America*, Dey Street Books, 2016

ce dont on parle, et de qui en parle, car la dichotomie entre indépendant et industrielle est aujourd'hui trop pauvre pour qualifier les divers comportements des artistes et du public. En effet, des fêtes *underground* sont créés par l'industrie culturelle, et des artistes liée à la sphère underground s'émancipe de cette sphère pour jouer dans de grands festivals ou cherche à être sponsorisé. La dernière partie de ce chapitre revient sur ce point en parlant des stratégies des artistes dans le marché du travail.

Pour terminer avec l'*underground*, je veux expliquer ce qui est pris en son sein, et cette dichotomie entre d'un côté *underground* et *overground*, qui semble souvent donner l'aspect qu'un monde conteste les normes et l'autre les applique à la lettre. Pourtant des normativités s'appliquent sans distinction de ces « systèmes » qu'elles soient dépendantes ou indépendantes à ceux-ci. En effet, même dans les transformations de la techno à/de Detroit, et une affirmation de l'idée d'indépendance et d'un caractère *underground*, rares sont les artistes de Detroit ayant pris la défense des homosexuels, dont la communauté fut pourtant active en tant que public mais aussi révélatrice de DJ à Detroit : du pionnier Ken Collier ayant formé de nombreux Dj locaux, mais aussi Derrick May, aux DJ connus plus localement comme Stacey Hotwaxx Hale, Kelly Hand, Alan Ester, John Collins, etc (voir chapitre 6). Malgré une proximité avec la communauté homosexuelle et des entretiens relatant la mixité des groupes, la domination d'une hétéronormativité n'a jamais été contestée ouvertement. Alors l'*underground* n'est pas toujours un terme qui signifie « rompre avec le monde extérieur et ses normes », et doit donc être précisée en termes de valeurs, d'engagements, de relations à autrui, de travail créateur, de stratégies commerciales ou non, etc.

Pour conclure, si « la techno » à Detroit n'est pas originellement une réponse à la domination raciale, elle l'est d'une domination sociale, et d'une critique d'un faire la société, par une volonté de créer autrement, d'être actif à Detroit pour quitter une forme d'enfermement, et participe à une rhétorique d'exister et de faire. Ensuite, la techno de Detroit par ses œuvres et la confrontation à la circulation musicale – une mondialisation - à confirmer ou constituer le discours d'artistes pour s'armer d'une critique de l'appropriation dans les années 1990. Cette critique va être contrebalancée par un dialogue sur la mixité des origines de la techno, en s'appuyant sur l'appréciation musicale, des engagements et des comportements propres à des artistes de Detroit ou d'ailleurs. Le discours hédoniste va aussi réduire la visibilité des engagements dans une vision festive de la techno, d'un monde qui partage la techno et des universaux. Un discours hédoniste que je ne traite pas comme

incompatible pour les artistes de Detroit, à la défaveur de l'analyse de Reynolds, car le plaisir s'articule aussi bien dans le travail musical que dans l'engagement à danser « avec » la musique pour les pionniers. Je souhaite aussi souligner la question d'interculturalité, sous l'angle du contact et des intentions de rapprochements chromatiques, ethniques et d'intentions multiculturelles très différentes. Ces relations ont pris différentes formes d'engagements auprès des divers acteurs, et qui peut même prendre la forme d'un engagement total de voir en la techno « la *black music* électronique », pour un DJ anglais comme Kirk DeGeorgio²⁸⁷, ni de Detroit, ni Noir. Aussi, contrairement à une fiction fantasmée européenne donnant forme à l'incapacité ou le refus de groupes comme Underground Resistance ou des artistes de Detroit d'être en contact avec des Blancs, mon entretien avec Kevin Reynolds, sa proximité avec Derrick May (travail chez Transmat au milieu des années 1990) et de nombreux DJ noirs, leur considération commune, comme la participation de DJ 3000 à Underground Resistance ou d'autres DJ d'origine hispanophone, dans la distribution, puis intégrés en tant que DJ par la suite, prouvent plutôt qu'une sélection et un processus de confiance et d'identification a été mis en place plutôt qu'un système de refus catégorique d'autrui ou une distinction raciale.

Cependant, la techno est considérée, discutée et est alors aussi à présenter dans une configuration de tensions raciales, de tensions identitaires dans nos sociétés ; notamment appuyée par une histoire sociale et musicale pluriséculaire sur la domination et l'appropriation des œuvres artistiques d'artistes noirs et de pratiques de la communauté afro-américaine. Une domination déconstruite dans la droite lignée des *post-colonial studies* et d'une œuvre comme Le peuple du blues²⁸⁸, mais dont l'aspect critique pour le premier et tenant à « dénoncer l'intolérable » pour le second doivent être revue dans une démarche contemporaine post-droit civique de l'Afro-américain moderne et dans le cadre de la techno, où les artistes sont à la fois conscients qu'ils peuvent eux-aussi « être effacer de l'histoire²⁸⁹ », et que de récents enjeux raciaux et sociaux sont en marche. La techno a émergé par des artistes Noirs, et est encore créé par des Noirs, ce même s'ils ne sont plus les seules à faire la techno.

²⁸⁷ Reynolds, Simon, *op.cit.*, p.234

²⁸⁸ Leroi John, *Le peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 (1963)

²⁸⁹ Vidéo Youtube, «Uniquely in Detroit – Exhibit 3000 » In *Live in the D* (journal de la chaîne locale, Local 4 - WDIV), posté le 22 Mai 2018. Ces propos sont tenus par John Collins pour expliquer les raisons d'avoir créé un musée privé à Detroit.

2.3 MOBILITES DES DJ : DU MARCHE ACTUEL DU TRAVAIL INTERNATIONAL A L'EMERGENCE D'UNE GRAMMAIRE DES RESEAUX

Detroit, Londres, Manchester, Berlin..., de nombreux lieux sont traversés par la techno, en ce que les acteurs de chaque ville en ont un usage. Si Detroit et Berlin sont vus à la fois comme des foyers de création, et de production, porté par à la fois des temporalités distinctives et un continuum commun, d'autres villes sont aussi vus comme des villes modificatrices, ainsi que des villes où les performances techno ont lieu. Je l'ai montré dans le premier chapitre, l'activité du « phénomène techno », la nuit, est même un facteur pour les villes d'entrer dans un monde moderne de culture, voire un objectif pour rejoindre un mode de capitale dynamique culturelle, dans un fondement de « *Dynamic City* » à la sauce « *Creative City* » de Richard Florida sans critique des inégalités, des balances de pouvoir, des conséquences négatives pour des groupes sociaux situés.

La techno peut être identifiée sur une cartographie-monde²⁹⁰ à mesure que les récits des DJ à Detroit avec lesquels je me suis entretenu me renvoie à divers lieux de soirées, autour d'une économie du *gig*²⁹¹ mondialisé : les Detroit Techno Militia et Raul Rocha vont régulièrement au Mexique, et en Amérique du Sud, DJ Cash4Gold parti en voyage en Grèce me parle du potentiel à jouer là-bas, Altstadt Echo est parti en Allemagne et vit à Berlin dorénavant pour se consacrer à sa musique après avoir vécu quatre ans à Detroit.... Seul le continent africain, à l'exception de l'Afrique du Sud avec ses scènes de musiques électroniques et ses festivals, n'apparaît que peu dans leurs récits de travail.

Par la suite, cette cartographie d'un monde de clubs prend un sens différent à l'écoute des engagements artistiques et des choix que réalisent les DJ pour jouer dans un cadre qui scie à leur vocation et leur style de « techno ».

²⁹⁰ Espace-monde: une cartographie des espaces et du réseau se crée lorsque « le travail de réseau » et de connaissances du milieu techno se réalise. Si pour certains pionniers, l'échelle de cet espace touche vraisemblablement à une grande partie des sociétés du globe qu'ils ont « expérimentés », pour d'autres DJ et producteurs, les connexions sont plus virtuelles, quoique très régulièrement étusano-européennes.

²⁹¹ « Gig » signifie « concert », mais aussi « soirée » en anglais, et concerne notamment les artistes dans le sens « d'avoir une date / *get a gig* ». Ce terme intervient aussi dans une hiérarchie par rapport au terme « concert » dont le sens renvoie notamment à une performance dans un lieu institutionnel ou lié à l'industrie musical, dans un cadre encadré juridiquement : une salle de concert, un théâtre, pour désigner notamment l'événement du bar, du club, etc. Le terme d'économie du *gig* renvoie au travail notable de Martin Cloonan et John Williamson : Williamson John., « Rethinking the music industry » in *Popular Music*, Cambridge University Press, Vol.26/2, Mai 2007 et « Players' Work Time : A history of the British Musicians' Union, 1893-2013, Manchester, Manchester University Press, 2016.

Pour reprendre le cas de l'Asie, comme un « Autre lointain » vu par Juan Atkins dans la diffusion de sa musique dans les années 1990²⁹², les liens avec le continent n'ont pas été qu'imaginaires ou uniquement corrélés à la vente de leurs disques par la suite. Notamment au Japon, de nombreux artistes tokyoïtes ont été et sont signés sur des labels créés par des pionniers de Detroit, Transmat ou Axis, avec l'exemple d'Hiroshi Watanabe (chapitre 1), ou encore Ken Ishii. Pour prendre le cas de Tokyo, les alliances entre les DJ de Detroit et de Tokyo existent, et les DJ de Tokyo révèrent leurs pairs. Au détour des documentaires et des formations de groupes de musique électronique ou de partenariats technologiques²⁹³, Jeff Mills et Derrick May ont affiné leur lien avec la communauté artistique tokyoïte, qui elle-même s'étend entre divers contacts en Europe notamment.

Un article de 2016, écrit par le journaliste Erik Luebs, pour un webmédia à la portée internationale basé au Japon, le *Japantimes*, annonce « les nouvelles modifications du paysage de la musique électronique underground au Japon »²⁹⁴.

L'auteur indique que Derrick May jouera une dernière fois avec la DJ tokyoïte Emma au club Air, pour dire « au revoir à l'un des lieux les plus respectés de la scène électronique de la capitale ». C'est à Shibuya, quartier économique et touristique de Tokyo que sont situés les plus grands clubs. Au sein de l'article sur la scène underground au Japon s'articule un réseau établi qui intervient pour promouvoir Tokyo et « sa » techno, c'est-à-dire ses lieux, son image, l'aura des artistes en ce qu'ils forment des « particularités » du paysage – toujours en comparaison avec d'autres établis comme communes ou référentes, et donc dans une différenciation: Chris SSG, créateur de soirées techno au club Air et Dommune de Tokyo ; Kyoka, musicien japonais basé à Berlin, Shimpei Kaiho, manager et distributeur au Japon des labels de musiques électroniques comme Pan (basé à Berlin), Planet Mu (basé en Angleterre), et RVNG Int (New-York) – et ce sans oublier le journaliste, aussi DJ d'origine anglaise basé au Japon. Je souligne alors les différents lieux ou régions étrangers au Japon dont l'article parle, et la connexion entre les acteurs avec un réseau en Europe et aux Etats-Unis. Au-delà d'un espace-monde partagée par la perception, les images ou une expérience, le réseau se

²⁹² Référence à la précédente citation de Juan Atkins.

²⁹³ Derrick May réalise de nombreux concerts au Japon. Il est d'ailleurs visible dans le documentaire « Universal Techno » en train de performer au Japon (1995). Jeff Mills s'est associé à plusieurs musiciens japonais pour monter différents groupes de musique électronique, comme Spiral Deluxe, a travaillé avec une équipe japonaise à la création d'un nouvel équipement pour DJ/producteur, et a récemment sorti le film « Planets » (2017, Axis Records), tourné à Tokyo avec 9 danseurs japonais et l'orchestre symphonique de Porto. Un film qu'il a réalisé et dont il a créé les musiques.

²⁹⁴ Luebs, Erik, « The shape-shifting landscape of Japan's electronic underground » in *Japantimes.co.jp*, 3 janvier 2016.

dresse comme un « archipel » où chacune des îles est identifiée, et fait émerger un maillage, celui du réseau ou « un archipel techno » qui signifie pour paraphraser Foucault, « cette dispersion et en même temps le recouvrement universel d'une société par un type de système techno (*au lieu du terme punitif dans le texte original*) »²⁹⁵. Le défi est alors de savoir si cet archipel est séparé entre ces différentes îles/lieux, s'il y a différents maillages, tensions et dissensions en son sein.

L'auteur, et les intervenants, identifient l'activité techno tokoyoïte, en la recentrant dans l'espace « d'une musique électronique contemporaine (qui) est favorisée par des villes telles que New-York et Berlin, où les communautés artistiques peuvent se développer et grandir. Tokyo étant un espace aussi vital pour la scène ». L'aspect intellectualisé des performances artistiques, et des créations est aussi mis en avant par l'artiste Kyoka, qui y voit une différence par rapport à Berlin où « on s'amuse en jouant et on essaye de pousser loin différents idées ».

Cependant, la ville de Tokyo, et plus largement le territoire japonais, est façonné par des règles juridiques, une population et ses coutumes, ainsi qu'une topographie qui font évoluer les pratiques techno nous informe le journaliste : « La fermeture du club Air est un choc pour les fans de musiques électroniques à Tokyo, une communauté qui a déjà eu affaire à un renforcement des lois anti-danse, et des problèmes culturelles plus larges affectant la société japonaise »²⁹⁶.

Dans l'univers des musiques électroniques, si les liens du réseau, *booker*, artistes, promoteurs, journalistes, offrent à voir des connexions de travail qui restent invisibles pour les non-*insiders*, notre rapport imagé aux DJs, en tant que spectateur médié par des informations sur les musiques électroniques, est en lien direct avec l'image de la « performance/phénomène » actuelle de la techno qui est restée associée à Ibiza, mais aussi à

²⁹⁵ Foucault, Michel, « Questions à Michel Foucault sur la Géographie », in *Hérodote*, 1, 1976, p.76, cité par Arrault, Jean-Baptiste, « Du toponyme au concept ? Usages et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales », in *L'Espace géographique*, 2005, 4, p.315-328.

²⁹⁶ La problématique du contexte social et culturel est posée par cette phrase, dans le cadre de l'analyse de la techno. En effet, comme sur d'autres territoires les règles en matière de pratiques musicales et festives sont légiférées de manière plus ou moins rigide. Au Japon, la *fueiho law* instauré en 1948, interdisait à la plupart des établissements, et notamment ceux pour le divertissement adulte, l'ouverture après minuit. En 2011, le tremblement de terre a fait ralentir la vie nocturne dans le Nord, qui stagne toujours. L'article pointe aussi la baisse des revenus des foyers moyens et des jeunes, qui ne viennent plus dans les clubs, et le développement de l'écoute de musique portée par Internet. La loi a été modifiée en 2016, pour permettre via l'obtention d'un permis, de pouvoir ouvrir durant 24H. Si les clubs ne servent pas d'alcool après minuit, le permis n'est pas nécessaire.

Goa²⁹⁷ : une forme festive devenue un marqueur *mainstream* de la festivalisation, d'un phénomène industrialisé, conformiste de la techno.

Yves Michaud voit en Ibiza, une « ville-marque », ce que les géographes appellent les « *branding cities* »²⁹⁸, où Ibiza est vendu comme « une île aujourd'hui synonyme de musique, de drogue, de sexe, de plaisir et de liberté ». En menant une enquête sur le tourisme de masse et l'industrialisation des plaisirs, il pointe la manière dont les clubs se structurent autour « d'une économie de la fête », « opaque » car une économie souterraine « où l'on n'accepte pas les chèques », « où les places de ceux qui sortent au cours de la nuit sont recyclées en nouvelles entrées », etc²⁹⁹. Ibiza est proposé par ces promoteurs, qui lui donnent, la propriété d'une ville-plaisir, comme une expérience unique accompagnée de musique techno.

Pour ce qui est des stratégies de mise en scène de la techno, la structuration du système économique à Ibiza pour les DJ, Michaud expose que les soirées thématiques autour de marque ou de DJ stars, comme les soirées « Fuck me I'm famous », de David Guetta, permettent à tous les DJ participant « d'inscrire leurs activités dans une marque (...) qu'ils peuvent ensuite promouvoir »³⁰⁰. S'il pointe que les chiffres de l'économie de la nuit à Ibiza sont à la fois anormalement bas, et sans nul doute tronqué, pour ce qui est des rentrées d'argent le temps d'une saison, en revanche « les pratiques de franchising », les clubs Pacha, Amnesia, Space, Privilege, etc... sont mondialement connus et travaillent à leur image via leur propre label de musique ainsi que des boutiques de vente de produits dérivés à divers endroits d'Ibiza.

De Detroit, rares sont les artistes à s'être rendus à Ibiza, à l'exception notable de Carl Craig qui organise depuis le début des années 2010, des soirées estivales au No Name Bar, sous le nom de Detroit Love Affair, et à inviter ces dernières années son projet Detroit Love, constitués principalement de DJ de Detroit au club Space à Ibiza.

En 2014, la rencontre de Haarley Miih et de Cornelius Haaris, séparément, reviennent sur l'explosion des festivals, et la posture des DJ en utilisant le terme de « fake DJ », « push-button DJ », pour exprimer le rejet de ces pratiques festives et musicales incarnées par Ibiza et dont les pratiques *mainstream* et commercial appliquant un modèle de domination blanche

²⁹⁷ Boutouyrie, Eric., op.cit.,p.101-157

²⁹⁸ Donald, H Stephanie ; Kofman, Eleonore ; Kevin, Catherine., *Branding Cities. Cosmopolitanism, Parochialism, and Social Change*, New York, Routledge, 2012.

²⁹⁹ Michaud, Yves., *Ibiza, mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris, Robert Laffont, p.65

³⁰⁰ *Ibid.*, p.65-66

social et économique qu’incarne pour eux la « quintessence de l’EDM »³⁰¹, notamment autour de modes de vie et pratiques de consommation, sur lesquels ils remettent en cause le comportement des clubs, des festivals et des festivaliers. Point d’orgue de cette confrontation entre ce monde techno de Detroit, et le monde *mainstream* de l’électro – non plus techno puisque les acteurs enquêtés estiment que cette pratique et ce monde se joue en dehors du leur – est le cas du conflit opposant le DJ Armin Van Buren et le label et collectif de DJ Underground Resistance.

Le DJ néerlandais de musique transe Armin Van Buren appose comme logo les lettres UR entouré d’un carré, comme signalétique et image aux prochaines soirées qu’il organise au club Hi Ibiza en été 2017. Underground Resistance, dont le logo sont leurs initiales UR, prononcé « You Are », ressemble très fortement à ce logo. Les communautés virtuelles et émotionnelles techno « Detroit techno » et « Underground Techno » sur Facebook et le collectif prennent rapidement acte de cette décision, qu’ils vont caractérisés comme un plagiat. Les communautés et le collectif rappelle l’utilisation de ce logo, comme « mythique », créé il y a plus de 30 ans, en appelant à une connaissance historique de la techno. Armin Van Buren, avant de retirer cette signalétique, justifie qu’il « ne connaissait pas les similarités entre notre logo et le logo d’Underground Resistance », inspiré d’un projet créé à Ibiza débuté en 2003, et qui semble-t-il ne connaît pas Underground Resistance ou son logo. Le manager d’Underground Resistance, Cornelius Harris rétorque sur Facebook :

Il n’y a plus aucune honte ? Qu’est-il arrivé à la créativité du milieu électronique ? Il n’y en a donc vraiment plus que pour l’argent, merde ? A ceux qui le savent (*those who know*), changer de statut ! Pour ceux qui volent la culture, vous avez été prévenu.»³⁰²

Entre le positionnement de Carl Craig, dans une logique de marché, et l’engagement passionné pour défendre une techno, son histoire, et des propriétés tels que définit et agit par Underground Resistance à Detroit autour de singularités, l’uniformité des activités de la communauté des artistes de Detroit est alors questionnée autour de positions prises à l’international par eux, et d’autres artistes de la sphère des musiques électroniques avec lesquelles ils partagent une ville de naissance, d’origine dont les œuvres sont diffusés

³⁰¹ EDM (Electronic Dance Music) est alors entendu comme un système industriel de vente et de commerce de produits de musique, de relations, d’espaces, etc.

³⁰² Hawthorn, Carlos, « Detroit’s Underground Resistance accuses Armin Van Buuren of plagiarising name and logo for new Ibiza party », in *Resident Advisor.net*, 22 Mai 2017

internationalement, face à un lieu commun à tous : « le dancefloor » à partager ou à conquérir, en fonction des stratégies établis au sein des trajectoires.

Pour reprendre de manière moins descriptive et plus théorique le jeu des acteurs au sein du réseau dans un marché du travail artistique international, je souhaite revenir sur les manières dont les artistes se positionnent. J'établis que les artistes techno perçoivent une cartographie mentale entre certaines villes, en établissant des différenciations en fonction d'une « mise en propriété » du lieu où on lui attribue une propriété trajectorielle. Passer par ces villes, ces lieux ou ces clubs marquent, de manière additive ou soustractive en fonction d'une évaluation par les médias ou les amateurs éclairés, le parcours ou plus précisément ce qui constitue le parcours soit les multiples trajectoires qu'un artiste a. « La » trajectoire est alors à comprendre comme une fixation de l'artiste dans un état de permanence, et les lieux forment ici des repères à sa trajectoire.

Les artistes caractérisent une représentation du lieu, en ce qu'il est identifié comme un territoire ayant un attribut de capacité à pouvoir répondre à une demande, voire satisfaire à l'implantation de ceux qui cherchent la spécificité incarnée par le lieu. Les artistes offrent donc un discours sur les propriétés de leurs territoires, des lieux, de manière fonctionnaliste.

Pour l'artiste japonais Kyoka, Berlin et Detroit sont des référents-phares dans la création musicale, quand le Japon est un lieu où les artistes s'expriment avec leur intellect. Pour des artistes de Detroit, Ibiza est une plateforme de diffusion de la techno – au même titre que d'autres villes. Cependant, des artistes de Detroit y jouent, en se positionnant dans une logique de marché, prendre position du dancefloor pour se développer, quand d'autres rejettent Ibiza, car elle ne correspond pas à leur engagement. Ibiza est alors même éjecté de leur propre-réseau, et de leur monde de la techno. En l'occurrence, la ville fonctionne comme une métonymie des actions-types d'un lieu, un élément à gérer autour d'une grammaire des espaces et du réseau.

L'analyse de la ou les trajectoires inscrites dans le parcours individualisé des artistes affine les liens entre les artistes, avec les lieux, et donne à lire une grammaire des espaces et du réseau, que l'artiste acquière et déplace comme un bagage dans le monde du travail.

Outre les différenciations, les particularismes et donc les repères trajectoires opératoires, l'identité plurielle des DJ permet de figurer les acteurs du réseau, l'entrelacement des stratégies opérantes dans plusieurs trajectoires, mais aussi les trajectoires plus fractales produisant de nombreux discours médiatiques, mais qui restent réduites à une interaction et un

lien social des acteurs la plupart du temps inexistant, leurs engagements et leurs trajectoires fonctionnant aussi comme des repoussoirs ou des ruptures.

Alors pour cette étude actuelle des acteurs de la techno, les cas de Carl Craig, comme celui de Richie Hawtin – DJ canadien, ayant vécu à Detroit et travaillé avec les pionniers de la techno à Detroit entre 1987-1992, puis parti à Berlin et étant devenu une des figures de la techno minimale - ou de Jeff Mills – DJ de Detroit aux styles variés étant devenu producteur de musique techno minimale, ayant fondé Underground Resistance, parti à Berlin, puis à Paris, pour monter des projets artistiques divers, posent la complexité des stratégies dans un réseau et la propension de chaque acteur à réaliser son parcours individualisé. Leur parcours individualisé qui se recoupe au sein de trajectoires et d'engagements conjoints, est remis en question par leur réseau à/de Detroit, des amateurs d'une trajectoire de leur identité plus qu'une autre, au-delà d'une opposition binaire des mondes « underground » et « overground » de la techno. En effet, cette binarité du monde telle que Bourdieu l'expose sous une autre formulation qui est le système autonome, et le système industriel³⁰³ ne suffit donc pas à la compréhension des trajectoires internes et externes aux « deux systèmes » notamment quand on se reporte aux interactions et manières d'agir des acteurs. En effet, Jeff Mills est moins visible dans le contexte d'événements locaux, autre que lors des festivals, Carl Craig était le directeur artistique des premiers festivals de Detroit, et continuait à organiser des événements l'été, quand la présence de Richie Hawtin, très présent à Detroit dans les événements locaux, se fait moindre : comment ces artistes internationaux sont-ils donc perçus, au local, et y agissent ? Par quel réseau à Detroit ?

Au-delà de représentations plurielles de la techno, et de pluralités d'acteurs techno, les mondes de la techno entrent dans des actes conflictuelles plus ou moins visibles (cas du logo d'Underground Resistance), et des phases de conformité et de consensus coopté (cas de l'interview de Kevin Saunderson avec l'équipe de réalisation), dont la tenue tient en partie des engagements et actions des acteurs dans leurs trajectoires. La mobilité des acteurs, en fonction des stratégies et des territoires, est discutée par les *insiders* techno, mais aussi ceux appartenant à la communauté de Detroit, auquel on donne et/ou se donnant une légitimité au travers de

³⁰³ Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1979

trois types de relations des artistes avec « leur » ville que Connell et Gibson³⁰⁴ ont mis en avant : association positive légitime, assignation subie, association négative. Ainsi Cornelius Harris (UR) voit en Jeff Mills, un artiste au-delà de la techno et *un citoyen du monde*, ce qui ne l'empêche de le voir comme associé positivement à la ville, malgré sa moindre présence depuis une vingtaine d'année. Jeff Mills, né à Detroit, se voit-il toujours comme de la scène de Detroit ? Rien n'y paraît et semble être pour lui une assignation parfois subie. Richie Hawtin a été au départ pris sous l'aile de certains DJ de Detroit, notamment Derrick May, et l'utilisation du réseau de Detroit durant les années 1987-1992, et de créer ces propres fêtes, a été moyennement considéré par UR (entre assignation positive légitime et illégitime). Enfin, Carl Craig, et une stratégie de développement de Detroit, comme *branding music/city* de la techno, semble être très acceptée en faisant participer une très large partie d'artistes de divers générations et aux parcours différents.

Tour à tour, les cas présentés montrent des manières d'accepter une catégorisation et une identification, la prolonger, faire partie d'un réseau, jouer le jeu d'équilibre, que je recompose autour du concept « d'une gestion du monde techno », de « la Techno ou EDM gestionnaire »³⁰⁵. Aussi, les acteurs des mondes de la techno, et le cas des artistes et pionniers de Detroit sont interrogés sur comment dans une temporalité et un champ d'action précis, ils s'expriment sur les variantes et variations de leur monde ou de « l'autre monde » de la techno, propres à leurs « *grandeurs* », comme le nomme Boltanski et Thévenot dans la justification et le désaccord des acteurs. L'unique cas où le sujet conteste et entre en conflit avec une action qui doit entretenir la permanence d'attitude et d'actions de « l'autre monde techno » - je parle d'Armin Van Buren et de l'EDM - est celui d'Underground Resistance qui proteste en tant que sujet³⁰⁶. Un sujet qui devrait se faire « sujet-acteur » pour maîtriser des situations afin de participer à leur construction. Dans une scène analogue à un procès public, Buren se justifie « par une non-connaissance de la référence d'UR » dans cet ensemble des mondes du travail des musiques électroniques populaires alors réunis. Armin Van Buren va finalement retirer son logo. Cependant si le porte-parole d'Underground Resistance, parle de

³⁰⁴ Connell J., Gibson C., *Sound tracks. Popular music, Identity and Place*, London, New-York, Routledge, 2002.

³⁰⁵ Ce terme de « Techno gestionnaire », qui a vocation heuristique, est empruntée au vocabulaire de Berger et Luckman qui parle de « l'Etat gestionnaire », comme du système étatique qui gère et qui met en conformité les différents organes aux différents rôles, adaptée ici aux mondes de la techno, et dont les organes constituants sont notamment l'industrie musicale et culturelle. Cependant ces deux industries sont des institutions particulières, et le régime de gestion étatique diffère largement du régime de gestion des industries EDM.

³⁰⁶ Touraine, Alain., *Le Retour de l'acteur*, Paris, Fayard, 1984, d'après l'interprétation de Bert, Jean-François, « Le retour du sujet ? La sociologie d'Alain Touraine entre deux colloques de Cerisy », in *Revue Histoire et Politique*, 2013/2, n°20, p. 48-58.

désir d'argent et de manque de créativité comme critique « en réaction » à cet autre-monde dans une logique d'opposition d'un modèle dominant, ne se dessine-t-il pas un appel à la reconnaissance de son monde ? Au-delà d'un retrait du logo, Underground Resistance critique ce qu'ils considèrent comme le « mépris » d'Armin Van Buren, et souhaite « produire/changer une situation sociale » dans laquelle tout à la fois ils veulent prendre part, tout en prônant la nécessité de déstabiliser un système qui les ignorent.

CHAPITRE 3

TECHNO « DE DETROIT », « UNIVERSELLE », « MACHINIQUE », « REBELLE », ... MYTHIQUE

Des modes d'être et de faire être la techno

La plupart des personnes dans le sillage de ma recherche à Paris ne se sont pas rendus à Detroit. Elles établissent le cadre social et culturel de la vie des artistes et les influences esthétiques de la techno à Detroit sur la base de représentations. Ces représentations sont donc conduites sous la forme de reproduction d'un discours ou de manières d'être de la techno, ainsi qu'en fonction de leur plus ou moins grande application à connaître des éléments sur des artistes et leur musique. Si la techno à Paris peut s'apparenter aux paillettes et aux lumières des clubs, elles passent aussi par des lieux et un terrain post-industriel investi, comme un commun et un lieu partagé à Detroit. Pour les plus proches habitués et amateurs, une impression se dégage de leurs différents récits : Detroit leur est familière, ou de la force d'une communauté imaginée et émotionnelle. Ces liens dans des registres de l'imaginaire, interprétés sur la base de discours autour de connaissances de la techno de Detroit via des lectures, des interviews, des documentaires ou empreints d'expériences partagées au travers des récit de vie des artistes ou lors de performances musicales vécus avec des artistes de Detroit qui fondent leur attachement. Ces attachements sont rendus prégnants, en ce qu'ils se consolident dans une continuité « d'expériences » où différentes activités faisant expérience musicale se produisent et produisent³⁰⁷ : expérience vécue, conversations et expérience subjectivée, aux partages d'expériences, modulés et modelés dans un parcours d'amateurs qui saisissent la techno, après avoir été saisis. « Saisir », comme présenter et représenter, être touché et médier une sensation, une émotion, un fait, un élément, une action : une tentative de description et d'explication ou encore donner du sens.

³⁰⁷ Pecqueux, Anthony et Roueff Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « En temps & lieux », 2009, p.16

Le partage d'informations entre amateurs et les débats autour de ce qu'est la techno comme sujet pouvant regrouper différentes thématiques modernes, auxquelles l'anthropologie de la musique ne s'étaient encore que peu intéressés, fait alors émerger un intérêt vif pour Detroit comme une ville créative et musicale, façonne des horizons³⁰⁸ et agit des goûts et intérêts. Une passion musicale qui se déploie de manière différente en fonction des situations d'amateurs et leurs réflexivités³⁰⁹, et de la « culture des individus-amateurs »³¹⁰. Cependant, le discours des différentes personnes présentées en France, que je les ai lu ou que j'ai pu échanger verbalement avec eux, ont influencé mon départ vers Detroit – à la manière d'une tentation vers Detroit comme « le lieu d'origine de la techno » et sources d'influences des transformations de la techno: mais comment en arriver à penser, dire et écrire que Detroit est une ville créative et musicale ? Et ce, alors que les références générales mènent à induire Detroit comme une ville « sans lendemain »³¹¹ ? Au-delà de la passion, qu'est-ce qui pousse des documentaristes, à faire parler la techno et Detroit ?

Mon parcours et ma méthode de recherche en interaction avec la ville et ses acteurs, mènent à analyser des descriptions de Detroit, souvent plus enchantées. Si elle reste une réalité dont la légitimité est à critiquer, ce pour le sens commun ou le sens propre aux acteurs liés à cette recherche, je note ici un pas vers l'enchantement conduisant à l'avancée vers une trame anthropologique. Une confrontation entre des modes perceptifs – le perçu - et des modes d'expériences – le vécu – et des modes de connaissance de Detroit et de la techno, qui sont plus âprement critiqués dans le prochain chapitre, au travers du concept de « droit à la ville » et des modes de positionnements dans la ville tiennent aussi lieu de cadre réflexif dans ce chapitre.

³⁰⁸ Voir infra : « horizon »

³⁰⁹ Hennion, Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 55-78 : « L'écoute n'est pas qu'instant, elle est aussi histoire. Sa réflexivité, c'est aussi sa capacité à se construire elle-même comme le cadre de sa propre activité. » En place et lieu du terme « écoute », je propose d'utiliser le terme plus général « d'expérience musicale ». Le terme « d'expérience musicale » est aussi plus adéquat, que le terme d'écoute, pour désigner des activités d'amateurs de musiques électroniques, car l'écoute dans le cas d'Hennion est associé à la discothèque, et est propre à une description du « faire l'écoute » et un rite/une technique du « faire l'écoute ».

³¹⁰ Lahire, Bernard., *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

³¹¹ Doucet, Brian., *Why Detroit Matters. Decline, Renewal and Hope in a Divided City*, Bristol, Bristol University Press, 2017, p.9: « (...)le reste de notre visite à Detroit se passe à combattre les images initiales de ruine et d'abandon et de déconstruire la narration de Detroit comme une ville sans espoir, une ville de l'échec (traduction par F.Trottier) »

Comment des caractéristiques induites de la techno et ses mondes sont transmises et partagées par les publics et acteurs de cette musique ? Quelles caractéristiques sont définies sur la base de ces documentaires ? Comment les informations à la fois sur la techno et à la fois sur Detroit sont attachés à des éléments du passé et sont-ils actualisés ?

L'étude documentaire basé sur des œuvres réalisées entre 1996 et 2006 amène à analyser les informations qui circulent au sujet de la techno de Detroit, la techno et Detroit auprès des amateurs de cette musique, dans un ensemble sensible et perceptif.

Les images filmées et diffusées dans les années 1990-2000 se basent sur un contexte de réception de la techno autour des raves en Europe, et ont été réalisées lors d'années très difficiles socialement pour Detroit³¹², dont parlent très peu les documentaires.

Lors du début de ma recherche en 2013, Detroit est en « crise » et mise en « faillite ». Detroit est exprimé à la fois autour de propos peu enchanteurs, mais aussi avec une image de la ville liée à l'automobile très forte, comme primat de l'activité humaine. De ma famille à mon entourage doctorale, Detroit reste l'exemple d'un fleuron de l'automobile américaine, de la « grande industrie », alors même que la gloire automobile – celle qui aujourd'hui paraît socialement démesurée aux vues des conséquences de son déclin – fait partie du passé. Le présentisme joue avec un passé très proche, dans une constriction autour de notre Histoire moderne et contemporaine, qui pour trois générations a vu se faire, se défaire, se modeler et se remodeler cette industrie. Mais Detroit reste la ville de l'automobile. De manière similaire pour la techno, les références et le référentiel artistique utilise notamment des références forgées au milieu des années 1990, que mon travail tend à déplacer vers l'actualité et les actions entreprises par les acteurs le « temps du terrain ».

L'analyse documentaire va alors me servir de tremplin pour relever des éléments autour des effets visés et des moyens mis en œuvre pour mettre en place une narration de la techno à Detroit ou de Detroit. Je souligne ce qu'on raconte aux publics : où ceux qui produisent de la « techno de Detroit » sont interrogés par la réalisation, ceux qui pensent la techno de Detroit – hors production – sont interrogés, autour de nos conversations privés, nos expériences médiées, nos sanctions publiques. Puis j'analyse en quoi ces éléments fondent une image de la ville et une image de la techno qui sont souvent étroitement liées, et qui créent une relation perceptive très forte par laquelle nos sens sont touchés, et qui donnent à

³¹² Entre 1985 et 1995, Detroit atteint un pic à plus de 600 homicides par an, comme durant la période des chocs pétroliers, et contre moins de 350 depuis les années 2010.

détailler la construction de « l'expérience médiatisée³¹³ » de la techno. Une étude qui complète par une autre focale les travaux sur les récits d'amateurs de Jean-Christophe Sevin, et notamment le processus de la fabrique de l'oreille techno, mais aussi des représentations esthétiques et idéologiques de la techno, qui sont « le produit d'un engagement sédimenté »³¹⁴.

Mon premier visionnage d'un documentaire sur la techno de Detroit a été tout d'abord influencé par Mathieu Guillien et Manu Casana, me conseillant de visionner le documentaire « Universal Techno ». Ensuite, en réalisant une recherche sur les activités de Jeff Mills à Paris, notamment entre musique et cinéma, j'ai été en contact avec Jacqueline Caux, qui a réalisé plusieurs documentaires et œuvres en lien ou sur la techno de Detroit, notamment *Electrifying Mojo* et *Jeff Mills*, et a réalisé son dernier documentaire concernant les artistes pionniers de Detroit pour leur donner un moyen de s'exprimer sur leur création, leur parcours et leur indépendance vis-à-vis de l'industrie musicale. Pour les documentaires restants, j'ai pris connaissance d'une liste fournie par le site Beatport en 2012, lors de mes premières démarches en 2013 d'exploration des données sur la techno. Cette liste présentée, et éditée en 2012 comme « Les 10 films meilleurs documentaires sur la techno de Detroit »³¹⁵... un titre aguicheur laissant transparaître une fascination pour la techno de Detroit à l'échelle de l'Histoire de la techno, et une accumulation documentaire pour saisir une totalité de la techno de Detroit proche de la mythologisation. La techno de Detroit ne manqueraient donc pas de documentaires, mais comment convergent, divergent et évoluent les discours ? Que nous montre-t-on de « la techno de Detroit » ? Quels effets les procédés narratifs forment-ils dans nos représentations, dans une mesure de ces documentaires comme des éléments de connaissance sur la techno de Detroit ?

³¹³ Pecqueux, Anthony et Roueff Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « En temps & lieux », 2009

³¹⁴ Pecqueux, Anthony et Roueff Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « En temps & lieux », 2009, p.189

³¹⁵ Beatport, site consulté en janvier 2013. Le site Beatport est une plateforme de diffusion musicale, ainsi qu'un média traitant la sortie d'album. Le site Resident Advisor est un média qui référence les concerts des artistes des musiques électroniques inscrits, et développe aussi un contenu biographique, à la manière de fiches sur les artistes.

3.1 DOCUMENTER : DE « MOTOR CITY » À « TECHNO CITY » OU UNE ETUDE DE LA CONSTRUCTION DE NARRATIONS SUR LA TECHNO ET D'UN IMAGINAIRE VILLE/MUSIQUE

Titre du documentaire	Réalisation	Année de sortie	Lieu de production et industrie	Sujet	Artistes présents (non exhaustif, ordre d'apparition)
<i>Universal Techno</i>	Dominique Deleuze	1996	France La Sept – Arte (boîte de production pour la télévision)	Suivi d'artistes dans une partie du monde. Dialogue recomposé entre différents praticiens de la techno.	Aphex Twin, Sven Vath, Blake Baxter, Derrick May, Juan Atkins, Kevin Saunderson, Mark Bell, Abdul Haquim Haaq, Ken Ishii, Autechre, Mike Banks...
<i>Techno City</i>	Guy McCreery	2001	Royaume-Uni / Etats-Unis Third Ear Recordings (label avec une majorité des artistes de Detroit)	La techno à Detroit, focus sur le premier festival de musiques électroniques à Detroit. Critique du terme « techno ».	Carl Craig, Kenny Larkin, Derrick May, Umar Bin Hassan, Stacey Pullen, Octave One
<i>Techno Story</i>	Pascal Signolet, Sylvain Desmille	2004	Belgique Morgan Productions (boîte de production pour la télévision)	« L'Histoire » de la techno, avec une focale sur l'Europe (France), les pratiques raves/club, et l'idéologie	Laurent Garnier, Jeff Mills
<i>High Tech Soul. The creation of techno music</i>	Gary Bredow	2006	Brooklyn, New-York, Detroit	Vision hétérogène de la scène et des participants à la création musicale électronique à/de Detroit. Historien et philosophe sont joints à la discussion.	Juan Atkins, Derrick May, Carl Craig, Eddie Fowlkes, Matthew Dear, Richie Hawtin, Ron Murphy, Stacy Hotwaxx Hale

Un des documentaires est sorti à la fin des années 1990, trois le sont au début des années 2000. A la fin des années 1990, des ponts structurels sont déjà réalisés entre différents acteurs des villes, notamment vers l'Allemagne et Berlin pour les artistes de Detroit qui y sont accueillis en nombre, ainsi que Paris, New York, Londres, Tokyo, etc. Les labels, les nombreux lieux de musiques électroniques de danse, les studios d'enregistrement et de production, les distributeurs et les agences de *booking* se trouvent pour les artistes entre Detroit et l'Europe.

Pour les Etats-Unis, au début des années 1990, la techno n'existe pas. Ce qui peut sembler être un paradoxe n'en est pas un. Médiatiquement, très peu d'articles aux Etats-Unis vantent l'expansion de la techno créée à Detroit sur le territoire étatsunien, ainsi que de nombreux autres éléments que nous étudierons ultérieurement. Au départ, la musique ne

circule que peu entre les Etats, à l'exception d'un triangle entre Chicago-Detroit-New York. Enfin, la relation à la ville est à poser, car Detroit est inexistante aux yeux des citoyens étatsuniens, propice à un égocentrisme extrême entraînant une pensée déshumanisante, car Detroit incarne et est narré au travers de la désolation et la crise comme un échec du rêve américain. Un échec qui doit être oublié, rendu invisible... et que la criminalité et les taux de chômage rendent tellement visibles que Detroit est prise « comme bouc-émissaire »³¹⁶. Il se formule comme une impossibilité de voir une création, un développement au sein de Detroit, musicale ou non.

Les quatre documentaires ont pour point commun d'offrir des éléments sur le contexte historique, sociale, musicale et économique de Detroit, d'après le point de vue d'artistes qui ont tour à tour, grandi dans la ville, avec la ville, mais aussi cotoyé des artistes de Detroit, et sont passés à Detroit. Un aspect et un objectif plus flottant des documentaires tient en la manière dont on nous explique, comment ils ont été construits par la ville – notamment en termes d'inspiration musicale, et de traits d'identité sociale et politique. Inversement, la manière dont les DJ et producteurs construisent la ville, par représentation de leur aura est à peine exposer, ou des engagements pris en son sein peinent à être exposé. A l'exception de la seule et unique orientation de compréhension donnée au vidéo-spectateur par les documentaires que ces artistes sont assez importants pour qu'on aille les rencontrer « chez eux », ou les documentaires en font à la fois des figures de la techno et des représentants de la ville, certains artistes semblent ne plus y vivre, s'y activer. Une question reste alors en suspens : pour qui et pourquoi en sont-ils les représentants ? A l'époque, les DJ de Detroit précisent dans leurs interviews, qu'ils ne jouent presque pas aux Etats-Unis. Bien que les raisons et le contexte aient évolué, il ne joue toujours que peu aux Etats-Unis. Les documentaires ne donnent pas d'information sur la capacité ou non des DJ à jouer à Detroit, où on ne les voit finalement que déambulant dans la ville, ou assis dans leur studio, ou dans les documentaires plus tardifs, être pris comme acteurs d'un festival : que font-ils à Detroit ?

La question se pose notamment dans le documentaire le plus récent, *Never Stop*, où on ne voit les artistes Juan Atkins et Carl Craig que par l'intermédiaire d'éléments de leur performance filmée en France ou en Europe. Ils sont montrés comme des figures de représentation dans les mondes de la techno, sans être présenté comme fonctionnellement actif à Detroit. C'est la trame du récit narratif et l'enjeu du « vécu » à Detroit qui se dévoile qui nous pousse à voir leurs activités à Detroit.

³¹⁶ Herron Jerry, *Afterculture : Detroit and the Humiliation of History*, Detroit, Wayne state University Press, 1993, p.15-16, et p.100.

Cas d'étude : « Techno Story » ou de l'art et d'une manière de parler de la techno, de la techno de Detroit et de Detroit en 10 minutes.

Dans le documentaire « Techno Story » réalisé par une équipe francophone (Belgique) dont Pascal Signolet, et écrit Sylvain Desmille – intervenant lui-même pour dérouler un fil conducteur de « l'histoire ou les histoires de la techno », il est question de Detroit à la troisième minute d'une première partie du documentaire intitulé : « Origines et racines ». De nouveau, la question des origines est au centre, et est traité autour de la question de la race, de la dureté du son en corollaire avec celle de la ville, d'une filiation avec la house, Chicago et Berlin, avec notamment Kraftwerk.

Dans cette simplification historique, à but catégorique dans une description hermétique, le documentaire embraye rapidement sur des images de Kraftwerk, de Georges Clinton, de John Cage, et de nombreux livres sur la techno parus dans les années 1990, qui pointe l'inspiration européenne, blanche, la préhistoire de la techno et son ancrage littéraire en Europe.

A partir de 19 minutes 15, les premières images de Detroit apparaissent, notamment du centre-ville, appuyant sur l'amalgame « ville techno », « post-industrialisme-techno », « technologie-techno » souligné par une voix off récitant un texte fort de manière neutre : « Répétitive et robotique, la techno symbolise d'une certaine manière le passage d'une société industrielle à la société technologique. Detroit en fut l'une des toutes premières victimes. » On donne à entendre et à voir le cadre culturel, spatial, économique et social en moins d'une minute de la techno. Si la performance documentaire est impressionnante, la réduction est encore de mise. Ensuite, Laurent Garnier parle « d'une ville extrêmement dur », « d'un climat d'insécurité tout le temps » pour les DJ qui y ont vécu. Puis c'est Jeff Mills qui reprend. Et le documentaire n'utilise qu'une de ses paroles - sans en donner un contexte -. Il précise que les artistes techno de Detroit « ont tous vécu la même chose dans les années 1960. », et ceci entre en résonance avec les difficultés de vivre à Detroit signalés par Laurent Garnier. Le documentaire illustre alors ces deux propos d'une image du Packard Plant abandonné, d'un handicapé Noir, en fauteuil roulant dans une rue déserte, et d'extraits de reportage sur les droits civiques et les émeutes de 1967 à Detroit. Detroit est alors calfeutrée autour de clichés : pauvre, déconstruite, mutilée... de ses êtres humains à son cadre urbanistique. La musique techno en fond

sonore accompagne la voix off et les entretiens, puis au moment de parler des droits civiques, un remix techno d'un discours de Martin Luther King passe.

Et rapidement, ces documents filmiques ne racontent pas uniquement la techno et leurs acteurs. De la même manière que le chercheur met une forme et des mots sur l'objet intangible « musique » - entre pratique, expérience, situation, technique, production, réception, etc - le documentariste procède d'une démarche similaire d'intelligibilité propre à ses intentions intérieures, et partagées dans le cadre de « sa » communauté émotionnelle, pour donner une densité à la techno, au contraire du chercheur critique qui s'en extrait par une/des « postures d'extériorité »³¹⁷. Une dimension de prise d'images, d'actions et de sens éloignée d'un modèle ethnographique, car aussi basée sur un modèle pilotée par le haut – par la réalisation.

De prime abord, les documentaires s'intéressent à préciser le récit d'acteurs et artistes de ce monde techno, ou cherchent à découvrir des personnes moins inconnues dans leur script mais qui sont devenues au fil des récits d'artistes et de leurs recherches, des incontournables. L'exemple de la recherche d'Electrifying Mojo par Jacqueline Caux est frappant dans le documentaire graphique « Cycles of the Mental Machine »³¹⁸. Les acteurs des documentaires ont souvent, de manière systémique et automatique, une valeur qu'ils acquièrent par leur simple apparition ou recherche d'apparition – et leur discours a souvent vocation de vérité établie³¹⁹. Je décrypte alors des manières dont ils argumentent des questions qui les renvoient souvent aux conditions de vie à Detroit, aux conditions artistiques ; et dont le montage les laisse argumenter ou non. Les acteurs, tous comme les choix de réalisation, aiguillent aussi l'écriture de l'histoire de la techno, tout autant qu'une prise au réel lors des déambulations de caméra, dont les images sélectionnés alimentent le discours des acteurs. Ces acteurs sont souvent considérés comme des pionniers ou des pierres angulaires de la techno, comme si la seule vérité et le simple objectif du documentaire, était de satisfaire à une lecture de la techno de Detroit par ceux qui en sont les plus représentatifs de la scène, mais aussi les moins nombreux en tant que pionniers. Enfin, les documentaristes peuvent être enquêtés comme des amateurs-experts, où le respect et la passion se confronte à une conduite d'enquêteur et une

³¹⁷ Je parle de « chercheur critique » au sens de « sciences sociales critique », pour revenir au débat/séminaire entre Philippe Fabry et Luc Boltansky (disponible via pds.hypotheses.org/221), revenant sur « La justification dans les sciences sociales », et du besoin d'une posture d'extériorité et à la fois d'un retour sur la réalité sociale. Boltansky, Luc, et Thévenot, Laurent., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

³¹⁸ Caux, Jacqueline, *Cycles of the Mental Machine*, France, La Huit Production, 2008, 70min

³¹⁹ Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010 (1982) p.165

contribution passionnée qui passe par une sélection dans les images et entretiens pour développer un objet/produit fini.

Ensuite, ce sont les images de Detroit que les réalisateurs filment/montent et délivrent, basées sur des idées et un script³²⁰, qui donnent à voir différents cadres dans lequel se produit l'artiste, souvent dans son studio ou à l'extérieur pour nous emmener voir des ruines ou un monument de Detroit le plus souvent abandonné. Ces images, dont le mode opératoire est la répétition de plans sur des maisons abandonnés, en cours de destruction ou de moments plus longs à observer des plans rapprochés de débris, graffitis, souvent absents de présence humaine renforcent et tiennent pour idée la désolation, et la rupture entre ce qui était et ce qui n'est plus. Si le documentaire généraliste « Techno Story » nous bombarde d'images, de références, d'information, en dépeignant un portrait de la techno de Detroit/Detroit très sombre en 15 minutes, le documentaire « Universal Techno » parle de la techno/Detroit en 30 minutes, mais transporte la techno/Detroit via différentes scènes, artistes, au travers de différents espaces géographiques, et valorisent des liens ou plutôt des connexions, et nous accorde aussi des silences avec pour images des paysages post-industrielles : mais Detroit n'est-elle que techno ? N'assure-t-elle pas une personnification à d'autres faits ou objets sociaux, modes de vie, cadre historique ?

En effet, dans ces documentaires la techno à Detroit y est présentée comme allant de soi, dans ces lieux, son environnement, et même au travers des conditions de vie sociale de ces DJ/producteurs présentés en tant qu'habitants de Detroit – qu'ils ne sont pourtant pas tous à temps plein. De plus, la ville elle-même porte un rôle, en ce qu'elle est personnifiée par tous les protagonistes et la réalisation. Elle est un sujet qui semble agir par elle-même dans la bouche de toute personne. Comment parler de Detroit dans un documentaire sur la musique techno ? Comment parler de la techno à Detroit ? Les équipes de réalisation sont-elles motivées par la seule connaissance de l'origine de la musique ? Quels détails sont soulignés pour objectiver des origines et l'aspect spécifique de cette techno comme style ? Pourquoi vouloir faire parler les artistes de Detroit de leurs villes, tout autant que de leur musique ? Si la techno dans les documentaires européens n'est jamais que très rarement représentée comme à *Detroit*, la techno est un levier pour alors ouvrir des interrogations sur le monde techno

³²⁰ Heider G. Karl., *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976, p.10. Les termes employés font référence à la manière dont l'auteur schématise le processus de réalisation d'un film, qu'il émet pour le différencier de l'entreprise ethnographique.

international et des interrogations sociétales propres à Detroit sur lesquelles la réalisation des documentaires construit sa narration, entre passion et exotisme, sérieux et apport de (re)connaissance.

Ainsi, j'interroge tout d'abord une vision francophone, et plus largement européenne de cet objet commun « techno de Detroit », construite aussi autour d'une trajectoire de la techno en Europe ou par des Européens, imprégnée par une réception de la techno de Detroit déjà transformée, avec deux de ces films qui sont réalisés par des réalisateurs européens. Un documentaire est réalisé via un label londonien travaillant majoritairement avec des artistes de Detroit, et le dernier est un documentaire réalisé par un jeune réalisateur de Detroit, créateur d'une entreprise de production filmique à Detroit. On déplace l'analyse d'une vision européenne et internationale de la techno avec « Universal Techno », à une vision située sur Detroit avec une équipe composée d'habitants de Detroit et sa banlieue pour « High Tech Soul », dont la production s'effectue entre Detroit, Brooklyn et New-York, et « Techno City », réalisée par un directeur de label travaillant depuis le milieu des années 1990 avec une majorité d'artistes techno et house de Detroit. La question d'une vision « locale » reste encore trouble, entre participation d'agents locaux dont les mobilités (production et performance) les amènent à vivre en dehors de Detroit, des artistes à la carrière internationale vivant toujours à Detroit, et une production de documentaires entre Detroit et l'Europe.

Il apparaît clairement qu'outre l'aspect musical, la perception européenne de Detroit, et donc le manque de connaissance - et l'intérêt fondé sur l'envie de le combler - motive la réalisation de tels documentaires. Si l'apport de connaissances sur un cadre musical est la réponse primordiale à ce type de documentaires, la manière d'aborder la post-industrialisation avec comme ligne de mire la techno comme des « sons de la post-industrialisation » et « la musique d'une révolution technologique » ou « du futur », comme autant de parabole pour signifier celle-ci, la techno se retrouve à être détaillé au sein du couple image/son du documentaire, où la ville devient la techno et inversement.

3.1.a Detroit, pour une techno (originelle) parmi d'autres ? Trajectoires musicales, narrativité filmique

Le documentaire « Techno Story », selon le cas d'étude ci-dessus, est réalisé en 2004. Documentaire francophone (Belgique) expose l'émergence et les transformations « du

phénomène techno » en trois parties intitulées respectivement : « Origines et racines », « Le temps des raves » et « L'âge de raison ».

La question des origines est posée par le documentaire qui explore les « racines » qui tiennent notamment en un aller-retour entre Allemagne/Europe et Detroit/Chicago, pour revenir à l'avènement des raves en Europe, et donc ne parler que brièvement d'une source, d'une interrelation, pour enfin décrocher de ce lien et d'une circulation avec le territoire Outre-Atlantique. Le documentaire embraye donc rapidement sur des images de Kraftwerk, de Georges Clinton, de John Cage, et de nombreux livres sur la techno parus dans les années 1990, qui pointe l'inspiration européenne, blanche, la préhistoire de la techno et son ancrage littéraire en Europe. C'est notamment Daniel Caux, musicologue et un des premiers chercheurs à travailler sur le sujet de la techno en France³²¹, présent de nombreuses fois dans ce documentaire, qui donne un sens à ce maillage de racines, et aux différentes sources musicales qui font que Detroit est montrée comme aux origines de la techno. Cependant cette origine n'est pas unique – c'est-à-dire originelle – car le documentaire y discute ses propres racines. Dans ce documentaire généraliste sur la techno, l'ancrage est avant tout européen, et Detroit devient au fil du documentaire, une poussière primaire d'informations dans le dédale d'une « grande Histoire » de la techno en Europe.

La réalisation d'« Universal Techno », qui entrecroise les entretiens avec les artistes techno, et montrent différents pays, les fait parler de diverses expériences, et fait de la circulation de la musique un guide, positionne Detroit et ses artistes à la croisée de divers chemins, différents lieux et temporalités. Contrairement à « Techno Story », une plus grande diversité d'artistes de Detroit est mis en avant, et leur cadre de représentation donne plus de facettes face à la précédente monolithique démonstration (par ordre d'apparition) : Blake Baxter, la génération suivante celle des pionniers, installé à Berlin en tant que DJ résident au club local le Trésor ; Juan Atkins, le pionnier ; Kevin Saunderson, l'artiste-pionnier ayant vendu le plus de disques et vinyles au début des années 1990 ; Derrick May, l'artiste-« philosophe »³²² qui de manière expansive nous montre « sa maison », c'est-à-dire Detroit;

³²¹ Caux, Daniel, *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Editions de l'Eclat, 2009. Daniel Caux fut un penseur, défricheur, programmateur, journaliste, éditeur de la musique minimaliste et des musiques électroniques, très actifs des années 1970 à 2000, et s'intéressa de près à Sun Ra, Terry Riley, La Monte Young, John Cage, ainsi qu'aux musiciens techno de Detroit (dernier chapitre de son ouvrage).

³²² Chacun des Belleville Three porte un titre – utilisé plus ou moins fréquemment dans leur communication : Juan Atkins, « *the originator* » (l'originateur), Derrick May, « *the innovator* » (l'innovateur), Kevin Saunderson, « *the elevator* » (l'ascenseur). Dans le documentaire « Techno City », les pionniers ainsi qu'Eddie Fowlkes, sont nommés « Techno originator ». Derrick May a beaucoup pris la parole sur la techno, et est très prolixe pour en

Mike Banks, l'anti-conformiste et militant, leader d'un des labels les plus emblématiques de Detroit, Underground Resistance, et enfin Kenny Larkin.

Au sein de ce documentaire ce n'est pas les origines, mais ce sont les parcours et les expériences des artistes anglais, belges, japonais, français..., qui sont débattus pour constituer un mouvement, une scène internationale soutenue par le script de la réalisation. Ce débat est organisé par le montage, sans voix off. Ainsi « l'objet techno » survient, à la manière d'un relai, ou telle anecdote musicale, telle référence, tel élément contextuel, se retrouve interrogé par les artistes, et surtout dont la narration laisse l'impression que le dialogue émerge d'eux.

A la minute 46 du documentaire, le duo Autotechre, composé de Rob Brown et Sean Booth, que l'on voit plusieurs fois dans le documentaire s'interroge sur leurs pairs, et la musique à Detroit. J'éprouve une sensation de grand respect dans la manière où il questionne indirectement leurs pairs, ce sans savoir qu'une réponse par un plan qui suit sur Detroit et Derrick May, va apporter une réponse aux vidéo-spectateurs, une réponse à leur envie de rechercher une filiation et une explication socio-musicale, un moment de communication avec leurs pairs :

Je voulais parler aux gens qui ont fait la musique qu'on écoutait il y a dix ans, cette musique géniale qui nous a branchés sur l'électronique. Je voulais aller leur dire à Détroit, qu'ils sont bons et qu'ils comptent beaucoup pour nous, de leur en parler sans paraître blessant. C'est difficile de communiquer, de briser les barrières, et de bien leur parler des éléments radicaux communs à notre musique et à la leur (« Universal Techno », 46'20'').

L'échange est mis en place. Plus qu'un dialogue, la narration offre un moment pour égratigner ce qu'elle semble pourtant vouloir nous proposer au premier ordre: « une techno universelle ». Le terme d'égratignure, bien qu'impropre dans ce cadre de recherche, fait une nouvelle fois émerger le questionnement des trajectoires et des ruptures. Cette égratignure est à la base du rhizome, l'extrémité de son noyau dur, son corps, qui s'il y a rupture va faire naître, à partir de cette égratignure, une germe à la fois nouvelle, et pourtant toujours attaché à ce même noyau : une figure de style pour parler de trajectoires.

parler en fonction des éléments tirés dans ce chapitre. Le terme « DJ/philosopher » pour le désigner apparaît dans : « Reynolds, Simon, *Generation Ecstasy : Into the World of Techno and Rave Culture*, London, Little Brown and Co, 2001, p.71 ». Si les DJ/producteurs ont différents alias, en différenciation de leur travail musical, ce type de titre honorifique se différencie par l'attribution par leurs proche, la scène locale et/ou les médias, en fonction d'ordre de reconnaissance et d'éléments spécifiques : « The Wizard » pour Jeff Mills dès les années 1980, Eddie « Flashin » Fowlkes, Stacey « Hotwaxx » Hale, Godmother of house, etc. Le titre de parrain ou marraine est très présent dans les scènes hip-hop, house et techno noirs.

Si Autotechre prend conscience de leur différenciation, de ce qu'il voit en Detroit comme le noyau, une autre égratignure à l'universalité et à une cohérence mythique de la techno intervient à la suite de ce passage.

(Derrick May est filmé au téléphone, il demande, voire paraît supplier Mike Banks de donner quelques minutes d'interview à l'équipe qui filme) : « Je veux montrer tous les gens de Detroit », dit May. « Je te demande juste de leur donner une chance. » « Non ils ne cherchent pas à filmer ce type d'atmosphère. Tu peux les emmener où tu veux, apparaître comme tu en as envie... ceci n'a rien à voir avec de la surexposition ou l'exploitation des frères. Je ne t'y pousserai pas si ce n'était pas bon pour toi ... et c'est bon pour toi aussi (pointe le caméraman)(« Universal Techno », 47'10'').

Derrière l'universalité recherché, que la narration de l'œuvre tente de démontrer pendant une heure, des failles sont aussi ouvertes. Une faille sur la réalité des relations entre artistes et la teneur des échanges et les contacts entre les sphères et mondes de la techno, entre Autechre et les musiciens techno de Detroit, qui se limitent souvent à une relation indirecte, mais dont l'attachement musical berce l'illusion d'un contact et d'une proximité pour les amateurs. Une faille aussi dans la facilité à aller de soi de l'univers techno, comme le souligne l'entretien entre la réalisation/Derrick May/Mike Banks - dans le sens où ce témoignage-clé d'un détail technique de mise en rencontre par un artiste d'un autre artiste pour le réalisateur, met à mal l'acception d'un phénomène techno qui renvoie à un bulldozer qui avancerait de manière lisse vers la couche la plus *mainstream* de la culture, pour tous et par tous, de manière uniforme. Au contraire, les deux scènes indiquent la potentielle difficulté de l'organisation des mondes techno, et les interactions des acteurs de ces mondes (de l'artiste à la réalisation d'un documentaire sur la techno), et de la stratégie en quasi « double-jeu » que met en place Derrick May envers Mike Banks et la réalisation. Ces deux scènes sont incroyables tend elles répondent dans l'engagement filmique du réalisateur à respecter ce qui a été filmé à différents moments pour les acteurs, et à nous permettre de voir plusieurs actions et attitudes de ces hommes dans le documentaire : une démarche filmique proche d'une démarche ethnographique.

3.1.b « Mettre de l'âme dans les machines » : articulation des discours sur l'art et la technologie dans un monde post-industriel

Dans le sens commun, Detroit incarne la « Motor City » avant d'être la « Techno City ». Detroit incarne le Fordisme à son point le plus culminant, en ce que les usines d'Henry Ford et Henry Ford lui-même, créateur de ce procédé technique d'automatisation de la création industrielle, et du développement de la voiture à l'échelle mondiale, se sont installés à Detroit. L'économie de la ville est tellement imbriquée à l'image et au pouvoir de Ford, que la plupart des centres sociaux, et notamment les hôpitaux sont financés par les biens de Ford et sa succession. Malgré la fuite des usines Ford, comme la plupart des grands groupes automobiles auparavant à Detroit, c'est plus qu'une aura de l'industriel qui plane encore sur la ville aujourd'hui. La société civile est intimement liée à Detroit, ce des organisations communales, à la voirie, à la politique, à la culture... sous de très nombreuses formes et ramifications. Le festival Movement à Detroit, est par exemple en partie financé par la Ford Industry Company.

Dans les quatre documentaires, deux images viennent souvent se chevaucher. La première est constituée par des images d'archives qui dépeignent *a minima* le fonctionnement de l'assemblage automobile, et dans un second temps, le plan large de la ville de Detroit, avec au centre, les tours General Motors, symbole automobile d'une gloire passée. Cependant, rares sont les documentaires à expliquer le lien intrinsèque entre la vie sociale et la présence industrielle et post-industriel. A l'exception des documentaires plus centrés sur la techno à Detroit, « Techno City » et « High Tech Soul. The creation of techno music », « Techno Story » et « Universal Techno » laisse peu de places à l'explication de la vie sociale et économique entre 1970 à aujourd'hui. Par exemple, Universal Techno à 27 minutes, mélange Kraftwerk avec des inserts sur la fabrication automobile et le quartier général de General Motors.

Les tours General Motors, dont l'incrustation d'une image dans ces documentaires semblent incontournables, voire obligatoires, pour signifier la présence à Detroit, ont été édifiés à la fin des années 1970. « Techno Story » se focalise uniquement sur les événements économiques et sociaux de 1976. Lorsque la vie sociale à Detroit est détaillée dans « Techno Story », c'est le DJ français Laurent Garnier qu'on expose qui prend la parole. L'extrait de son entretien utilise sa perception simple et résumée de Detroit, des corolaires directes entre cadres sociaux et influences de ces cadres, alors même qu'il a pourtant lui-même vécu sa propre expérience à Detroit, et pu échanger avec les artistes de Detroit :

C'est une ville qui est extrêmement dur, c'est un climat dangereux Detroit donc forcément, tu souffres quand tu as des problèmes depuis tout petit parce que tu vis dans un climat d'insécurité tout le temps, donc je pense que tu as beaucoup plus de chose à dire. Donc le fait de survivre donne une espèce d'urgence comme ça à la musique, qui souvent donne un côté mélancolique ou souvent en tout cas un phrasé assez fort quoi dans la musique !³²³ (« Techno Story », 19'50'')

Le discours de Laurent Garnier se fait alors simple et catégorisant, un mélange entre une ambiance, un cadre social dure qu'il lie avec l'insécurité. Ils parlent des habitants comme de « survivants », et dans ces habitants, certains – « les artistes » - réussissent à sortir de leur cadre environnemental et a créé une musique « mélancolique » et « forte ».

La description et l'adjectivation employée par Laurent Garnier au sujet de la techno de Detroit est calibré dans le documentaire autour de Detroit comme environnement de vie direct, comme unique et point central d'inspiration des DJ. « La musique y est dure car la vie est dure » est, pour paraphraser, le corolaire simpliste et psychologisant qui est accolé à l'étiquette « techno de Detroit ».

Dans les documentaires plus « locaux », les DJ sont montrés autrement en ce que la réalisation offre une vision plus contrastée et moins générale de la vie sociale, qui prend notamment appui sur les bâtiments qui même abandonné ont encore « une âme ». C'est d'ailleurs la manière avec laquelle Carl Craig en parle : une vision urbaine tissée dans une mémoire de la récession et du déclin industriel, qui ne l'empêche pas de valoriser son environnement qu'il réactualise et (re)vit au travers de ses différentes expériences de vie avec ses bâtiments. Une interrelation complexe avec les divers architectures de Detroit :

Si vous observez la ville c'est une réminiscence du déclin industriel pendant les périodes de révoltes et manifestations, des révoltes de 1967 à celles des années 1970 quand la récession arriva dans l'industrie automobile. Malheureusement Detroit a vécu le pire de cette récession. (...) Tout a commencé à se délabrer, même si nous avons toujours tous

³²³ Laurent Garnier est en contact avec des Dj de Detroit comme Derrick May, Kevin Saunderson et Kenny Larkin entre 1989-1990. Ces premiers contacts sont indirects, il joue avec Kenny Larkin, promoteur la musique de Derrick May et Kevin Saunderson, et réalise un remix du titre I Believe de Kevin Saunderson. En 1992, il part deux mois à Detroit, et il y rencontre et vit avec de nombreuses personnes de la scène, dont Mike Banks, Kenny Larkin, DJ Bone. Garnier, Laurent et Brun-Lambert, David., Electrochoc, Paris, Flammarion, 2003, p.119 ; p.128-129 ; p.131-161.

ces magnifiques bâtiments. C'est ainsi, nous devons vivre avec («Techno City », 0'40'').

Le « C'est ainsi, nous devons vivre avec » est péremptoire et sera interrogé régulièrement dans le prochaine chapitre. Il situe l'artiste au sein d'un collectif habité de la ville, et exclut celui qui écoute cette phrase comme celui qui ne vit pas cette réalité de Detroit. Il fait du spectateur ou de l'auditeur, quelqu'un qui peut essayer de comprendre, mais qui le renvoie à une analyse théorique de ce qui se fait sur le terrain, quand les artistes et les habitants de Detroit l'ont pratiqué ... ils ont vécu avec. Carl Craig inscrit une dichotomie entre ce qui est de Detroit, et ce qui est fait à l'extérieur. Pire, ils doivent vivre avec, signifie que cette relation entre eux et le monde urbain de Detroit, et les manières de vivre à Detroit sont encore liés à ce déclin industriel, c'est-à-dire que le passé est encore un moteur du présent, notamment du fait de la présence des friches comme mémoire. Carl Craig montre l'enracinement de leur mode de vie dans une transformation de la ville qui dure depuis près de 50 ans, et touche donc trois générations.

D'ailleurs la question de l'âme de Detroit, de la *soul* – l'âme en lien avec des formes de la vie religieuse à Detroit - et de l'âme de la musique techno est étroitement lié à ce mode de vie, de compréhension du déclin en restant attentif et protecteur de leur environnement, malgré la décrépitude. Comme dans de nombreux discours locaux, la ville « qui vous appartient et à laquelle vous appartenez », est une fierté³²⁴. Une nouvelle fois, malgré l'atmosphère social et économique, les DJ énoncent être fiers de leur ville, car « l'âme de Detroit » porte avant tout sur l'attitude et les manières dont les gens font face et embrassent Detroit pour la modeler. Il semble hors de question de prendre les problématiques structurelles, urbaines, sociales et économiques pour des murs « visibles/invisibles »³²⁵ infranchissables, en inclinaison avec une rhétorique de la résistance/résilience.

³²⁴ La fierté est alors une expression du sentiment d'appartenance-attachement, notamment travailler en sociologie/anthropologie urbaine (de la ville et dans la ville) autour de la construction de l'identité urbaine et son agentivité (Raulin, 2001 ; Hayot, 2002; Agier, 2014). Pour plus de détails autour de la fierté comparée entre des villes en lien avec Detroit : Doucet, Brian., *op.cit.*, p.15.

³²⁵ Cette notion de « murs visibles et invisibles » intervient notamment dans une didactique de la géographie humaine critique de Guy Di Meo, un apport notable à la question des contraintes dans la ville, et de la mise en place des rapports de pouvoir/domination/détermination/ordre au quotidien : Di Meo, Guy, *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011.

Dans « Techno City », Derrick May argumente de « l'intégrité de la musique techno », et de l'aspect spécifique de « l'âme » porté par les artistes et les habitants de Detroit qui l'ont. Une âme qui ne « s'obtient » pas, comme innée :

Dans le monde entier, il y a différents concepts de la techno, et je pense que c'est une bonne chose, c'est la partie intéressante parce que les gens peuvent l'expérimenter, mais certains essaient de comprendre, transposer cette âme de Detroit, alors qu'ils veulent certainement juste exprimer leurs envies, et disent « OK, je peux le faire aussi ». Ici c'est plutôt on arrête les conneries et on prend ce qu'il y a de vrais (« Techno City », 28'10'').

L'âme de Detroit est ce que Laurent Garnier essaye tout autant de décrire plus haut dans cette étude. Mais comme Derrick May, nous le précise – rares sont ceux qui comprennent Detroit, tout comme rares sont les artistes qui ne se sont pas inspirés de Detroit dans les années 1990-2000. De ce discours fractal entre perception et vécu de Detroit, et une production interprétée et médiée de l'esthétique techno de Detroit et sa reproduction, j'en retiens une forme de désengagement des acteurs de la techno de Detroit sur les représentations d'autrui à propos de leurs musiques et la ville de Detroit, en affirmant qu'il détienne une vérité. Une thématique bien connue des ethnomusicologues et anthropologues, certains ayant considérés des pratiques sonores et musicales, comme ne relevant pas de la musique, car ne pouvant se soumettre à des notations classiques, à une échelle de leur référence normée. Dans ce cas, les propres connaissances et activités créatives des autres étant dépourvu des outils de la techno et de l'âme de Detroit, ne suffisent alors pas, ce dans les représentations qui en sont faites et donnés à voir et entendre. Une échelle de la connaissance et du savoir fait peser une force et une violence sur les représentations. Des représentations qui peuvent nous faire comprendre, mais qui ne peuvent nous faire connaître une vérité de la réalité – si tenter qu'elle existe. Et s'inspirer pour les autres artistes, ce n'est pas reconnaître, si un manque de connaissance existe. La techno de Detroit et Detroit, pour May et d'autres acteurs de Detroit interrogés par la suite, est perçue comme une représentation qui se fait pâle copie de la réalité. L'ambiguïté de cette représentation que les autres posent sur eux, qui posent un regard, les interrogent, à laquelle ils se donnent comme un moyen d'émettre une réserve à leur représentation, indique une impossibilité de comprendre la réalité car elle n'est pas vécu. Peut-on parler d'une peur des représentations à la Jack Goody, où « les re-présentations qui

sont essentielles à la communication humaine »³²⁶ devraient être plus âprement interrogées par ceux qui les créent, notamment parce qu'elles participent à la formation idéologique et éthique ? Et dans les manières où ils/elles les créent ? Quand est-il des présentations des artistes sur Detroit et la techno de Detroit ? Comment agit l'impératif de « connaître » dans une lutte de « re-connaissance » ?

Detroit est une grande source pour l'imaginaire post-industrielle. La techno est liée, elle aussi, « aux machines » et interroge la relation entre l'homme et la machine. Le contexte post-industrielle et l'histoire de Detroit est alors souvent établi comme un rapport de cause/conséquence avec la création de la techno à Detroit. Si les images de machines, d'usines, d'automatisation et d'automobiles se donnent comme mise en image de la bande-son de Detroit dans les documentaires, le chercheur Daniel Caux et un artiste de Detroit comme Kenny Larkin reviennent de manière très différente sur l'apport de la technologie pour créer cette musique :

La force de Kraftwerk et la force des gens de la techno, c'est d'avoir été capable de dominer la machine, faut reconnaître qu'il y a un côté froid dans la machine, et au final on arrive à mettre de l'âme dans la machine, et c'est quand même étonnant. Et ça c'est la force de la techno (« Techno Story », 11'30'')

Cette citation de Daniel Caux dans le documentaire « Techno City » parle aussi de l'âme mise, mais pas d'une âme de Detroit, plutôt celle de l'être humain, ses techniques mais aussi « sa force », ainsi que sa chaleur pour compléter l'analogie de la « froideur » des machines.

Ces éléments de « nature » dans la machine – chaud/froid - et de « sacré » – l'âme - est notamment discuté par Alfred Gell, dans son article La technologie de l'enchantement. L'enchantement de la technologie³²⁷. L'art prend une configuration enchantée par le rapport qu'entretient les agents – ceux qui reçoivent – avec l'artiste et son déploiement technique que les agents tentent de deviner/comprendre au travers de l'œuvre qui « médie entre deux êtres, et ainsi crée une relation sociale entre eux (un lien) qui par la suite déploie un réseau pour

³²⁶ Goody Jack, *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, La Découverte, 2003.

³²⁷ Gell, Alfred, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» in Jeremy Coote (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, 1994, pp.41-63. Cet article est à voir comme un extrait de la pensée d'Alfred Gell : Gell, Alfred, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du Réel, 2009 (1998).

d'autres relations et influences »³²⁸. L'art est une transformation, un système technique dont la teneur complexe/technique est considéré comme un enchantement, autour d'un étonnement, un manque de compréhension/de connaissance.

Pour continuer à détailler cette métaphore autour d'un « re-présenter sa musique/sa ville », et aux vues de l'approche technique/ approche des paragraphes précédents, il semble pourtant que le rapport homme-machine, ne dépende pas que d'un rapport binaire chaud/froid - enclencher son âme dans la machine, la retirer, lui faire garder en mémoire des actions, donner une partie de son âme pour la faire fonctionner, l'âme du musicien comme une *personne disséminée*³²⁹ - bien qu'il semble qu'une teneur anthropologique du « faire faire de la machine par l'être humain » persiste dans ce registre de l'âme dans le fonctionnement de la machine, et est surtout féconde et fascinante dans les représentations.

« Mettre de l'âme dans la machine », c'est plutôt pour un artiste, une action technique : préparer son matériel, configurer son synthétiseur, élaborer son répertoire, apprendre à faire, ce que conceptualise Butler sous les deux facettes du musicien techno comme « *recording artist* » et « *performing artist* » qui ont prises avec la machine. L'interaction n'est pas toujours de *l'instant*, elle se fonde sur un apprentissage et une relation avec la technologie que les êtres humains utilisent et agissent. Carl Craig nous dit ainsi :

Nous sommes tous intéressés par les machines-batteries et les synthétiseurs, parce qu'elles sont comme un écho à toutes ces machines de nos industries, donc nous essayons simplement de mettre un peu d'âme dans ces machines, et la techno est devenue ce qu'elle est aujourd'hui (« Techno City », 2'10'').

Cependant ce discours, prend aussi une tournure de contrôle de l'être humain sur la machine, à la fois comme un rapport plus étroit et moins imposé/contraint « aux machines », une forme de coopération, dans leur relation et interaction dans le circuit du travail musical (découpage des temps répétés d'actions envers la machine du processus d'enregistrement à celui de performance), ou « mettre de l'âme » signifie arrangé, préparé et manipulé leurs machines et instruments. Mais l'utilisation de la « machine » est aussi exprimé comme un

³²⁸ Gell, Alfred, 1994, *op.cit.*, p.52

³²⁹ Gell, Alfred, 1998, *op.cit.*, p.103 : ou de la distribution de notre corps, du Moi : « nous ne sommes pas uniquement présents dans nos propres corps, mais dans toutes les choses qui nous entourent, qui portent un témoignage de notre existence, de nos attributs, de notre agentivité. (trad. F.Trottier) ».

retour, voire *une leçon* retenue du passé. L'activité de *la mémoire* est double, en ce qu'elle se fait par l'activation de la mémoire de la machine – que l'être humain a incorporé (sample, *préset* et arrangements) par « une mise en âme » – et l'activité mémorielle de l'électroniste à propos de « la Machine » dans l'Histoire. Cette dernière vision « des machines » et son *écho*, est issue d'un rapport d'oppression où l'objet « machine » est pris dans une forme de relation à la machine inter-objectivée³³⁰, « bouc-émissaire » autonome de la charge de travail de l'être humain, où « dans la fabrique, il (l'être-humain) sert la machine »³³¹, dans un processus de domination de l'ouvrier dans l'industrie et par la lutte de classes. Marx et la critique marxiste du travail et de la domination soulignent et font émerger, respectivement, les rapports de dépendances « chosaux » et « personnels »³³², donnant à voir des formes plus spécifiques que le rapport de contraintes/rapport capitaliste³³³. En parlant de « l'écho » des machines, et de la techno, comme une mise en âme de la machine pour en tirer une musique, Kenny Larkin donne une représentation de la techno, comme le résultat d'une compréhension, d'un rapport technique avec leurs machines : synthétiseurs, ordinateurs, boîte à rythme, platine.

Cette écho au passé, et à une mémoire peut être aussi identifiée dans le discours d'une figure influente de la techno de Detroit qu'est Derrick May :

Ici, l'industrie est le centre d'intérêt principal des gens. Tout le monde a un parent qui travaille dans l'industrie, donc cela se ressent indirectement, ce n'est pas que positif, c'est aussi une influence très froide, sans émotion. La machine n'éprouve ni amour ni sentiments. Parfois ceux qui travaillent pour ces machines perdent tout sentiment, car ils travaillent des heures, complètement absorbés, par quelque chose qui ne leur donnera rien en retour. On a été amenés à faire cette musique inconsciemment, car tout est inconscient. Cela n'a jamais été autre chose qu'une pensée inconsciente, une émotion inconsciente. On a pris l'idée des machines, pas forcément le synthé, mais le son du synthé, et on a créé nos propres sons. Et tous ces sons, inconsciemment, venaient de l'univers de

³³⁰ Bien que la réflexion sur l'*interobjectivation* provienne d'une lecture de Bruno Latour, la notion s'oriente en critique (Ingold, Simondon,...) qu'analyse et regroupe Louis Quéré sur *l'agentivité des objets* pour éviter le « traiter en gros » l'agentivité des objets, de l'absolutiser, de l'anthropologiser : Quéré, Louis, *Retour sur l'agentivité des objets*, Occasional Paper, Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS, avril 2015, (en ligne).

³³¹ Marx, Karl, *Le Capital*, Paris, Maison Lachâtre, 1872, p.182

³³² Renault, Emmanuel, « Comment Marx se réfère-t-il au travail et à la domination ? », in *Actuel Marx*, vol. 49 « Travail et Domination », no. 1, 2011, pp. 15-31.

³³³ Marx, Karl, *Le Chapitre VI. Manuscrits de 1863-1867 – Le Capital*, livre I, Paris, GEME, 2010, p.182, cité dans Renault, Emmanuel, « Comment Marx se réfère-t-il au travail et à la domination ? », in *Actuel Marx*, vol. 49 « Travail et Domination », no. 1, 2011, pp. 15-31.

l'industrie, de la mécanique, des machines, de l'électronique. Pourquoi ?
Parce qu'on vient de Detroit. Pourquoi on vient de Detroit ? Parce que
c'est là que vivent nos familles et amis. (...) Cet environnement nous a
créé (« Universal Techno, 28'05'' »).

Le discours de Derrick May est complexe et prête à multiples interprétations. May indique que les machines sont « froides », et ne crée pas d'interaction suffisante pour amener une émotion en retour. May utilise un registre sensitif et esthétique pour parler de la technologie et des techniques. Dans un temps « présent du passé », la logique de sa pensée tend alors des corolaires entre l'industrie dans le passé, le travail de leurs parentés dans les usines, et faire de la musique avec « des machines » : un réseau de liens, de descriptions et de représentations. Les deux dernières questions rhétoriques sur lesquelles ils expriment les raisons d'être lié aux machines, à la technologie, l'univers industriel – collectivement dans la scène techno de Detroit – et même de « création ». Néanmoins, l'utilisation de différents adverbes et du terme « inconscience » à plusieurs reprises montre que May veut suggérer des degrés d'influences entre les différentes situations impliquant différentes machines et rapport à la machine dont il parle.

Cependant, le cadre narratif, le montage et les images nous (spectateurs-amateurs) amène frontalement à interpréter le discours de May – dont les interventions sont très régulières dans le documentaire – comme simple et essentialiste. Le documentaire expose des modes de corrélation établis entre les machines et leur environnement comme cause, et la musique des artistes de Detroit comme réponse à cet « univers industriel », prégnant dans leurs vies – sans exposer les autres procédés et liens techniques de leur travail musical qu'on ne tente jamais d'explicitier dans les documentaires.

En effet, il est complexe pour tous – chercheurs, acteurs, agents, artistes, et bien au-delà – de connaître/comprendre/communiquer sur les actions et situations entre-nous tous. L'exercice de description, de re-présentation est parsemé d'écueil, d'insatisfaction d'une incomplétude des sens, de valeur visé ou mal avisé des mots et des concepts dans un langage qui paraît bien souvent insuffisant, et que « le temps du récit »³³⁴ dans un éloignement de situations et d'expériences musicales affecte d'autant plus. Et si la musique et ses conditions d'actions et d'existences sont explorés par le savoir-expert, praticiens et théoriciens dans un cadre technique, dont un langage technique « suffirait » à détailler le processus en procédé –

³³⁴ Paul Ricoeur, retour à la narrativité du récit – les écarts temporelles que souligne l'expression « temps du récit »

et donc le désenchanter - il resterait toujours à expliquer des discours représentatifs techniques, des discours représentatifs métaphoriques, esthétiques, idéologiques des artistes eux-mêmes, et des discours des agents, qui entretiendrait ce réseau de liens sociaux dans notre « monde ordinaire ». Gell invite alors la recherche universaliste, et notamment ce qu'il nomme l'attitude athéiste et un retranchement des « critiques d'art (au sens large) comme des théologiens »³³⁵ à ne pas s'empêcher de prendre en compte ce flou, cet explicable inexplicable, qui tient dans nos régimes d'(in)compréhension et des émotions. Dans un registre très éloigné d'une comparaison de l'anthropologie de l'art et de l'anthropologie des religions, et toujours à propos des musiques électroniques et donne à voir un rapprochement entre ce qui est sous-tendu dans le propos de Gell, c'est-à-dire le questionnement de grandes dichotomies entre pratique/théorie, monde social/monde de la recherche, monde technique/esthétique, Mark Butler critique la distanciation entre théorie musicale et contexte musicale³³⁶. Dans ses ouvrages, il prône une attitude réflexive, où sa position d'analyste et théoricien, offre des analyses techniques, donne à lire et expliquer des descriptions musicales de musiciens techno par l'ethnographie et l'entretien, et l'analyse de sa position de danseur, amateur-expert et dans l'apprentissage musical en tant que pianiste et DJ/producteur³³⁷.

3.1.c Emeutes, tensions raciales, et abandon de la ville : une exploration limitée et datée du militantisme, de l'indépendance et de la résistance à Detroit

Au XXème siècle, les actes majeurs de rébellion à Detroit sont en lien avec la confrontation de la communauté Africaine-américaine pour une meilleure intégration, respect, positionnement dans la société étatsunienne. Au milieu du XXème siècle, les Africains-américains sont considérés comme une main d'œuvre bon marché utilisé par les riches producteurs, des personnes dont la position doit être en bas de la société pour leur supposé « race inférieure », et de manière ordinaire un contrôle social omniprésent des normes blanches et de la domination blanche. Les émeutes et rébellions se créent sur ces problématiques cadres, ainsi que de très nombreuses tensions quotidiennes à Detroit qui émergent dans le découpage raciale de la ville, les actes racistes... qui vont finalement avoir

³³⁵Gell, Alfred, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» in Jeremy Coote (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, 1994, pp.41-63, p.42-43.

³³⁶Butler, J. Mark., *Unlocking the Groove. Rhythm, meter and musical design in electronic dance music*, Bloomington, Indianapolis, Indianapolis University Press, 2007, p.14-18. Il parle « de séparation artificielle » entre « ceux qui se focalisent sur la « musique », et ceux qui se focalisent sur le « contexte » ».

³³⁷ *Ibid.*, p.26-29. Butler, J. Mark, *Playing With Something That Runs*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p.106-107.

pour conséquence l'évolution des droits civiques et un mouvement de reconnaissance des Africains-américains qui prend encore certaines formes aujourd'hui. L'émergence de Detroit comme « une ville noire »³³⁸ depuis la fin des années 1970, qui ces 10 dernières années se cherche au sein d'institutions et d'autorités de la ville à majorité afro-américaine avec un maire Blanc et hors de la ville dans une Amérique blanche (en pourcentage de population³³⁹, et en pourcentage de représentants administratifs et politiques au Congrès³⁴⁰), où la place de l'Africain-américain moderne, en tant que citoyen, habitant et dans ce contexte démographique et politique générale n'est ni questionné ni informé dans les documentaires. Le rapport à la vie des artistes, dans cette communauté d'appartenance africaine-américaine, se limite lui aussi à quelques fondamentaux, mais éloignés des changements sociétaux et surtout de l'après-Mouvement des Droits Civiques.

Pour introduire le cadre social et politique dans laquelle la techno est née, les documentaires réalisés par des Européens présentent les émeutes de l'année 1967, et celles de l'année 1976. Le documentaire « Techno Story », dans sa vision généraliste mélange les deux mouvements sociaux, sans présenter le caractère racial et localisée de la première émeute, et le caractère plus économique et globalisée des « Chocs pétroliers » de la seconde période de transformations sociales. C'est notamment le cadre narratif que je souhaite pointer ici, et le mélange des faits pour cibler une idée clé : les habitants de Detroit sont « des afro-américains dans la misère », sans jamais rechercher à savoir qui sont ces habitants, pourquoi et comment ce sont-ils trouvés ou vivent-ils dans cette situation, et de quelles situations socio-économiques parle-t-on ? Ainsi la voix off du documentaire introduit comme une clef de la construction de la techno, la faillite économique, en premier lieu :

Au début des années 1970, ce fleuron de l'industrie automobile des Etats-Unis, se transforme en friche économique. Les émeutes sociales de 1976 précipitent le mouvement de délocalisation, des millions d'habitants se retrouvent dans la plus grande misère (« Techno Story », 19'30'')

³³⁸ Je parle de Detroit comme une « ville noire », dans un rapport à la démographie de Detroit, mais principalement dans un rapport au terme « Black Metropolis ». Pour plus de détails, voir chapitre 3.

³³⁹ D'après le recensement de l'année 2010 de l'US Census Bureau, ce malgré les critiques qu'on peut tendre sur la catégorisation ethnique et la manière de prendre en compte des mixités sur plusieurs générations, aux Etats-Unis, 63,7% des habitants sont Blancs et 12,3% sont Afro-américains.

³⁴⁰ Sur 535 représentants, 39 sont Afro-américains en 2011, contre 6 en 1965 : Pew Research Center, *On Views On Race and Inequality, Blacks and Whites are World Apart*, (auto-production de ce *think tank* localisé à Washington), Juin 2016.

Ensuite c'est au tour de Jeff Mills de préciser : « Nous avons tous entre 38 et 45 ans aujourd'hui (2004). Nous avons à peu près tous vécu la même chose dans les années 60 ». Au-delà de cette généralisation du cadre vécu des événements à Detroit dans les années 1960, le documentaire ne se soucie pas de l'anachronisme générée, entre un événement de 1976 et celui de 1967, ce sans différenciation contextuelle entre d'un côté un mouvement de lutte ouvrière, et un mouvement pour les libertés fondamentales. Le documentaire, après la prise de parole de Jeff Mills, souhaite nous faire interpréter ses propos en montrant des images des émeutes de 1967. Enchaînant, le documentaire revient sur Mills qui statue : « pour nous ça a eu (les droits civiques) plus d'importance que le déclin de l'industrie automobile ». Le documentaire nous montre alors des images de Martin Luther King, sur de la musique techno, liant inextricablement les deux, ainsi que des images du collectif Underground Resistance. Point d'orgue de cette narration, qui se déroule comme une démonstration du caractère logique et inhérent à la techno d'être militante et revendicative, la réalisation fait conclure Jeff Mills avec ces propos-ci : « Nous à Detroit, nous pensions que nous devions faire une musique électronique pleine d'émotions et qui passerait un message ».

Dans ce corolaire, on fait de la techno une musique revendicative, comme une musique en réponse aux actes et actions vécus durant l'enfance des DJ et producteurs. Le documentaire tombe dans un procédé où la musique doit recevoir analysé une revendication, comme le but idéologique inscrit dans son esthétique, ce sans prendre en compte la diversité des messages et des actions. De plus, l'utilisation de la figure de King pour des documentaires francophones, figure du combat pour les droits civiques, est très limité par rapport aux divers modes d'engagement de la communauté de Detroit, via de multiples autres figures comme Grace Lee Boggs, Malcolm X, ou la Ligue des travailleurs révolutionnaires noirs³⁴¹.

A ce stade, ce qui ne varie pas, ce sont des images de Mike Banks qui sont reprises dans les documentaires européens, pour parler d'Underground Resistance et s'exprimer sur

³⁴¹ Sur la Ligue révolutionnaire des travailleurs noirs : Georgakas, Dan et Surkin, Marvin., *Detroit : pas d'accord pour crever. Une révolution urbaine*, Paris, Agone, trad. Laure Mistral, 2015(1975). A Detroit, de nombreux activismes et courants pour la défense des Africains-américains ont pris place et se sont développés autour d'autres figures moins conformes que Martin Luther King : Grace Lee Boggs, était une activiste d'origine chinoise, qui a vécu entre Chicago-New York-Detroit ayant milité dans le mouvement Black Power, proche de Malcolm X, ainsi qu'au côté de son mari James Boggs. James Boggs, ouvrier dans les usines Chrysler à Detroit, était un activiste communiste dans les années 1940-1960, et proche des mouvements radicaux (Black Panthers, RAM, etc). Malcolm X a vécu de longues années au Michigan, un des leaders du mouvement Black Power et de *Nation of Islam*, sont critiques du mouvement de Droits Civiques (fédéré notamment autour de la *National Association for the Advancement of Coloured People*). Pour plus de détails sur les rapports ou non aux artistes techno de Detroit et sa scène, voir chapitre 7.

l'objectif du collectif et label créé par Jeff Mills et lui-même en 1989³⁴², et s'exprimer sur la question des tensions raciales, de la reconnaissance des Africains-américains dans la techno, et dans nos mondes.

Dans le documentaire « Techno City », Mike Banks nous est présenté après le discours de Jeff Mills sur la techno comme musique à message(s), musique revendicative. A la suite des images de Martin Luther King sur fond de techno, Mike Banks apparaît. Mike Banks parle dans une vidéo, utilisée dans un documentaire. Plan serré sur son visage, un bandana couvre sa bouche et remonte jusqu'à son nez. Il déclare – ou on lui fait déclarer : « La musique techno n'a pas de visage, c'est pour cela que je n'ai pas de visage ».

Le documentaire n'apporte pas assez d'éléments contextuels pour comprendre la phrase de Mike Banks, et est donc très libre d'interprétation. A ce stade de notre analyse de la techno de Detroit, nous entrons de plein pied dans un vide comblé par l'imaginaire de Detroit perçue par les documentaires, et le mythe de la techno de Detroit. La musique doit rester de la musique, sans que les visages des artistes, montrés par les médias ou eux-mêmes prennent une importance ? Une forme d'*art's for art sake*, pourrait se dessiner, en quelque sorte. Cependant, le message de Mike Banks et ses engagements dépassent ce stade.

De plus, le message de Mike Banks se retrouve alors déconnecté, de ce que la voix off du documentaire nous dit sur lui ensuite :

Mike Banks, alias Mad Mike a côtoyé la pauvreté et la violence. En 1988, il fonde avec Jeff Mills Underground Resistance. Ce label s'impose très vite comme le porte-parole du mouvement techno américain. Il regroupe une véritable armée de DJ qui se serve de leur platine pour faire passer un message, inspiré du Black Power des années 1970 (« Techno Story », 22'20'').

L'accumulation du nombre de « faits » et de « sens » seront discutés dans la suite de cette thèse. S'il ne s'agit pas pour le moment de qualifier la justesse ou non du propos, ou plutôt de les mettre en discussion avec d'autres éléments, ce chapitre a déjà insisté sur les diverses origines sociales des acteurs de la techno, avec certains ayant moins « côtoyé » et connu la pauvreté que d'autres. Dans un premier temps il apparaît clairement que le documentaire fait de Mike Banks et d'Underground Resistance, le fédérateur d'une communauté d'artistes techno à Detroit. Dans un second temps, un cadre « militaire » de cette « armée », pour parler du collectif de DJ Underground Resistance est largement imaginée autour du bandana, des

³⁴² Sicko, Dan., *op.cit.*, p.96-105

treillis militaires et de la gestuelle et des paroles crues et directs que « Mad Mike » envoie. Troisièmement, quel est le message passé par les DJ ? Si le documentaire ne clarifie rien sur celui-ci, l'alliance de la voix off sur des maisons abandonnées, et des personnes pauvres à Detroit, focalise notre attention sur un message qui dénoncerait les conditions de vie des habitants.

Dans le documentaire *Universal Techno*, la parole de Mike Banks est plus directe à ce sujet : « L'opinion des quartiers pauvres doit se faire entendre dans cette musique ». Mike Banks insiste sur le fait que la techno de Detroit parle de Detroit, de la capacité des pauvres et des nécessiteux à être et à faire, de parler de ceux dont on ne parle pas, et qui ne sont pas soutenus. Dans les deux documentaires, le lien de la techno de Detroit, telle que pensée par *Underground Resistance*, avec un message sur et pour les Afro-américains, est presque inaudible. Dans *Techno Story*, on parle du lien entre le mouvement *Black Power* et le label/collectif. Dans *Universal Techno*, le message de Mike Banks transmis est plus frontal, dans un refus de « la situation » :

Cela doit changer, dans les années 90 ! Au XVI^{ème} et XVII^{ème} des Indiens d'Amérique apprennent aux Européens à survivre à l'hiver américain. Vous voyez ce qu'ils ont reçu en échange, de la merde ! C'est beaucoup de pression pour moi. Je veux qu'on connaisse notre situation, mais vous ne pouvez pas sans arrêt venir nous prendre des choses sans qu'on vous demande quelque chose en retour (« *Universal Techno* », 49'30'').

La réalisation met en avant le discours politique, de reconnaissance, d'échange et d'appropriation médiée ou équitable d'*Underground Resistance*. C'est autour de la situation des Indiens d'Amérique, dont Mike Banks est un descendant par sa mère indienne *Blackfoot*³⁴³, qu'il dresse une analogie avec la communauté afro-américaine. Le discours retenu par la réalisation de Mike Banks interroge les relations entre les pays et les artistes dans l'appropriation/l'expropriation des biens, et la reconnaissance sous-jacente des Afro-américain dans la création artistique, que le documentaire rend peu explicite.

En définitif, on ne parle que rarement des Blancs en ville ou du « white flight », soit le départ massif des Blancs ayant détérioré en profondeur la démographie et le fonctionnement de la ville. On ne parle pas non plus du rapport à la domination blanche. On ne parle pas non plus

³⁴³ Reynolds, Simon, *Generation Ecstasy : Into the World of Techno and Rave Culture*, London, Little Brown and Co, 2001, p.232. Pour plus de détails, voir chapitre 7

de la communauté afro-américaine, ou des tensions raciales entretenues aux Etats-Unis dans un procédé systémique.

Le rapport aux Noirs vs Blanc, est discuté une unique fois dans le documentaire « Universal techno ». Après le discours de Mike Banks, ne parlant peu des Noirs, mais plutôt des pauvres, Kenny Larkin se voit probablement répondre à une question caricaturale de la forme « la techno est-elle blanche ou noire... ? », dans une problématique questionnant les origines. Une question qui est régulièrement posée aux artistes. Kenny Larkin répond :

Des tas de blancs demandent aux noirs, si cette musique est noire. Comme s'il fallait toujours mettre une étiquette à la musique. Pour répondre à votre question, ce serait idiot qu'une race revendique un genre de musique. La techno s'est inspiré des musiques des Noirs et des Blancs. On a grandi avec Kraftwerk, évidemment allemand, et la musique « noire » de Parliament Funkadelic, de ce genre de groupes, on a fait notre propre mélange (« Universal Techno », 51'10'')

Outre le ton de Larkin, qui semble ne plus souhaiter répondre, encore une fois, à ce type de questions récurrentes, la narration semble vouloir entendre s'affirmer une identité noire, afro-américaine dans cette musique. Larkin préfère alors valoriser l'aspect mélangé, qui forme une identité plurielle de la techno dans ses origines, et au-delà, puisqu'il argumente qu'on ne peut pas reconnaître « la couleur d'une musique », notamment parce que la réception de la techno est internationale et que quiconque peut s'inspirer de la musique faite à la base par un Noir ou un Blanc. La réponse de Larkin tranche avec l'idée d'une généalogie, de territoires, d'une identité stricte de la musique basé sur des liens culturels identiques, face à une mondialisation qui favorise une connaissance de tout pas tous. Cependant, son propos est-il partagé par tous ?

Dans les documentaires axés sur le local, on ne discute pas d'une couleur catégorique à cette musique. Il n'y a pas non plus de prise de position de la communauté afro-américaine sur la vie des Afro-américains, mais une plus grande précision sur les généralités contextuelles est souvent donnée, ce par des personnalités blanches du monde académique comme notamment : quelle(s) voix les artistes Afro-américains de la scène techno/house de Detroit portent-elles ?

Au contraire des documentaires à visée européenne, on ne demande pas aux artistes de justifier leur position et de parler de politique, et d'engagements pour la communauté afro-

américaine. La communauté afro-américaine paraît simplement, sans être mise en scène. Cependant, les informations transmises restent très dépolitisées, sans confrontation. Les récits et discours ne prennent pas en compte l'évolution des revendications, pourtant contenu dans divers titres et paroles d'artistes d'Underground Resistance, ainsi que le Manifeste d'Underground Resistance : quel type de message Underground Resistance transmet, et par qui est-il écouté et transmis ?

Enfin, dans la présentation de la techno de Detroit, comme message revendicatif, outre le contenu musical, c'est le monde de la musique et sa structuration professionnelle qui est remis en cause. Dans son dernier documentaire, Jacqueline Caux fait parler de longues minutes les artistes de Detroit, notamment Derrick May, Jeff Mills et Juan Atkins sur la question de l'évolution des supports et les manières d'entreprendre. Juan Atkins conspu le passage du vinyle au CD, en ce que la création de CD-rom requerrait un aménagement technologique que seule les maisons de disque pouvaient avoir. Pour lui, c'est un acte volontaire de la part des majors qu'il dénonce. Jacqueline Caux fait de ces hommes les combattants d'un système industriel, sans retirer leurs attachements à l'innovation, musicale et/ou mercantile, qui vient comme un contrepoint du système majoritaire qu'il dénigre, tout en s'insérant actuellement dans des modes marchands « proche de l'auditeur », et la multiplication des projets, et de leur set en festival. Le documentaire approche un point crucial à propos de l'évolution des ventes de musique par les artistes techno. Les documentaires à la fin des années 1990, début des années 2000, se positionnent de manière assez différente, en signalant la structuration professionnelle, dans un contexte où les DJ et producteurs de Detroit vendent beaucoup de vinyles. A l'instar, du réalisateur Gilles Deleuze qui interroge Kevin Saunderson en 1995-1996 sur le nombre de vinyles vendu, et que Saunderson lui répond : « 1 million d'exemplaires ».

Les documentaires offrent peu de références sur les labels et leur structuration, qui permet de comprendre le fonctionnement professionnel et la démarche des artistes techno. De manière plus généralisée, les documentaires à visée européenne insistent plutôt sur l'aspect revendicatif, et anti-conformiste d'une démarche « underground ».

Mike et moi-même étions très frustrés par les expériences avec les grands labels,
et nous voulions créer une structure dont tous les deux nous aurions le contrôle,
et dont nous serions responsable. Donc à partir de là nous avons créé un certain

état d'esprit, et travaillé à partir de ça. Cela n'avait rien à voir avec les structures classiques, et le label Underground Resistance avait vraiment la prétention de produire de la musique et de la diffuser à un niveau confidentiel/*to cultivate it at an underground level* (« Techno City », 22'50')

Jeff Mills explique qu'une frustration les a mené vers la création de la structure Underground Resistance, qui s'est muni de la possibilité de distribuer, vendre et enregistrer des maquettes en mettant à disposition des studios. Cependant ni le fonctionnement, ni la frustration créatrice de cet engagement d'un marché « underground » n'est expliquée dans le documentaire.

Les documentaires nous renseignent peu sur le fait que la plupart des figures des DJ et producteurs de la première et deuxième génération créèrent leur propre label avant 1988, et que la rencontre avec le secteur de l'industrie des majors en 1988 fut désastreux et scella l'idée de rester dans un circuit alternatif, sans aide et apport du réseau de distribution des *majors*³⁴⁴. Jeff Mills parle probablement de ce conflit.

Puis ensuite, c'est le co-réalisateur et narrateur du documentaire Sylvain Desmille, qui a l'écran est présenté comme « historien et anthropologue » qui intervient pour compléter le propos de Jeff Mills. Le rapport d'opposition Noir vs Blanc intervient alors une seconde fois dans l'analyse documentaire, mais cette fois-ci ce n'est pas un artiste de Detroit qui parle :

Underground Resistance, le label de Jeff Mills et de Mike Banks étaient pas mal influencé par le label black Motown. Il s'était pas mal démarqué des grandes majors blanches en se fondant dans Detroit dans les années 1970. Et c'est aussi par rapport à cette rébellion face aux grandes majors qu'Underground Resistance va naître (« Techno Story », 23'45'')

Desmille oriente la question d'une indépendance vis-à-vis de l'industrie musicale autour d'une opposition non pas de concepts, mais de pouvoir et de domination blanche par les majors. Il imagine plus qu'il analyse, en considérant la formule « être pas mal influencé » comme un euphémisme d'une connaissance, un lien de filiation entre l'histoire de la Motown, créé à Detroit par Berry Gordy, premier label de musique soul entièrement autonome et Underground Resistance. Pourtant très récemment, Derrick May avoua³⁴⁵ que lui et Juan

³⁴⁴ Voir supra, chapitre 2

³⁴⁵ Eléments repris de notes, ayant assisté à l'entretien de Derrick May et Jacqueline Caux avec Mathieu Guillien, après le visionnage du documentaire *Never Stop* lors du Ciné Rex Club organisé par Manu Casana

Atkins, après le *clash* avec le producteur Neil Rushton, se rendirent voir Berry Gordy et sa famille... sans véritable succès. Le lien direct semble donc encore mythifié, même si le modèle Motown a été clairement une source d'inspiration comme idée de structure. Néanmoins le lien entre la scène soul et la scène techno est éloignée, notamment en ce que la plupart des artistes rencontrés sur place, évoqueront la musique soul comme celles de leurs parents. Des informations rarement mises en valeur dans les documentaires européens, qui préfèrent lier l'histoire de la techno de Detroit, à des événements et des références historiques plus englobantes de l'Histoire étatsunienne. Si les documentaires « locaux » ne participent à la mise en relation de ces informations précises contextuelles, ils travaillent notamment à faire entendre à un plus grand nombre d'acteurs de la scène techno à Detroit, l'émergence et les transformations locales, ainsi que des détails à propos de la vie sociale à Detroit.

3.1.d Science-fiction, futurisme et utopie : influences, sens et interprétations de la techno de/à Detroit

Tout comme le cadre machinique est dépeint dans les documentaires, l'imaginaire post-industriel de la techno à Detroit croise celui des robots, propre notamment au style scénique et visuelle du groupe allemand Kraftwerk³⁴⁶. Nous avons déjà observé que la presse française spécialisée sur les musiques électroniques des années 1990, jouait notamment sur un mélange des codes, images et imaginaires dans sa documentation des musiques électroniques³⁴⁷. Dans les documentaires se mélange des imaginaires se produit, appuyé par une narration qui mélange robots, machines, Kraftwerk et témoignages des artistes de Detroit sur leur lien avec le groupe et l'utilisation des machines, c'est-à-dire de leur équipement musical.

La caractéristique et l'appui de la techno à un imaginaire utopique, futuriste et de science-fiction est amené de manière brouillonne et éparse au sein des documentaires. C'est une nouvelle fois au sein du livre *Techno Rebels* de Dan Sicko, mais aussi au travers d'une enquête auprès de John Collins, lors de ma visite au musée de la techno à Detroit, Exhibit 3000, lié à Submerge et Underground Resistance, que les liens avec cet univers se montrent plus vivement. D'un côté, Sicko présente au sein du livre le lien étroit que les jeunes

³⁴⁶ Deshayes, Eric, *Kraftwerk*, Paris, Le mot et le reste, 2014 ; Kosmicki, Guillaume, *Musiques électroniques. Des avant-gardes aux dancefloors*, Paris, Le mot et le reste, 2010, p.177-189, p.220-245

³⁴⁷ Voir supra : chapitre 1

pionniers entretiennent avec la littérature d'Alvin Toffler, notamment attaché à la figure de Juan Atkins, qui a étudié au lycée le livre *La Troisième Vague*³⁴⁸, récit d'anticipation sur les transformations de notre société via la technologie. Ce livre était aussi un appui important dans la réalisation des émissions radiophoniques d'Electryfying Mojo – WJLB, WGPR, entre 1977 et 1988 - qui sont écoutés par les artistes en devenir, dans une tranche d'âge de 10 à 20 ans. Une émission quasi-unique aux Etats-Unis. Mojo va aussi écrire un ouvrage auto-produit, « *The Mental Machine* »³⁴⁹ en 1993 à l'image de ses émissions. Dès le début des années 1980, il diffuse à la radio les premiers sons proto-techno et techno des artistes de Detroit, comme « *Sharevari* » d'A Number of Names³⁵⁰. Stacey Pullen témoigne de l'influence de Mojo, dans le documentaire « *Techno City* »:

Nous avons l'habitude d'écouter Electryfying Mojo à la radio, vous savez, qui nous a beaucoup inspiré, qui jouait de tout, Devo, James Brown, Parliament Funkadelic, n'importe quoi.... Il avait l'habitude de passer 15 minutes d'intermèdes avec des sons de vaisseaux spatiaux ou de choses comme cela. Donc je savais que quelque chose de nouveaux en termes futuristiques avec la musique à Detroit (« *Techno City* », 15'50'').

Au musée de la techno à Detroit, on revient aussi sur l'époque des années 70-80. Lors de ma visite en 2015, les affiches présentes de *Star Trek* – série télévisée racontant les aventures d'un équipage à la découverte de l'univers, en première diffusion de 1966 à 1969, et de 1987 à 1994 pour la suite - sont un outil très populaire pour penser au futur, au même titre que le développement de la conquête spatiale, et un premier aboutissement retentissant comme les premiers pas sur la Lune, me rappelle John Collins.

Pour ce qui est des seules documentaires, « *Universal Techno* » présente la philosophie de Derrick May, lorsqu'il est vu au contact des œuvres du dessinateur Abdul Haquim Haqq. Si la techno de Detroit a pour image, la ville de Detroit, les machines, la technologie, le documentaire propose de développer de manière courte cette imagerie et imaginaire autour de l'esthétique afro-futuriste :

³⁴⁸ Toffler, Alvin, *La Troisième Vague*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1988 (trad. par Michel Deutsch). Parution originale en 1980. Pour Toffler, l'analyse historique à une grande échelle (10.000 ans), fait intervenir trois vagues, ou « évolution des civilisations ». La troisième vague est la vague de connaissances, qui suit la vague de l'industrie. Le savoir est le pouvoir. Les vagues se superposent.

³⁴⁹ Sicko Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University Press, coll. «A Painted Turtle», 2001, p.57-58, et note 12-13, p.149

³⁵⁰ *Idem.*, p.28

Les seigneurs de la techno étaient des dieux puissants. Il y a des centaines d'années, ils ont ouvert une brèche dans le réel avec la technologie, plutôt qu'en utilisant leurs pouvoirs des anciennes traditions. Ils ont créé différents mondes. C'est le seul survivant du grand cataclysme (« Universal Techno », 36'45'')

Abdul Haqim Haqq explique ainsi les dessins présentés à Derrick May et la caméra. La caméra filme et capte quelques morceaux de ces dessins, qui réunissent diverses expressions de l'afro-futurisme : superhéros afro-américains, représentations de la ville et notamment des gratte-ciels auréolés de lumières comme des pyramides, habits et costumes en lien avec l'Égypte ancienne, des afro-américains-pharaons, etc.

Cette dimension visuelle, mais aussi spirituelle, reste peu développée en pratique à Detroit. À l'exception de quelques artistes, dont le *Detroit Beatdown* (collectif composé de...), quelques pochettes et galettes... les artistes de Detroit vont rester très indépendants de l'œuvre d'Abdul Haqim Haqq, qui va intervenir plus comme un discutant de la situation de la techno, comme musique du futur dans son esthétique, que comme style esthétique et visuelle de la techno pendant ces années de développement de 1987 aux premières années de la décennie 1990. L'esthétique « white labels »³⁵¹, avec des vinyles noirs, des pochettes blanches sans indication, ou une imagerie relativement pauvre sur les pochettes de vinyles, à l'exception de signes distinctifs de labels, comme leur logo, font de l'esthétique visuelle majoritaire de la techno, une esthétique épurée.

En 2006, la réalisatrice Jacqueline Caux, s'emparait pour la première fois de ce sujet de la techno de Detroit - avant de réaliser 10 ans plus tard *Never Stop*³⁵². En France, Jacqueline Caux a au travers de ses documentaires, été une grande supportrice de différentes figures en lien avec un intellect techno, proche de ce futurisme, en les personnes de Juan Atkins, Derrick May, Jeff Mills et Electryfying Mojo. Dans le documentaire intitulé, « Cycles of the Mental Machine », va à la recherche et rencontre Charles Johnson *aka* Electryfying Mojo, qui garde l'anonymat. Le film poursuit le lien entre la techno, la science-fiction, le futur, et le rôle du DJ radio Electryfying Mojo, en dressant le portrait de celui-ci, par son entretien, mais aussi de nombreux extraits de ses émissions radios. En 2014, elle

³⁵¹ À l'exception d'une approche plus précise autour du « hype » et autour d'un capital « sous-culturel » par Sarah Thornton des « white labels », le terme est utilisé à la fois pour désigner une entité/un regroupement d'entités de production/distribution indépendante, et l'esthétique de pochettes, avec une galette blanche sans indication au milieu, et n'a - à ma connaissance - pas été pleinement travaillé comme thème de recherche.

³⁵² Caux, Jacqueline, *Never Stop. Une musique qui résiste*, France, La Huit production, 2017, 76 minutes.

réalise une vidéo performance donnant image aux récits et la musique, en partie créé pour la vidéo, sur et de Jeff Mills³⁵³.

Le travail artistique de réalisation des deux documentaires donne une vision philosophique et poétique que renvoie ces documentaires de personnalités de l'émergence de la techno de Detroit. Les documentaires sont néanmoins capté par un auditoire d'amateurs techno – anciens raveurs et nouveaux clubbers – qui associent ces artistiques à des démarches d'art global, dont certains codes sont moins appréhendés. Le jour de la présentation du documentaire Man From Tomorrow lors des 7^{ème} Journées Internationales du Film d'Art³⁵⁴ du Musée du Louvre, l'amphithéâtre était rempli d'amateurs sautillant sur leur siège, de ne pouvoir plus s'amuser et sortir d'une position assise. Néanmoins, une majorité de ce public touché connaissait les codes et était adéquat en goût pour le visionner : un nouveau public pour suivre la percée d'un artiste de musiques électroniques dont l'une des facettes est tourné vers cette forme de production artistique liant vidéo/image/son.

Ce type de travail narratif par une auteure proche des artistes, et d'un cercle artistique et critique dans le domaine de la danse/musiques électroniques/film d'art qui met en forme un discours sur la techno à la fois du point de vue de l'histoire et de l'esthétique *et* du social et de l'art, participe autant à l'écriture des parcours artistiques, de l'histoire de la techno, qu'à mettre en forme l'aura artistique de Jeff Mills notamment auprès de l'auditoire et du spectateur français, et même au niveau européen, en lui permettant d'accéder, ou plutôt de s'élever, car Jeff Mills est déjà coutumier de diverses sphères : par ses œuvres et performances différentes, son réseau à Paris et son titre de Chevalier des Arts et des Lettres en 2007, et en 2017, Officier des Arts et des Lettres. Les performances d'artistes labellisés « techno » sortent depuis le milieu des années 2000 du cadre majoritaire de l'expérience festive en club et festival, pour entrer de manière plus régulière dans le cadre cinématographique, des performances de forme « concert », notamment avec des orchestres philharmoniques, de performance artistique numérique « de son à l'image/image aux sons » dans les galeries, musées et institutions des mondes de l'art³⁵⁵.

Au-delà de l'aspect esthétique, c'est l'aspect « visionnaire », « iconoclastes » d'une musique que de nombreux pionniers envisageaient et envisagent toujours comme « la

³⁵³ Caux, Jacqueline (réalisation) et Mills, Jeff (musique), *Man From Tomorrow*, France, La Huit production, 2014, 40 minutes.

³⁵⁴ URL vers le site du Musée du Louvre et la présentation du documentaire/film d'art : <https://www.louvre.fr/jeff-mills-man-tomorrow?cycle=86983>

³⁵⁵ Pour plus de précisions sur les parcours d'artistes, voir chapitre 5, et le rapport aux institutions, voir conclusion

musique du futur ». Dans les documentaires et discours de critiques et amateurs européens, la techno de Detroit se construit autour d'une innovation esthétique, qui prend sa forme dans un cadre environnemental qui peut sembler peu vouer à ce type d'élaboration, de création, de « progrès ». Pour Barren Warrett, chercheur en littérature et professeur à l'université de Detroit – Wayne State University : « L'une des principales choses qui fait que la techno de Detroit est comme elle est, c'est une utopie (...) rendant possible l'innovation. Ce n'est pas juste le reflet de quelque chose de mauvais - si on peut le poser dans ce sens - c'est aussi l'incarnation d'une certaine idée d'une communauté qui existe et continue d'exister (19'00'') » Cette phrase extraite du documentaire « Techno City », qui est à certains égards cryptiques et probablement coupée par le montage, fait entrer Detroit et les artistes, dans une participation au monde (exister, exister en communauté, agir, innover, créer). La philosophie de la musique, et notamment Ernst Bloch, a associé la musique à une pratique de l'utopie, « extérieure » à l'histoire, rendant proche la connexion d'une œuvre aux processus propres de composition de son auteur. La création de la techno à Detroit, prend les traits d'une création musicale dans un contexte irréalisable. Le discours descriptif et rempli d'intentionnalité de prendre la techno de Detroit comme une musique du futur, touche à un projet utopique complet, de traverser et changements des codes musicaux, sociaux, urbains des années 1980, vers le futur et comme un « bond en avant ». Et pourtant, ce qui semble donc « novateur », dans un contexte « irréalisable » a été concrétisé. Une concrétisation dans un monde extérieur à la musique, différent du monde réifié du mode de production capitaliste que E.Bloch et Theodor.W Adorno, établissait aussi « comme un monde inauthentique »³⁵⁶. La techno, comme une musique ou « art de l'utopie intérieur » pour ces philosophes, prend aussi place dans un rapport d'interdépendance non pleinement corrélatif, à son contexte et son environnement socio-culturel. Pour ces deux philosophes, l'utopie qu'est la musique se fait pas l'intérieur, car elle ne peut être mis en relation avec un monde qu'il lie au capitalisme : qu'envisagerait-il alors de la création de la techno dans un cadre à contre-courant de processus capitaliste, tout autant qu'un monde issu de la réification du capitalisme ?

Ce développement musical et utopique touche Detroit profondément, ainsi qu'une communauté émotionnelle, de partage : chercher du sens à son propre soi, clarifier ses opinions, former son idéologie, son cadre d'existence, son opposition à des normes et une fixation d'un autre horizon pour les artistes de Detroit, et les agents de la techno dans le

³⁵⁶ Bloch, Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977, ainsi que les commentaires d'Yves Vaillancourt.

monde. Autour d'artistes, engagés, qualifiés de « rebelles »³⁵⁷, de renégats, par diverses formes d'engagement dépendant ou indépendant du contexte de Detroit, d'engagement dans leur musique, ou par des engagements de représentations de leurs villes, d'un discours, et pour certains d'une prise de position en résistance face à des processus et fonctionnements de la société, les documentaires portent une vision de rassemblement et analyse la techno comme une réponse utopiste, à une « réalité dystopique » ou « dure », et ce à l'exception euphémisée que Detroit n'est pas une fiction ! Enfin, n'est-elle pas une réalité fictionnelle pour ceux qui l'idéalise ou la déshumanise, ou dans une distanciation entre vécu et perçu, à travers la techno ou des images de Detroit ?

Les multiples interprétations de la techno de Detroit comme une source de réponse, source du dépassement - prise de sens / empli de sens / toucher tout le monde, deviennent des récits, qui se fixent dans nos propres représentations internalisés, individualisés, subjectivés, notamment en Europe, et agrégeant un mythe de la techno. De plus, les documentaires et discours racontent, et font raconter les artistes, les engagent à mettre des mots, ou de la difficulté à la fois de préciser leur musique, et préciser le contexte, ce qui se passe à Detroit. Cette dépendance au contexte, et plus précisément la construction de liens de causalité entre Detroit et la techno sont pris dans des actions et interactions très complexes. Elles mêlent instant et mémoire, diverses situations, à la manière de tentatives de mettre un terme à l'insaisissable de la musique techno, et de saisir l'ineffable de la techno, tout autant que de prendre cette « techno de Detroit » pour parler de Detroit : « La musique agit sur l'homme (...) » dit Jankélévitch³⁵⁸.

Les *cultural studies* et les *popular music studies* déconstruisent le lien entre une musique, une culture, et une forme de résistance et des formes du politique, notamment autour des musiques rock³⁵⁹, du contenu politique des *song protest*³⁶⁰ et des intentions des artistes, interprètes, *song writers*, et leur réception par les publics. Néanmoins, la techno de Detroit ne

³⁵⁷ La terminologie de rebelles et de renégats est utilisé par Dan Sicko dans son ouvrage *Techno Rebels* (op.cit.) sur les artistes de Detroit, repris par Ariel Kyrrou (Kyrrou, Ariel, *Techno rebelle. Un siècle de musiques électroniques*, Paris, Delcourt, 2002) dans une vision des musiques électroniques de manière générale. Rebel est alors utilisé dans de très nombreux contextes et acceptions, voir chapitre 7.

³⁵⁸ Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983, p.7. Cité dans Legendre Alice, *La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie, mémoire* Philosophie Université Sorbonne 1, 2015.

³⁵⁹ Whiteley, Sheila (ed.), *Contre-cultures : utopies, dystopies et anarchies*, 9, n°1 et n°2, Volume, 2011-2012 ; Korczynski, Marek., *Songs of the Factory: Pop Music, Culture, and Resistance*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2014.

³⁶⁰ Peddie, Ian (ed.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2006.

contenant que peu de paroles – à l’exception de certaines œuvres de la techno de Detroit – ce sont les éléments contextuels, la fabrication des éléments autour du support musical, les discours d’artistes qui lient, comparent et critiquent des éléments de nos sociétés.

Tout comme les diverses fictions entre l’Europe et Detroit à propos de la techno se construisent dans une perception/un vécu, on peut analyser que les documentaires européens sont chargés de différentes références, de contextes, et d’engagements, et portent aussi diverses formes de contre-culture qui ne sont pas toutes partagées ou défendues de la même manière : un idéal de liberté est partagée par tous, soit s’évader et participer à la vie de Detroit, se libérer puis se retrouver après la chute du Mur de Berlin, se libérer de la politique thatchérienne, mais un renversement général de la domination blanche social et économique par un collectif engagé à suivre les acteurs de Detroit et notamment Underground Resistance, comme corps le plus militant et critique reste de l’initiative de certains qui y voient une ouverture à un changement politique, mais aussi une contestation du cadre de production industrielle pour privilégier une indépendance et une autonomie, et enfin la recherche du plaisir, qui partage ceux qui y voit une forme d’hédonisme pour transcender le système et ceux qui y voit un plaisir cadré et à consommer surtout dans ces formes les plus récentes, en se basant notamment sur une analyse critique de la professionnalisation de réseaux indépendants, des conduites de publics en festivals et en clubs, et d’une récupération industrielle de la fête (voir analyse chapitre 5 et 6).

3.1.e Représenter Detroit/techno comme ville/musique

La relation de la ville à la musique a déjà été enquêtée, par le prisme de l’industrie, des machines et du contexte socio-économique de la ville dans cette partie, mais comment nous est montrée cette relation de la musique à la ville dans les documentaires, comment la musique parle de la ville, et est utilisé pour faire parler la ville ?

Peu d’évènements de musiques techno sont dépeints à Detroit. Outre ce point, certains documentaires comme *Never Stop* montrent des images tirées de concerts en France, pour Carl Craig et Juan Atkins, ainsi qu’au Japon pour Derrick May dans le documentaire *Universal Techno*. Les documentaires européens ne présentent aucune information sur la

« scène locale »³⁶¹. Le documentaire « Techno City » se focalise sur le festival DEMF de 2001, premier festival à Detroit de musiques électroniques. On voit un centre-ville animé, des danseurs, des milliers de personnes, des DJ, des policiers qui dansent... une animation autour de performances musicales qui donne une vision dynamique du centre-ville : et au-delà ? Peu d'images de concert, de musiques en temps réel d'expérience et de performances musicales dans des clubs de la ville ou d'autres espaces.

La musique techno est utilisée comme appui aux procédés narratifs³⁶². Dans le rapport image et son dans le cadre cinématographique, la plupart des documentaires utilisent la musique techno comme musique extra-diégétique – incorporation de la musique d'une sélection d'artistes, lors des prises de vue de Detroit, centre-ville, maisons en ruine, friches industrielles. La musique utilisée est aussi la musique dont le documentaire veut nous parler, comme-ci elle était diégétique, émanant des images. Un jeu d'interprétation est alors laissée à l'analyse de l'auditeur/spectateur, qui tend tout de même à ne pas dissocier la construction musicale de la diffusion musicale, notamment puisque cette dernière est hors du contexte d'enregistrement ou de performance. Cette manière de documenter utilise ce procédé narratif pour composer avec l'intangibilité musicale, quand les documentaires ethnographiques sur la musique montrent davantage les musiciens jouer³⁶³. Un procédé qui renforce la représentation de la musique techno comme musique de Detroit embrassant chaque aspect de Detroit, dans un rapport très essentialisée.

Néanmoins le documentaire « Techno City », dont le titre fait donc de Detroit la ville techno, met en relation la techno et la ville, aux travers des origines, mais aussi comme documentaire plus tardif dans cette chronologie et d'orientation avec une réalisation locale, donne à voir la techno, comme « ignoré à la maison », mais « de retour » via l'organisation d'un festival. En insérant un texte introductif – c'est alors l'unique documentaire qui évoque

³⁶¹ Dans le documentaire *Universal Techno*, on assiste uniquement à une brève discussion de Juan Atkins avec John Collins et Stacey « Hotwax » Hale, que je reconnais, mais qui ne sont pas présentés. Le terme « scène locale » reste un terme de dépicition géographique ici, mais entre dans le cadre théorique dans le chapitre 5.

³⁶² Chion, Michel., *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003

³⁶³ Outre le visionnage de très divers documentaires sur la musique, au style plus ethnographique ou simplement dont le but est de montrer des musiciens en train de faire la musique, plutôt que de s'intéresser aux récits de vie de musicien, et de donc de vouloir, en tant qu'équipe de réalisation des documentaires analysés, discuter leur point de vue sur un contexte musical, la lecture de l'ouvrage de Mouloud Boukala m'a permis de critiquer et d'analyser ces différents documentaires, en gardant à l'esprit la question de « dispositif » et de « penser l'anthropologie » : Boukala, Mouloud., *Le dispositif cinématographique : un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris, Téraèdre, 2009.

cette tension entre la représentation et les pratiques techno en Europe, et celles à Detroit et aux Etats-Unis entre 1990 et 2000, ainsi que la mobilité des artistes :

La Techno de Detroit. La musique techno définitive. Révéré à l'étranger,
ignoré à la maison. Jusqu'à maintenant.

En 2000, environ 15 ans après les enregistrements des premiers pionniers,
la ville de Detroit tenait son premier festival de musique électronique.

Ce film est une célébration du son de Detroit.

Bienvenue dans la « Techno City ».

Le documentaire, à l'exception d'une image de Carol Marvin, directrice du DEMF en 2000 qui s'adresse aux public en ouverture du festival pour remercier les artistes, l'organisation de la ville de Detroit, sous la forme d'un message très politique de réinstallation résidentielle et redynamisation des activités, à une période où l'administration de Detroit croit encore au retour massif d'une population : « Et notre ville l'a donné pour vous comme un cadeau, qui croit en vous et souhaite que vous reveniez et rejoignez ce qui a été créé par nos superbes artistes. » ne parle peu de politiques culturelles ou d'une implication de l'administration locale.

« Techno City » met en place une discographie avec lecture d'information « hypermédia » basique, c'est-à-dire titre du morceau et nom de l'auteur (ni date, ni label) de manière extra-diégétique. Celle-ci s'affiche au cœur du documentaire et non dans la partie générique. Cette bande-son mise en relation avec des images de l'ambiance de la ville proposent davantage de mises en situation contrastée entre auteur d'un morceau/image de l'auteur-artiste *et* discours esthétique et sur l'empreinte sociale de la techno d'un artiste / musique dont les paroles ou le titre font références et ont été influencés autour du même discours : le titre « Techno City » (1984, Deep Space Music) de Juan Atkins/Richard Davis en tant que Cybotron est diffusé lors du passage du texte introductif du documentaire éponyme ; Carl Craig emmène l'équipe de réalisation dans un tour de Detroit pour une « visite », sans focalisation sur les ruines mais divers édifices : écoles, églises, gratte-ciels, sur le titre « A Wonderful life » de Carl Craig (2002, Planet E), un extrait de poème des Last Poets³⁶⁴, récité par Umar Bin Hassan (membre des Last Poets) devant le site du festival DEMF qui entrecoupe le morceau « Velocity Funk » de E-dancer alias Kevin Saunderson (1997, KMS).

³⁶⁴ Last Poets, groupe musical voix, percussions, rap-slam, fondé en 1968 à New York, et reconnu notamment pour leur critique politique et l'affirmation des racines des communautés Africaines-américaines.

La techno parle et est associée à des références sur la base de corollaires et de liens plus ou moins imaginées et en prise avec un contexte. La perte ou l'oubli d'un titre ou d'une textualité des paroles de la techno est remplacée par la textualité du documentaire, en fonction d'intervention et des récits d'artistes, mais aussi en lien avec des espaces, des paysages à mettre en musique. Si « Techno City » performe un jeu avec les titres, elle ne met pas en avant le fait que la techno fut parlante. Les premiers titres de la techno de Detroit parlaient de futur et de science-fiction : « Alleys of Your Mind », « No UFO's » ; de la fête avec un titre plus proche de la house que de la techno, et plus proche des scènes de Chicago et de New-York avec « Big Fun » d'Inner City. Si une grande majorité des titres produits et de l'idéologie attachée à penser l'esthétique de création parle de voyage, de planètes, et d'autres mondes, c'est l'album « Revolution for Change » en 1992 d'Underground Resistance (conçu autour de précédents morceaux sortis notamment en 1991, comme « UR010 » ou *Riot*) qui bouscule les conventions vers la question du politique et de la résistance, qui sera étiré à des productions comme l'album *GalaxyIIGalaxy*, ainsi que de nombreux titres du duo Drexciya (James Stinson et Gerald Donald), dont notamment l'album *The Quest* avec le morceau *You Don't Know* (1997, Submerge).

Un pas de côté, toujours dans les mondes de la musique, permet d'établir une comparaison, qui spécifie le processus d'identification de la techno de Detroit, notre rapport à la ville, et les identités urbaines dans la techno. Séverin Guillard dans son article « Représenter sa ville : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », explique que les rappeurs participent à leur légitimation en citant différents niveaux géographiques, par les paroles, des usages vestimentaires et des attitudes. Pour leur lieu d'habitation, les morceaux font explicitement référence à des rues, indicatifs, lieux³⁶⁵. Si dans les années 1990, les DJ et producteurs de la techno revêtaient des tenues sombres, et pour Underground Resistance, des éléments de tenues militaires, bandanas, et cagoules, la tenue vestimentaire a évolué. Pour la textualité, le manque d'éléments textuels ou de repères géographiques limitent l'interprétation au travers des morceaux. D'ailleurs, les paroles de « Techno City »³⁶⁶ sont complexes à interpréter au travers de la voix vocodée de Juan Atkins, mais ce que le documentaire éponyme l'utilise est surtout le titre du morceau, qui légitime son emploi pour penser Detroit et parler de Detroit.

³⁶⁵ Guillard, Séverin., « « Représenter sa ville » : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », in *Cybergeo : European Journal of Geography*, Politique, Culture, Représentations, en ligne, paragraphe 29.

³⁶⁶ Paroles: *Possible plan/That want a man/We try to understand what's the master plan/Possible plan /Oooooohhh oooh Techno City x7/ Tic Tic Tic Tic Tic x20* (répété x 5). Différentes versions, avec différentes paroles existent. Une autre version dit : *Welcome to Techno City. You will never go away.*

Malgré une défense de leur ville, avec une explication de la complexité de la relation de « faire avec » la ville et sa situation socio-économique, certains propos des artistes eux-mêmes dans les documentaires européens donnent une perception ambiguë de la relation d'influence de la ville sur leur musique en termes de réception, par la narrativité du documentaire.

Si les documentaires européens donnent une version de la ville empreinte d'une histoire sombre, meurtrière, dangereuse, d'échec économique, tournée vers la « décadence » d'un système incarné par la ville de Detroit sans nous adresser aux acteurs-auteurs de ces multiples situations ou en nous confrontant aux processus complexes ayant alimenté ces mêmes situations, le documentaire « High Tech Soul » orienté vers une vision plus locale, donne plus de temps de parole, et de profondeur à la ville vécue par les artistes et autres auteurs. Ainsi si D.May exprime que « la ville peut être assez ennuyeuse », la réalisation lui redonne la parole pour qu'il explique qu'« en 20 ans, je n'ai vu aucun changement. Rien. L'unique chose qui a évolué c'est nous. Nous avons changé, mais pas la ville ». Ce documentaire, tout comme les artistes, ont une vision contrastée, basée sur l'activité des gens, face à une inactivité de la ville. Mais cette inactivité de la ville, des bâtiments, des rues, est elle aussi contrastée puisque, Jerry Herron expliquait au début du documentaire : « La ville est toujours là ». La pensée fictionnelle et idéologique à propos de Detroit, agissant comme un élément du processus de défaire la cité et de déshumaniser ses habitants s'arrête alors. Plus encore, Detroit n'est pas une ville où rien n'est agi, où rien n'agit, car comme le dit Herron :

Nous avons de l'espace, mais de l'espace vide, mais un espace plein d'artefacts de l'industrie américaine. Cela procure de la nourriture pour l'imagination des gens, d'une manière qu'aucun autre site ne fait. (...)
(« High Tech Soul », 8'00')

Detroit est un espace géographique situé avec une Histoire qui transparaît des friches, un espace de réflexion plus plein d'idées que vide, un espace mental pour imaginer. Et si les documentaires européens tendent à fonder la création de la techno sur un espace perçu par des médiations et des narrations, en rencontre avec ses propres réalités et imaginaires culturelles et sociaux, le documentaire « High Tech Soul », mais aussi « Techno City », renvoient la techno comme fondé sur un espace pour vivre et imaginer. Imaginer Detroit autrement, rêver de voyages, d'autres mondes, c'est alors à la fois penser sortir de cette réalité difficile, mais

aussi vouloir changer Detroit et voir en Detroit des aspects porteurs et créatifs. Des registres d'interprétation, de médiation et de représentation se forment alors à divers degrés, analysés au sein de cette étude. A la Detroit vécue et la Detroit perçue s'articulent des Detroit qui apparaissent à l'écran et dans les discours, toutes constitutives de notre réalité, et propre à chacun en fonction de nos attaches, actions et interrogations dans notre parcours et notre quotidien. Alors, si Detroit est affirmé comme propice à l'émergence de la techno dans son cadre urbain et socio-économique dans les documentaires, différentes représentations de Detroit dressent alors différentes formes d'émergence et de développement de la techno.

Les documentaires européens en se focalisant sur l'ambiance de la ville, sans prendre part aux pratiques de la techno à Detroit, donne donc à voir la techno comme une bande-son de la ville. Les machines industrielles trouvent leur lien avec les machines musicales utilisées par la techno, l'aspect squelettique de la ville et évidé des espaces donne le sens, et la répétition musicale se fait rythmique de l'automatisation des corps et des machines dans la production industrielle. Les documentaires comblent un manque dans une représentation plus globale et générale de ce qu'on entend de la ville et de la musique, ses normes et conventions générales. Alors, la ville comme la musique souffrent de clichés, de représentations plus imaginés qu'issue d'une réalité vécue, mais qui n'efface donc en rien la puissance de ses représentations et des imaginaires.

Lors d'un entretien avec Jacqueline Caux, elle m'explique ce qui l'avait poussée à faire ses documentaires, son intérêt. Me confirmant sa passion pour la techno qu'elle voit dans une continuité des grandes avancées esthétiques dans le domaine de la musique contemporaine – en professionnel de l'histoire de l'art, avec son mari Daniel Caux défenseur et défricheur des musiques électroniques – elle revient aussi sur sa propre interprétation et démarche, qui en contact avec le terrain et les artistes ont bien évolué, mais dans laquelle il un reflet, un image et un discours très attaché et assez « exotique » et « essentialiste » en tant qu'Européenne – emprisonnés dans la narrativité et une vision de la techno *et* Detroit dans ses documentaires :

Ils sont devenus la première génération de Noirs qui s'affranchit de l'instrument traditionnel, qui s'affranchit de la voix, qui s'attribue et s'accapare la machine. C'est une chose fantastique pour moi, et que je pensais peut-être liée à l'environnement où leurs parents et leur famille travaillaient, un environnement dans lequel ils baignent... C'est cette impression qui a été la plus forte ! Aujourd'hui je ne suis pas sûre que la

techno que la techno et ses artistes soient si reliés avec ce que je pensais... mais en tout cas c'est avec cette idée-là que je suis partie³⁶⁷.

Les documentaires locaux, eux, se concentrent sur les aspects de la techno à Detroit. Plus récent, ils se forment en une rupture avec d'autres documentaires, à la fois en documentant et en reconnaissant l'émergence de la techno à Detroit, mais aussi ses transformations à une époque où la techno a déjà été modifiée, circulée.

Il s'en échappe comme une volonté de « (r)établissement d'une vérité ». Une « vérité » par rapport aux imaginaires florissants qui portent des fictions sur la ville, et donc de diffuser des connaissances sur une réalité, mais aussi des détails sur la forme de « démarches nouvelles », de prises d'intérêt à propos des artistes techno par l'administration locale, d'un retour des artistes à Detroit – qu'ils n'ont pas tous quitté – mais dont la présence s'était affaibli au début des années 1990, accru par une grande mobilité, plusieurs années après la confrontation avec d'autres cultures et un marché international, et des trajectoires personnels et professionnels qui les attirent. Enfin, les documentaires « locaux » se focalisent autour de plusieurs membres de la scène et des artistes à Detroit, pour valoriser la techno à Detroit et pas uniquement la techno de Detroit.

3.2 LE MYTHE DE LA TECHNO DE DETROIT : UN TERRAIN POUR NOS MYTHOLOGIES MODERNES

Sous le prisme du travail artistique, des trajectoires de la musique techno, et des parcours artistiques individualisés, une propriété est donnée à Detroit, comme ville d'origine de la techno, mais aussi comme l'environnement social et culturel de la techno naissante : une naissance qui porterait une éthique et une esthétique liée à Detroit, à prendre au travers des transformations et trajectoires de la techno de Detroit.

Les processus d'identification, par la localisation ou le processus de se confondre avec la catégorisation de la techno – catégorie générale - sont opératoires, et fonctionnent d'une manière similaire au *name-dropping*, soit pour s'assurer une convergence des idées, des actions et des pratiques sur la base d'un commun (ex : un nom d'artiste, ou une ville) dont la

³⁶⁷ Entretien avec Jacqueline Caux, voir annexe 2

relativité musicale n'a d'égale que la puissance qu'elle emporte dans nos manières d'exprimer le monde, et la musique qui nous entoure. En effet, cette forme anthropomorphique, où certaines représentations de l'action humaine dans une ville donne la représentation d'une ville, sont donnés en trait caractéristique. Une déclinaison similaire se fait lorsque une/des raisons de la techno d'être exprimé se fait à travers le rapport Homme/machine, à la pensée à la fois « squelettique/répétitive » et « machinique » de la techno. La techno de Detroit s'incarne dans les discours et nos représentations, lui donnant une existence propre à la manière d'« une métaphysique de la techno de Detroit ». Ces documentaires et les catégories intrinsèques de mise en forme des éléments constitutifs/liants de la techno, sont ce que Norbert Elias appellent des « moyens linguistiques, des concepts dominants », qui dans ce cas servent à humaniser un objet « l'âme dans la machine », ce qu'on nomme animisme, à humaniser la ville autour de la personnification de Detroit, à déshumaniser ces habitants où tous ceux qui habitent seraient tenu de manière totale par « cette formation sociale » qu'on nomme « ville ». Bien qu'Elias reconnaissait la difficulté de s'extraire pour les individus d'une pensée « magico-mythique »³⁶⁸, la requête scientifique qu'il engageait dans les sciences sociales pour « expliquer les contraintes auxquelles sont soumis des hommes placés soit dans des sociétés ou des groupes » laissait une moindre place à la compréhension de cette construction « magico-mythique », de laquelle il souhaitait que les hommes s'écartent comme « contrainte sociale » et « contrainte de la pensée sociale »³⁶⁹, en repoussant la pensée magico-mythique et la métaphysique des formations sociales comme des modèles hétéronomes explicatifs. Si l'anthropologie attribue aux êtres humains d'appliquer un anthropomorphisme à ce qui l'entoure, c'est en reconnaissant son caractère social, notre capacité à socialiser, ainsi qu'à reconnaître « les êtres non humains significatifs de notre environnement »³⁷⁰, et les conséquences de cette reconnaissance construite. Cela est notamment vers quoi tend la pensée du monde selon Descola, en parlant de l'animisme comme d'une ontologie³⁷¹.

Norbert Elias dit dans une autobiographie : « Les hommes ont besoin de mythe, mais pas pour régler leur vie sociale »³⁷². Elias était plus connu pour « chasser » les mythes que

³⁶⁸ Elias, Norbert., *Qu'est-ce-que la sociologie ?*, Editions de l'Aube, Agora Pocket, p.7-32 (« Introduction »)

³⁶⁹ Idem

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

³⁷² Elias, Norbert, (entretiens avec Arend-Jan Heerma van Voss et Abram van Stolk), *Norbert Elias par lui-même*, trad. de l'all. par Jean-Claude Capèle, Paris, Fayard, 1991, p. 54. Cité dans Delmotte Florence, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2010/2 (n° 106), p. 29-36.

pour discuter du pourquoi et du comment les êtres humains en ont besoin. Il faut développer un sens de la responsabilité, qu'il évaluait d'après ses études sur l'Europe et les mythologies nationales, nationalistes et même démocratiques, et dont l'actualité nous donne encore des cas à étudier et assure aussi l'intérêt d'une compréhension des travaux d'Elias. Néanmoins, l'étude des mythes, notamment leur construction/déconstruction, a évolué comme le montre le travail important du chercheur Andrew Von Hendy³⁷³. Sans revenir sur les premiers cadres d'études et manières d'analyse les mythes, je souhaite revenir notamment sur les propos de Roland Barthes autour du mythe comme langage, et plus brièvement sur Franz Boas, Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss autour d'une critique du mythe comme représentation collective, pour analyser le mythe de la techno de Detroit.

Tout comme Barthes envisageait l'analyse des mythologies de notre société, comme « une critique idéologique » et « sémantique du langage de la culture dite de masse »³⁷⁴, les représentations – explications et interprétations - de la techno de Detroit fournissent un langage commun : « le mythe est un système de communication, c'est un message »³⁷⁵ à analyser. La techno de Detroit - ses artistes, sa musique et la ville – devient un repère, un point de cohérence, dans des discours qui ne remettent pas toujours en question la marche d'une catégorie « Techno gestionnaire », nommé EDM actuellement et son maintien³⁷⁶. Dans le chapitre 2, si le « phénomène techno » mondial apparaît, je souligne alors sa construction appuyée notamment par des cérémonies médiatiques illusoires, un marketing pro-actif d'un phénomène qui devient « mode », « tendance », ainsi qu'un secteur industriel qui offrent une lecture universelle à la musique techno. Ce phénomène techno fait à la fois référence à un déplacement du paradigme « techno » et sa représentation consensuelle/conformiste dans de nombreux cadres et formations sociales. Dans ce chapitre 3, les documentaires se différencient entre un déroulé informatif autour de la techno dans le monde, en Europe, ou/et à Detroit, et donnent à voir le phénomène comme total et/ou partagé de manière différente en fonction de la focale que propose la réalisation.

Une lecture universelle de la techno forme « une représentation collective » qui se nourrit de discours d'artistes faisant fonctionner leur agentivité, autour d'une consensualité et de conformisme – soit des modes d'être ou de maintien de l'existence de la forme « techno »

³⁷³ Von Hendy, Andrew., *The Modern Construction of Myth*, Indiana, Indiana University Press, 2002

³⁷⁴ Barthes, Roland., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.1

³⁷⁵ *Ibid.*, p.213

³⁷⁶ Simmel., Georg., « Comment les formes sociales se maintiennent » in *L'Année sociologique*, PUF, 1896-1897, p.71-109

générique – ce que N.Elias rapprocherait de ce qu’il nomme « contrainte » et « balance de pouvoir ».

Certains artistes se plient à la normativité d’un cadre, comme celui de la cérémonie médiatique. Certains artistes sont pris dans le jeu d’un réseau international, mais peuvent aussi organiser, avec intention et conscience de cette cérémonie, leur métier et leur affinité avec des lieux de performances touristiques, quand d’autres développent des discours sur les connexions avec des lieux de travail. Certains préfèrent signaler les différences stylistiques, utiliser la comparaison pour se différencier, quand d’autres encore, ne communiquent pas avec certaines sphères, sélectionnent, et critiquent les manières de faire être et de faire faire des « autres » DJ/producteurs. Ces stratégies conditionnent, mais aussi, remettent en question à la fois la communication opérée, dès lors qu’elle sort de « sa » sphère pour s’attaquer au réseau mondialisé. Et si la représentation prônée par la catégorie et le cadre industriel se veut collectif, les stratégies et discours de différenciation de certains acteurs de Detroit, égratignent cette vision collective.

La techno n’a alors d’universelle, qu’une approche macro-sociale dans une géographie non comparée des acteurs et des pratiques, ou tous participent à un même « phénomène ». Car pourtant déjà l’analyse des processus plurielles d’identification et l’analyse des discours de chacune des stratégies de ce processus à des éléments de ces mondes techno montrent les accords et désaccords, le déterminisme et la résilience, dépassant le cadre d’un procédé de distinction, de jugement, et de parcours légitimés/non légitimés.

Ce que j’impute à la représentation monolithique de la techno, ou de la techno de Detroit, ne fait pas s’effondrer la représentation ayant une persistance. Si ce conflit de représentation et de réalisme s’impose aux acteurs, il l’est notamment dans un processus de différenciation, et de refus des contraintes mis en place par un autre monde, de par ses caractéristiques éthiques ou esthétiques, etc. Rendre intelligible une représentation ne l’a fait pas disparaître, d’autant que cette représentation a de puissante qu’elle est structurante, cadrante, voire rassurante, notamment quand son partage permet de la concrétiser, et donc de rendre compte de la performativité d’une représentation.

Cependant, si Detroit est manipulée à l’international dans sa représentation originelle, quels artistes jouent à Detroit, par attachement local ou par ouverture à un marché international ? Y-sont-ils donc acceptés, et comment ? Comment la scène de Detroit, dont une partie critique et l’autre prolonge la correspondance à la techno, exploite ou repousse la mise en marché de la catégorie techno ?

Outre le message, la forme communicationnelle que prend le mythe, celui-ci devient aussi un symbole originel. La techno de Detroit, pris comme les origines de la techno, renvoie notamment au questionnement autour du mythe de la création, du récit originel. Les artistes de Detroit critiquent très largement l'origine de la techno, et exposent clairement les différentes racines de cette musique, souvent pris autour de « prénotions musicales » : « la techno c'est Kraftwerk et Georges Clinton dans un ascenseur ». Néanmoins, la techno de Detroit a été et s'est « doté » de figures dont on parle comme des légendes, mais aussi des modèles. Des légendes comme une acception prémoderne des mythes, où la légende en personne a réalisé quelque chose « d'originel ». Il ou elle a réalisé une « épreuve de force » en changeant ce qui ne pouvait être changé, ce qui paraissait immanent, doué d'une puissance si contraignante, qu'un individu ne peut s'en défaire. Cette épreuve prend souvent les traits, dans les documentaires et les discours européens, de la *résistance* des artistes, *en tant qu'Afro-américains, d'être sortie* d'un contexte de misère – Detroit – et *d'avoir créé* une musique originale. Ces traits sont excessivement ethnocentrés, et sont dépourvus d'une considération individualisée et d'une conception construite des actes des artistes. Les documentaires donnent une existence propre à cette formation de la techno, que je nomme mythe de la techno.

Les documentaires interrogent cette origine ainsi que les transformations de la techno. Ils dressent un contexte socio-culturel de la techno de Detroit, dans un récit qui mélange passé/présent, mais aussi un horizon d'imaginaire utopique et futuriste. En fonction de l'équipe de réalisation, la narrativité évolue.

« Techno Stories » dresse un portrait de Detroit, discuté principalement par des artistes européens ou aux parcoures européens. Il émet un corollaire puissant entre les émeutes, la violence, le déclin industriel et la techno. « Universal techno » fait échanger les artistes, et laisse les incarnations de ce style musical échangé et discuté de la performativité de la techno, en montrant des artistes perdus dans la trajectoire de cette musique, inquiet face aux discours génériques décrivant le lien entre techno et Detroit (Mike Banks/Derrick May). Si les documentaires de Jacqueline Caux, au départ, élevaient la techno comme une résonance d'un système industriel passé à Detroit et des horizons afro-futuristes, elle se tourne notamment avec « Never Stop » vers l'affirmation d'une volonté d'indépendance, et une bataille commune contre les stratégies industrielles : passage d'une techno que les artistes auraient façonnés par « un écho » aux machines du passé, à une focale sur leur modes de résistance

face à l'industrie. Pour les documentaires, faits par les Européens, la techno incarne les maux de la ville, dans lequel sont débattus des considérations sociétales internationales. Les réalisations européennes voient Detroit et la techno, comme une transition, et une réponse musicale explicitant des changements profonds dans la société. Une société occidentale souffrant de maux similaires, où Detroit est vue comme l'incarnation bouc-émissaire de « notre réalité dystopique ». Un emboîtement de formations sociales, d'idées, d'interprétations et autres formes de subjectivité tellement puissantes, que ses documentaires, ne présentent plus « la » techno de Detroit, mais façonnent « leur » techno de Detroit.

Les documentaires « Techno City » et « High Tech Soul » posent une problématique inverse, beaucoup plus critique. Le premier donne à voir un festival à Detroit, et une « Techno City » vibrante. Le documentaire veut nous raconter la vivacité d'esprit et de pratiques de la ville où sont nés des DJ qui jouent leur musique, et celle d'autres, dans le monde. Le documentaire est à contre-courant des éléments spécifiés sur Detroit par les Européens. Cependant, en ne documentant pas les pratiques musicales internes à la ville, et uniquement un grand festival à Detroit ayant lieu une fois par an – sans prise à un contexte et des éléments autour de ce festival – ceci laisse entrevoir aux vidéo-spectateurs que la douce utopie techno européenne, se fait aussi à Detroit : quelles sont alors les pratiques et les manières de faire la techno à Detroit ? En quoi Detroit devient alors une « dystopie exotique », dans cette ouverture à la fois au tourisme culturelle, et à une vision de Detroit « dynamique » ? Pour le documentaire « High Tech Soul », la question d'un effet « scène » – collectif de DJ - et une diversité artistique est privilégiée. Le documentaire ne fixe son regard sur la ville et l'environnement constructif de la techno durant « uniquement » 15 minutes, en tout début de documentaire. Il documente les figures du mouvement interne à la création artistique, des personnalités liés à l'émergence de la scène, sur lesquelles les documentaires européens ont largement fait l'impasse. Cette focale au local, donne à voir une hiérarchie entre les DJ : en quoi cette hiérarchie a-t-elle court aujourd'hui ? quelle critique existe face à cette hiérarchie des origines et une filiation dite de « générations »³⁷⁷ face à 30 ans de développement musical – technique et stylistique - et d'arrivée de nouveaux DJ/producteurs ?

La techno de Detroit bouillonne de nos différentes fictions, et les représentations de la techno portent en elles des éléments de mythologies modernes : Homme-machine, science-

³⁷⁷ Sicko, Dan, op.cit. : il utilise à diverses reprises le terme de générations et de vagues (« wave ») pour parler des différents artistes de Detroit qui se suivent depuis les origines. La question de la filiation/parenté esthétique/géographique interroge alors.

fiction, militantisme, indépendance et attitudes rebelles, simplicité perçue - voire magique - de l'acte créateur et émergence quasi-dramatique de l'art dans milieu social sous-développé, réussite brillante de certains acteurs révéérés comme « la Sainte Trinité », s'organisent comme des thématiques propres à l'environnement cadre du mythe de la techno de Detroit – comme des idéologies portées par la musique, et souvent immanentes de la musique : la textualité musicale (composition, instrumentation, performance) répétitive et squelettique ressemblerait à la vie à Detroit et à Detroit. Le mythe de la techno de Detroit, que je propose comme un paradigme pour comprendre le passage par de multiples trajectoires à l'international, entre divers individus, communautés ou formations/formes sociales, et autres cadres de passage par des références/inférences et interférences de la techno, n'empêche pas que la techno de Detroit prenne source dans la construction musicale de la techno entre 1981 et 1988 à Detroit. Ce sont les processus de références, d'inférences, et d'interférences, de l'ordre des interprétations et influences – dans le sens où des individus, notamment des amateurs de la techno se mettent en disposition pour faire être « la techno de Detroit » - qui font se disperser les représentations et participent à la création divers mondes/réalités de la techno.

Ce paradigme argumente avant tout des usages linguistiques, discursifs et représentationnels de la techno en tant que modes d'être et de faire être. Néanmoins, les pratiques de « la techno de Detroit » sont aussi discutées, par les artistes de Detroit eux-mêmes. Comme je le montre dans le chapitre 2, ils expriment ne pas reconnaître « leur musique », dans les pratiques de rave en Europe au début des années 1990, tout en continuant à développer leur travail à l'international. Les documentaires et leur contenu transmis dans la communauté émotionnelle ou imaginée de la techno forment un acte de reconnaissance de la présence de chaque individu impliquée dans cette communauté émotionnelle. Or ces documentaires, notamment européens, assignent aussi une identité urbaine autour de Detroit, aux artistes, qui se confronte à chacune des identités urbaines propres aux vidéo-spectateurs. L'esthétique de la techno de Detroit est partagée à tous dans les documentaires, mais une vision est soit apposée par le documentaire autour de pratiques en Europe ou fondée par nos expériences et notre mémoire de la techno en Europe. Les artistes de Detroit insistent parfois sur les différences de représentations/réalités. Ainsi, dans ce mythe de la techno de Detroit, des individus qui font partie de cette communauté émotionnelle, n'ont pas tous le même rapport à Detroit, à l'esthétique techno ou à la question d'identité urbaine. Etre dans une communauté émotionnelle agit sur nos manières d'être, mais ne fait pas de nous un individu aux prises avec les diverses caractéristiques recoupant les individus de cette communauté. Cependant, le mythe est puissant. Au travers du message narratif des documentaires et par une

imbrication de situations complexes et d'interrelations et interactions complexes, il se donne à voir comme nous faisant partie d'un tout. Les modes d'être et de faire être entretiennent alors une reconnaissance des individus dans des formations sociales et émotionnelles, constitutifs de préjugés et de prénotions. Le mythe nous conduit à nous mettre en relation, rendant difficile et flou le fait de savoir si nous « faisons partie de » la techno de Detroit, ce sans prendre en compte nos intentions d'en faire partie, ou la manière dont nous sommes traversés par la techno de Detroit, ou si nous en sommes ou pas³⁷⁸, ce dans quel niveau, à quelle mesure d'imbrication ? C'est alors notre implication au travers de nos régimes d'actions à laquelle il faut nous reporter, et enquêter.

Mon analyse documentaire de la techno de Detroit met en lumière plusieurs types de narrativité, ainsi que des choix de réalisation. Des narrativités et des choix de réalisation, qui pris dans l'établissement d'un mythe de la techno de Detroit, questionnent à la fois des éléments de notre interdépendance, à la techno, à Detroit, aux artistes, à nos traits d'identité, etc., ainsi que des processus de vulnérabilité plus ou moins visibles dans le documentaire - entre Mike Banks, Derrick May et le réalisateur – mais aussi dans la cérémonie médiatique ethnographiée, mettant à mal la question d'une égalité de disposition. Ces modes de partage, ces dispositifs, ces choix participent à souligner ce qui est nommé les éthiques du *care* : entre sollicitude, soin, affection et attention³⁷⁹. Je traite dans le chapitre suivant, que si celles-ci se révèlent propre à une didactique de la proximité et d'un être-ensemble imaginée, elles ne participent pas toujours à un faire de la musique ensemble. En effet la projection d'un nous, qui se révèle être un désir du « Moi », développe des effets de la fractalité dans un dessein commun par des conduites autonomes : care, intention, pouvoir et domination. Pour revenir à la question du *care* dans la narrativité, et des effets dans la constitution des connaissances et des imaginaires liés à la « techno de Detroit », chaque documentaire se propose comme la promesse d'établir une réalité à propos de Detroit et de la techno, de la techno de Detroit, en avançant au fur et à mesure, en fonction de l'objectif de réalisation. Lorsque l'analyse de la techno de Detroit est réalisée pendant quinze minutes, dans un documentaire sur la techno, vue en Europe, comme « Techno Story », il semble difficile de ne pas mélanger les informations, et la promesse semble s'effacer. Le réalisateur d' « Universal Techno » répond à cette promesse en nous montrant, par exemple, des relations complexes et des stratégies

³⁷⁸ Lenclud, Gérard., En être ou ne pas en être, L'anthropologie sociale et les sociétés complexes, L'Homme, 1986, p.143-153

³⁷⁹ Éthiques du « *care* » : concept des disciples de Spinoza, utilisé dans le cadre des sciences médicales, le concept pose la question du lien social de nos vulnérabilités, nos dépendances et interdépendances.

entre les artistes entre-eux et la réalisation, à divers degrés du réseau de la techno. Lors d'une séquence, les artistes de Detroit nous sont montrés, et par raccourci se montrent, dans une interaction par téléphone. Parmi tous les documentaires, c'est l'une des rares séquences où une interaction est présentée, entre un artiste (Derrick May), le réalisateur/la caméra/nous, et un autre artiste (Mike Banks). La promesse tient en ce qu'en s'intéressant aux électronistes de Detroit, elle nous montre « tout ». Elle n'est pas simulée, et porte avec attention notre regard sur des figures. Elle nous montre des individus, des êtres humains pris dans une interaction. Le réalisateur nous donne à voir des corps et des êtres différents, entre leurs divers relations, des êtres humains dans un rapport à notre identité ipsité, pour recourir à la terminologie de Ricoeur. On ne parle pas uniquement d'une expression par rapport aux autres, d'une perception de soi (de l'artiste) aux autres (la communauté émotionnelle techno, la scène EDM, les artistes de Detroit), mais d'une relation aux autres, nous reliant à la réalité, non à l'imaginaire ou nos fantasmes personnels et collectifs. La séquence détache du mythe.

L'interrogation autour du mythe de la techno de Detroit fait donc un rappel à la question de l'imaginaire. Le mythe, comme un besoin de communication, est porté et porte des images, et développe des imaginaires : un besoin de l'être humain. Néanmoins, dans les imaginaires, certains expliquent une contrainte, une difficulté à saisir la techno, quand d'autres imaginaires dressent une contrainte, notamment en s'appuyant sur des idées fictives ou mutilées de la techno de Detroit, de la techno/Detroit. Pour qui et envers qui/quoi ? L'imagination est source de développement, source d'interprétation basée sur des éléments réels : mais à quel point « l'imagination constituante » qui repose sur un mythe modifie t-elle la réalité ? Pour quel sens, quelle idéologie et/ou quelle éthique ?

Il est alors temps de se rendre à Detroit pour étudier ce qui s'y passe.

En amorce à ce décollage vers Detroit, je paraphrase Paul Veyne³⁸⁰ : est-ce que les artistes, acteurs et agents de Detroit, « croient-ils »³⁸¹ en ce mythe de la techno de Detroit ? Plus précisément, croient-ils ce mythe construit entre : eux, l'émergence de la techno à Detroit, sa mondialisation, l'imaginaire européen de Detroit et de la techno, les pratiques raves et le monde de la techno en Europe, une réflexion des artistes de Detroit sur les pratiques européennes et enfin le développement de trajectoires de la techno dont

³⁸⁰ Veyne, Paul., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1992 (Sous-titré : Essai sur l'imagination constituante dans sa version originale de 1983).

³⁸¹ Tout comme Paul Veyne, je ne parle pas uniquement de la question de croyance, au sens d'une idée et d'une pensée imaginative, mais aussi d'une fonction de cette croyance, en ce qu'elle produit quelque chose : donne/apporte/façonne un sens, une éthique, une idéologie, un trait d'identité, un attribut etc. Paul Veyne parle d'« imagination constituante ».

l'interdépendance avec « la techno de Detroit » est de plus en plus relative pour les artistes actuelles du monde de la techno/électro/EDM ou de la « techno gestionnaire »,...?

CHAPITRE 4

APPROCHER LA TECHNO PAR LA PRATIQUE DES ESPACES

A DETROIT

Une ville, des urbanités, des hommes et de la musique

Où est la techno à Detroit ? Cette musique et les musiciens que j'ai suivis à Detroit m'ont transporté de Paris à Detroit, un grand déplacement stimulé par la musique et de nombreuses autres inconnus. Parmi ce paradigme « techno à Detroit », la localisation d'une ville fait naître tout d'abord un questionnement géographique, autour de la tangibilité de Detroit, de la même manière que la tangibilité et l'existence de la techno.

Rassurante reste l'idée de la nécessaire rencontre avec la musique techno dans cette espace, puisque Detroit porte de manière originale et originelle cette musique. Elle soulage le chercheur, et tout amateur quant à cette question existentielle. Néanmoins, entrer, habiter et vivre dans ce nouveau contexte social et urbain, pour y chercher la musique ou de la musique, semble plus relatif, et moins permissif que le partage d'un imaginaire ou d'une perception de la techno à Detroit. Habiter et vivre à Detroit, tout comme rencontrer des personnes autour de la musique techno ne va pas toujours de soi.

Taper les mots « club techno à Detroit » dans une barre de recherche Internet pourrait nous satisfaire des résultats, mais c'est sans compter sur une interrogation relative liée quand aux données et aux manières de se libeller comme « techno » sur Internet. Très rapidement, il s'avère que cette recherche conduit à se confronter à des lieux fermés, à des espaces où la techno n'a pas sa place, ou encore, où la techno « n'est pas » techno pour moi ou pour d'autres.

Vivant depuis 7 ans à Paris, il est assez récurrent d'entendre dire qu'il est facile d'avoir accès à tout. Et Paris ne trompe rarement en matière d'offres, comme si la ville, de

manière organique, répondait à toutes les demandes de manière positive, toute activité pouvant être dispensée : un monde de possibles. La question des activités sociales, comme la musique, reste donc une interrogation dans une approche ethnologique à Detroit.

Dans une approche Nordiste où les similarités rapprochent et les différences sont évacuées, « le monde occidental » a épousé la globalisation comme le lissage des normes, et des codes. L'urbanisation massive à partir des années 1920-1940 a amené de nombreux discours politiques et scientifiques à observer à un niveau-macro, l'application d'un modèle d'urbanisation, qui est remis en cause par des concepts post-industriels, ou post-urbains, et des manières actuelles de faire la ville. Le monopole du métropolitanisme comme mode urbaine dégénère *et* se régénère. Il dégénère face à une volonté « des grandes villes » de changer les politiques d'aménagement urbain, les modes de déplacement, les modes de vie, l'appui de politique « de quartiers »/ « de proximité », ainsi que des mouvements de bas en haut, proposés par les citoyens, les communautés et les associations pour sortir d'un modèle de « centrement » où les structures de la vie quotidienne, se font l'espace social, ce du travail à son chez soi, et où la quête de similarités qui s'appuient sur, et ostracisent les différences – propre à ce monopole urbain - décident de se saisir des différences ou de se nourrir des différences. Le monopole métropolitain se régénère aussi, puisque la vie urbaine, bien que rejetée par certains groupes, est aussi modifiée par des groupes similaires, se nourrissant des différences, à l'appui de ces différences, sans nécessairement en être des défenseurs, et produisent des espaces où la vie urbaine est adaptable ou adaptée. On passe d'un modèle urbain où l'idéal d'un tout pour tous, reste utopique, puisqu'il n'est rendu satisfait que pour un certain nombre ; à l'adaptation et à la construction d'interstices qui scient aux représentations de la vie urbaine d'un groupe ou d'une communauté. La ville reste alors nécessairement un lieu où l'urbain définit à la fois son maillage, mais aussi des limites à son espace social.

Si Detroit peut échapper à nos propres connaissances, en revanche, cette ville nous est pourtant familière, comme la fin du premier chapitre nous l'indiquait. Ce bond dans une réalité contextualisée et vécue, avec la création d'un espace social à Detroit, qui va dépasser le cadre imaginaire et accompagné l'espace social fictionalisé que j'ai commencé à former au début de mon travail exploratoire en 2013, apporte de grands changements au sein de l'enquête, et de ma position de chercheur. L'appropriation de nombreux espaces, et notamment la multiplication de déplacements souvent guidés par la recherche de la techno, ou par des nécessités de la vie quotidienne, ancre cette recherche dans une ethnologie de Detroit,

à la lisière de l'anthropologie sociale des musiciens techno, et d'une sociologie urbaine et socio-économique basée sur des rencontres et situations connexes à cette recherche, et la multiplication des interrogations autour de prises de positions des acteurs et de moi-même sur Detroit, et la vie à Detroit portés par des enjeux de sociétés autour de la crise, de la décadence, du progrès, du renouveau, comment autant de termes que j'ai rencontré sur une période de transformation d'urbanités de la ville, et par généralisation de la ville.

Durant la lecture de ce chapitre, il est aisé de se dire, « mais où est la musique ? ». La musique, comme tout objet, se cache parfois. Elle est pourtant belle et bien là, elle se trouve dans des espaces, dans des déplacements, dans des interactions. Elle est en effet, plutôt des mots, un langage et une matière sonore, qu'une musique que l'on qualifierait de description performative et produite au travers d'éléments constitutifs d'un enchevêtrement de sons, de notes, de pistes, d'instruments mobilisés par un ou des actes créateurs. Cependant, l'étude se penche sur la présence de la techno dans des espaces et des lieux, à la manière dont la géographie musicale a osé le faire dans les années 1980, pour réaliser ce que la techno est « à Detroit ».

On interroge ainsi la constitutivité de la techno, ce de la quête d'un objet tout à la fois identifié et non identifié, à la manière de cette catégorie techno qui semble en fonction des acteurs, figée ou non figée, et qui établit, modifie et transforme des espaces musicaux, au bagage spatiale porté par elle et les artistes. Différents espaces seront interrogés : de l'espace, comme espace public, à l'espace comme cadre physique adaptable non déterminé, en opposition au lieu, et des espaces dans un cadre géographique, soit des interstices ou de la malléabilité de l'espace et de l'adaptabilité des acteurs à cet espace.

Différentes focales géographiques seront aussi mobilisés, ce de la mobilité aux trajectoires, la focale géographique se déplace à divers niveaux, des pratiques spatiales, aux imaginaires spatiaux, à l'ancrage spatial. Si la multiplicité des espaces travaillés et enquêtés suffirait à elle-même pour réaliser une thèse, ce chapitre a pour objectif d'interroger l'activation de différents espaces lors de mon enquête, et pas les espaces eux-mêmes. Ainsi, s'il a été pertinent d'étudier le discours des artistes techno sur la ville à travers des médiums, ce sont plutôt des actions, des cas, et des situations, et donc des pratiques des espaces à Detroit qui sont interrogés.

Qu'est-ce que les DJ nous disent de leur ville, de leur habitat, de leur quotidien, de leurs activités ? La vie des artistes, leurs déplacements, leurs positionnements, en tant qu'être humain et être social, des participants à l'espace social et à la fabrication de la ville, pas

uniquement en ce qu'ils sont des artistes, c'est-à-dire leur identité professionnel ou leur occupation passionnel, participent à la fois à une analyse de l'émergence et des transformations des pratiques techno et de leur spatialisation à Detroit, mais aussi la vie quotidienne de ces acteurs et leur rapport à la ville.

Lorsque j'interviens pour présenter mon travail, je parle souvent d'avoir « fait un pas de côté » à propos de mon terrain ou mon objet, en termes de méthode. Dans mon cas, je postule que la musique est certes réalisée par des musiciens ou artistes, mais que ces acteurs ne sont pas que des musiciens. Travailler sur la techno, c'est aussi travailler sur Detroit, travailler sur des musiciens, c'est aussi travailler sur des Hommes. Un déplacement du point d'analyse qui permet d'identifier les ressorts de l'appartenance à la ville autant que les réalités sociales dans lesquelles s'inscrivent les enquêtes. C'est la force de la détermination du lieu de vie, des déplacements, des modes de vie et du quotidien en ce qu'ils révèlent l'espace social de chaque individu, chaque groupe et nourrit des idées sur la réalité sociale. Une réalité qui peut donc différer en fonction des trajectoires prises dans cet espace social. Bien que la musique soit présentée comme un dénominateur commun aux espaces et acteurs, elle n'en est pas toujours le seul.

Ainsi, un large panel d'espaces indique la richesse des spécificités du cadre techno à Detroit, et la rencontre d'un plus large panel d'artistes fait que la techno devient plurielle, spécifique et différenciée.

Au cœur des multiplicités des actions des acteurs dans leurs circulations à Detroit révélant où se trouve la techno, on en apprend plus sur ce qu'est Detroit en tant que ville d'urbanités pour moi et mes enquêtes.

4.1 « MOI ET MES AMIS CHINOIS » : PREMIERES RENCONTRES ET DECOUVERTES DANS LA VILLE

Lors de mon premier voyage à Detroit, j'arrive à Detroit le 23 avril 2014, pour y rester jusqu'au 31 juillet. Je ne connais personne, n'ayant moi-même aucun proche vivant aux Etats-Unis ou quelconque lien avec des personnes vivant à Detroit. Avant de partir, j'ai tout de même contacté Cornelius Harris, le manager d'Underground Resistance pour obtenir un rendez-vous une semaine après mon arrivée.

Quelques semaines avant mon départ, je souhaite chercher un logement pour trois mois. Les logements ne sont pas si nombreux, et les locations d'appartement en centre-ville sont trop chères pour mon budget. Après avoir dépensé 870 euros en billet d'avion, il me reste moins de 2000 euros pour me trouver un logement, me nourrir, me déplacer, ainsi que les divers frais lors des soirées (billet d'entrée et alcool).

Via le site *Craigslist*, site populairement connu pour être peu fiable aux Etats-Unis – ce dont je n'avais aucune idée à l'époque - je tombe sur Amy, une étudiante chinoise qui réalise un master à la Wayne State University, qu'elle terminera en 2016 avec un travail sur les aménagements urbains et la « *walkability* » à Detroit. Suite à une première réponse envoyée, Amy explique qu'elle préférerait avoir une colocataire féminine. Lui expliquant qu'il est difficile pour moi de trouver un logement avec les conditions que je me suis « fixé » et que l'on m'a fixé (budget de l'EHESS et de l'aide à la mobilité étudiante par l'Ile de France n'excédant pas 3000 euros), elle me propose son aide.

Suite aux visites virtuelles de Detroit que j'effectue, mes conditions se sont en effet affinées. Grâce aux quelques idées que je me fais de la ville et pour opter pour un appartement je me suis notamment fié à deux indices – vivre au plus près du campus universitaire (départements, UFR, bibliothèque de Detroit, musées) et me situer en plein cœur géographique de la ville, soit à équidistance du Nord, Sud, Est et Ouest du « corps central » de la ville. Mon choix n'était donc ni motivé par un intérêt musical particulier, ni par une volonté de confort matériel. Il était motivé par une certaine centralité géographique, par rapport à un premier repérage virtuel du terrain sur Internet (Google Maps), ainsi qu'une assurance et une croyance en la stabilité et la connaissance du cœur culturel d'une ville et des milieux étudiants. Une centralité que j'ai définie autour de mon propre intérêt pour faire de la recherche et me déplacer à équidistance de toute partie de Detroit, mais qui renvoie aussi nécessairement à la centralité des villes et villages dans lesquels j'ai vécu en France, où le centre-ville, comme espace névralgique des possibilités sociales et économiques est situé « au milieu » de la ville, quand le « centre-ville » de Detroit, se situe au Sud de la ville.

Amy contacte des amis qui vivent dans le même bâtiment qu'elle, et cherche à savoir s'ils peuvent me loger. Deux jeunes chercheurs chinois en cancérologie dans la zone hospitalière du *Detroit Receiving Hospital* de Detroit me proposent une chambre. J'accepte. Après avoir pris le taxi qui me dépose au 4417 Second Avenue³⁸², je frappe à la porte de

³⁸² En 2015 au 4863 Second Avenue (avec un jeune homme de 27 ans en reprise d'étude en journalisme et communication, après avoir travaillé près d'une dizaine d'année dans le bâtiment).

l'immeuble, un vieux bâtiment dans un état assez décrépis, entouré d'un côté par de somptueuses résidences au style néo-victorien et de l'autre un bâtiment similaire à celui dans lequel je vais vivre est en rénovation. Arrivé aux Etats-Unis, je n'ai pas de numéro de téléphone, et je n'ai pas non plus internet. Je récupérerai un numéro de téléphone dans la semaine. Néanmoins j'avais donné rendez-vous à Amy à 11h00, et sans trop de retard, nous nous retrouvons près de sa porte. Je suis accueilli par mes deux colocataires dans un trois pièces. Luc et Peter m'accueillent, Amy (Xiao Zhou) leur explique en chinois qui je suis et ce que je fais³⁸³. Elle me traduit mais elle s'arrête et rigole : « tu as compris ce que j'ai dit ». J'avais prévenu Amy que je parlais un peu chinois. Ils sont très amusés et surpris. Luc me montre ma chambre, une petite pièce avec un bureau et un lit simple – une chambre d'étudiant à Paris – qu'ils me sous-louent pour 250 dollars par mois. Les conditions de vie et les modalités d'installation sont proches d'une cohabitation/ sous-location entre étudiants. Luc et Paul se privent d'espaces pour économiser de l'argent, malgré un salaire correct, mais dont ils envoient une partie à leur famille chaque mois. Dans l'Histoire et l'analyse de la cohabitation³⁸⁴ et de la colocation, se tient cette improbable composition de deux chinois et un français à Detroit dans le même appartement. Les journées passent et je comprends assez rapidement, entre deux ouvertures de porte, et de rideaux cachant l'entrée du salon, que la chambre qui est dorénavant la mienne a été laissée par l'un de mes colocataires, en l'occurrence Luc qui dort dans le salon. Les lieux sont sales et le ménage n'a pas été fait depuis très longtemps. Les travaux aux alentours ramènent des souris, sans compter les hordes de cafard qui grouillent pendant la nuit dans la cuisine, dans ma chambre et probablement dans tout l'immeuble.

Ce choix de sous-location revêt donc un caractère utilitaire, en ce que ma présence est d'abord un atout économique pour mes colocataires et moi. Dans son ouvrage, *La colocation ou l'art de la proximité distante*, Stéphanie Emery insiste beaucoup sur le caractère individualiste ou d'individualité porté par chaque membre d'une colocation, la vie en colocation exprimant une « fuite de la solitude » ou « une socialisation par "frottement" » qui fait office de support à l'individualité³⁸⁵ dans un cadre de vie envisagé comme éphémère ou

³⁸³ Ce sont les véritables prénoms d'emprunt anglais que prennent ces Chinois d'origine.

³⁸⁴ Je fais référence à l'analyse de la cohabitation des couples non-mariés, hétérosexuels ou hétérosexuels, mixtes, pauvres ou riches qui se sont confrontés aux mœurs et aux lois étatsuniennes jusqu'à aujourd'hui. Pleck Elizabeth, *Not Just Roommates. Cohabitation after the sexual revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

³⁸⁵ Emery, Stéphanie, *La colocation ou l'art de la proximité distante*, Fribourg, Academic Press Fribourg, p.66 et 72

« en attente de jours meilleurs »³⁸⁶. Mes colocataires, tout comme moi-même, vivions de manière indépendante, ne parlant par exemple peu des problèmes de cafard et préférant ne pas voir le problème plutôt que d'y faire face, du fait des conditions de vie en colocation comme énoncé par l'auteur. Cependant, l'auteur ne parle que peu de moments de partage, de complicités, de tensions ou encore des propositions et occasions pour participer à la vie de la colocation, à des activités dans un groupe élargie, et une inclusion de ces colocataires dans sa vie personnelle, indiquant certains moments partagés. Les prochains paragraphes dénotent et contrebalancent l'argument tenu par l'auteur selon lequel : « l'autre n'est pas quelqu'un dont on peut attendre plus que le simple partage du quotidien, sauf exceptions. Celui-ci est perçu comme faisant partie d'un mode de vie, mais il ne serait pas possible de l'intégrer plus intimement dans sa vie. (Emery, 2005 : 28). »

Au début du mois de Juin, Luc et Pierre ainsi que Paul, un ami chinois qui vit dans les logements pour étudiant de la bien-nommée *University Tower* me proposent de venir les voir au travail. Je suis étonné de voir que la plupart des médecins sont d'origine asiatique - Chine, Pakistan, Inde - et du Moyen-Orient. Les patients sont principalement Afro-américains. Ils me présentent leur bureau, et me montrent leurs recherches. Un sujet dont nous parlons beaucoup, puisqu'ils réalisent des expériences quantifiables et des études pour tester et ralentir la prolifération de différents types de cellules cancéreuses via l'application de différentes méthodes et traitements novateurs.

Quelques semaines plus tard, la femme de Luc et son fils arrivent. Il est fier de me présenter sa famille, et notamment son fils « qui joue du violon. » Il veut me montrer comment il joue, et lui demande de me faire une démonstration. Pendant que son fils se prépare sans grande motivation, il m'explique qu'il veut qu'il travaille tous les jours pour devenir un grand violoniste. Eprouvant quelques difficultés à clarifier ce que je réalise en termes d'enquête, je généralise parfois en expliquant que je travaille sur la musique. Luc explique donc à son fils que je travaille sur la musique. Je suis gêné, car je comprends qu'ils me voient alors comme détenteur du savoir musical plutôt que d'un savoir musical, et surtout d'une maîtrise instrumentale, dont je n'ai pas parlé et qu'ils imaginent tous les deux dorénavant.

Suite à ma visite de leurs locaux de travail et plusieurs repas, qu'ils organisent avec des amis auxquels je suis toujours invité, épris d'une grande sympathie pour mes colocataires

³⁸⁶ Ibid, p.88-90

et Amy je décide de leur proposer un verre dans un bar à proximité Le Bronx bar. Nous jouons au billard, je leur explique les règles, et nous prenons chacun une bière. Par la suite, Paul me demande très souvent de sortir – et d’aller boire une bière, me considérant comme la personne qui sait où sortir et qui sait où on peut s’amuser. Paul est pris d’un grand ennui à Detroit, il n’aime pas cette ville par le peu d’activités qu’elle semble lui proposer. Il est statique devant les possibilités qui peuvent s’offrir à lui. Les sorties de mes colocataires chinois et d’Amy sont rares, à l’exception de repas organisés. Mes colocataires et Paul passent leur journée au bureau et parfois des nuits à surveiller la progression des tests. Ils ne sortent que rarement. En deux ans de vie ici, Marc n’est allé que deux fois au centre-ville. Luc, lui, a une voiture qui sert à tous pour aller faire les courses et organiser des sorties à l’extérieur de Detroit.

Je vous raconte cela, il est 2h30 du mat' pour moi (oui je sais c'est tôt diront certains ... mais à Detroit les soirées finissent un peu plus tôt, surtout le vendredi).

Je suis parti dans un bar/club appelé "Northern Light Lounge", où devait se dérouler une session Soul and Funk Music par un vrai band puis un DJ.

Je me suis dit que ça ferait plaisir à mes colocs Chinois et autres amis, de venir danser et profiter d'une bonne soirée (d'autant plus qu'ils ont du mal à s'arrêter dans leur travail). Cela commence mal c'est pas le vendredi mais ce samedi la soul music !

Donc persuader de les emmener à une soirée soft, j'arrive dans un bar à 22H où la piste de danse est quasiment vide (contrairement au bar), et où trois DJs balancent à tour de rôle un son techno et house.

Les Chinois me questionnent: c'est ça la soul music, comment on danse là-dessus, etc ?? Je ne sais pas vraiment quoi leur répondre (à part mon erreur).

Dans le groupe, après deux-trois bières, un des colocs qui m'avait déjà confié savoir danser plusieurs danses "classiques" dont le tcha-tcha ; et le rock'n'roll, se rend sur la piste (après que j'y ai esquissé quelques pas pour montrer l'exemple), et danse un truc entre une danse country et une bourrée endiablée. Il est accompagné par deux amies chinoises essayant tant bien que mal de le suivre.

Deux minutes plus tard, vous ne devinerez jamais ce qui se passe : l'un des DJ retourne sa veste (ou est tout simplement un excellent DJ selon moi), passe un morceau un peu country en version un poil accéléré, cela donne un truc vulgairement "électro-swing" (extrait de publication sur la page communautaire Facebook que j’anime « AFrenchTouchInDetroit », le 17 mai 2014, 2h30)

Lors de cette soirée, je me suis rendu compte des différences existantes dans les formes de pratiques de fête, artistiques, musicales et de danse. Outre une interrogation sur le contexte culturel des pratiques en club en Chine, j'ai procédé à une rencontre entre des personnes ... La seule volonté commune étant de profiter d'une soirée et de faire la fête. Cette promesse établie de les emmener à une soirée « soul » non remplie, n'a pas entaché l'enthousiasme de danser, malgré le temps d'adaptation. La rencontre avec la musique n'allant pas de soi, la musique house et techno a ses propres codes, au sein d'un club. Le contexte du *Northern Light Lounge*, un bar avec une piste de danse où peu de danseurs sont sur la piste, et l'adaptation du DJ au contexte, indique aussi la fluidité de la pratique musicale et dansante. Une fluidité et une adaptabilité pour tenter une expérience qui traverse la disponibilité de tous les acteurs présents. Longtemps après, mes amis chinois et moi-même reviendront avec grand plaisir sur cette soirée qui les a énergisé, et sorti d'un cadre d'habitudes et de leur habitat à Detroit. Néanmoins, ils ne tenteront pas l'expérience de nouveau par eux-mêmes. Je gardais les clés de cette rencontre entre musique et fête à Detroit, comme agent moteur.

Loin de la question de la fête et du monde de la nuit, la confrontation sociale et culturelle prend aussi forme au sein de ce partage et découverte de Detroit et des pratiques musicales. La relation qui s'est tissé avec Amy va prendre une autre dimension, du fait de tensions avec le groupe. Pour moi, c'est une nouvelle forme de référence qui s'impose. Plusieurs fois, Amy m'avait montré son inquiétude vis-à-vis de ses études, et aussi son intégration à divers groupes, notamment : académique et social.

En effet, elle s'exprime sur le fait que je « parle mieux anglais » qu'elle, prétextant qu'elle vit aux Etats-Unis depuis plus longtemps que moi, et que je suis actif dans plusieurs groupes, ce qu'elle conclue par « tu connais plus de choses que moi » sur une ville que j'étudie aussi. Amy souhaite comprendre et s'intégrer, en se montrant *capable de*. Elle fait de nombreux efforts et est difficile avec elle-même. Au-delà de la question de capacités à démontrer et à prouver pour elle-même et les autres, Amy souhaite se sentir plus intégrée à différents niveaux. Elle m'invite à une réception donnée par des associations travaillant sur divers aménagements urbains. Beaucoup de ces camarades et professeurs sont présents. Ayant réalisé quelques corrections pour son mémoire, elle me demande aussi si elle peut me remercier, et m'intégrer. Elle se dit heureuse de « pouvoir intégrer le nom d'un étudiant d'une

école en France ». Elle utilise la représentation d'un étudiant français dans une école à l'aura international, pour communiquer sur ses connexions.

Un soir, lors d'un repas, un débat s'est ouvert autour des cadres et des conditions de vie aux Etats-Unis et en Chine. Une comparaison spontanée se fait. Amy affirme sa liberté de ton. Elle parle de « se sentir différente » et vouloir faire « des choses différentes ». Les autres s'expriment contre l'opinion d'Amy, et notamment des choix de vie. Amy expose qu'elle n'a pas peur de vivre à Detroit. Aujourd'hui, tous sont repartis comme prévu en Chine, ces nouveaux travailleurs pourvoyant Detroit en chercheurs et ingénieurs, sauf Amy qui continue de travailler et d'étudier à Detroit.

Au travers de ces premières rencontres très lointaines aux mondes de la techno et d'une installation que j'ai sentie « facile » dans mon appartement, malgré de nets problèmes d'insalubrité, mais aussi un lien créé avec mes colocataires et mes voisins chinois vivants depuis trois ans à Detroit, mon appartement s'est révélé être le point de départ de différentes situations m'amenant à réfléchir à la situation de Detroit et de ses habitants. Un point de départ de mon vécu à Détroit, éloigné des très nombreuses autres situations avec des acteurs des mondes de la techno à Detroit.

Géographiquement d'abord, j'ai appris à me situer dans le quartier nommé « Midtown », une zone/un quartier en pleine restructuration depuis une vingtaine d'années. J'y ai pris de nombreuses habitudes. La séparation centrale est faite par Woodward Avenue. Le Nord, Sud, Ouest, Est sont séparés par le périphérique. Au Nord-Ouest se situe le campus universitaire de Wayne State, la Detroit Public Library, le Detroit Historical Museum. Au Nord-Est, on considère cette partie comme le Midtown Art Center. On y trouve notamment le Detroit Institute of Art, des bâtiments dédiés à la recherche, le Charles H. Wright Museum ou musée de l'Histoire afro-américaine, le centre de recherche et musée de la Science, ainsi qu'un grand domaine résidentiel de standing moyen et supérieur. Au Centre-Ouest, partie dans laquelle j'ai résidé, on y trouve de nombreux logements étudiants, et de jeunes professionnels actifs, il y a des petits supermarchés, des bars, des laveries et lieux diverses de socialisation. C'est aussi dans cet espace que l'on trouve les plus belles maisons restaurées du début du 19ème siècle. Dans le quartier où la population est jeune, se développe de nombreux petits commerces, et restaurants proposant de nombreux styles de cuisine. Une partie du quartier, notamment dans la rue Canfield, lieu de tournage de films, car réputée pour ses maisons au charme du milieu du XIXème siècle, est dédiée au développement de commerce de produits raffinés, notamment avec l'installation de l'enseigne Shinola (marque de luxe de produits comme vélo,

montre, bijoux, etc), et plus récemment de l'installation de Third Man Records (un label, une maison de disque et un studio d'enregistrement dont le propriétaire est Jack White). A proximité, on trouve plusieurs jardins communautaires. On trouve aussi des lieux de culte (églises, mosquée), notamment des deux côtés de Woodward Avenue sur les portions centrales de Midtown. Des petits commerces de proximité, coiffure, barbier, magasins spécialisés, centralisation des banques, petits centres commerciaux, se développent et dynamisent l'idée d'une « petite ville » dans la ville. Parabole d'une gentrification qui se met en place depuis moins de 10 ans dans ce quartier, un Whole Food, magasin de produits biologiques s'est installé ainsi qu'un Starbucks sur Woodward, dans cette partie centrale de Midtown. Au Centre-Est, le quartier se dessine autour de parkings et d'hôpitaux qui s'alignent et se déclinent en fonction de leur spécialité. L'atmosphère du quartier est particulière et assez similaire à celle de Downtown : très actif en journée, et très calme (voire vidé de la population de ces ruelles) à partir de 18 heures. Les jeunes médecins et scientifiques que j'ai pu rencontrer, dessinent aussi une vision cachée de ce quartier. Les scientifiques, étudiants, chercheurs et autres professionnels du corps médical viennent des quatre coins du monde. Outre ceux ayant la nationalité étatsunienne, pour les personnes issues de la seconde génération de parenté installée sur le territoire, de nombreux sont des immigrés qui transitent à Detroit pour une partie de leur vie. Les deux quartiers Sud de Midtown sont Midtown Cass Park et Midtown Brush Park. Une partie de Midtown Cass Park, correspond à ce qu'on appelle le Cass Corridor. Le quartier Cass Corridor est ainsi nommé car il occupe une portion entre Midtown et Downtown sur Cass Avenue. Sur cette portion la densité de population est très faible. De nombreuses maisons, magasins et immeubles sont abandonnés. Cependant tous ne sont pas inhabités. Une partie de la population pauvre, sans domicile fixe, les marginaux, les vétérans mis à la rue peuvent y résider. Beaucoup d'espaces en friche occupent le quartier. Il reste des réminiscences d'une époque passée ou d'activités passées. Au Sud, on y trouvait deux grands immeubles isolés – détruits en juillet 2015 – et en face d'eux plusieurs hectares de terrains en construction sont cachés aux yeux du public depuis la fin de l'année 2014 (entre Temple Street et Fisher Freeway). Au centre, on y trouve les traces d'un quartier et de commerces chinois à l'abandon. Un lieu culturel, le Burton Theater, ancien théâtre aujourd'hui utilisé comme un cinéma – dont les jours sont comptés n'étant pas viable y est aussi localisé.

De nombreux visages se sont accrochés à mes observations, et à mon parcours de vie à Detroit, mais aussi des couleurs comme signe de diversité et d'ethnicité à Detroit, qui peut

aussi être relaté au niveau de l'Etat du Michigan³⁸⁷, notamment au travers de données migratoires sur l'établissement géographique des groupes migratoires, la période de mobilité/de migration de l'ethnie et la raison du déplacement/venue et des recensions ethniques, ethnicisés aux Etats-Unis du début du XXème siècle à aujourd'hui, donnant à « pointer » de manière générique plus que voir des catégories ethniques très diverses.

Au travers d'un grand sens de l'accueil, d'un plaisir de partagé leurs émotions et envies autour de repas, de musiques et de chansons, mes amis chinois m'ont aussi indiqué certaines craintes et peurs qu'ils avaient. Plus le temps a passé, plus ils m'ont vu comme une personne de connaissance de Detroit, un initié ou agent référent dans leur propre réseau de connexion à la ville, ce de la manière dont je leur présentais la ville, dont j'investissais des espaces en leur parlant des diverses découvertes que je faisais. Tout ou presque leur paraissait parfois, nouveau ou inédit, du fait de leur quasi-réclusion et leur trajet similaire quasi-quotidien. Ils s'expriment aussi bien sur la pression au travail, et la pression qu'ils ont pour circuler à Detroit, et « rentrer vite ». Ils s'expriment à mi-mot sur une peur de l'Autre, prenant soit l'identité du criminel, mais aussi du « Black men ». Une identification résonnant de manière raciste, et où des Hommes et des Femmes portent la représentation de bouc-émissaire. Une peur créée sur la base d'un syllogisme³⁸⁸, où la peur de la marginalité et de la criminalité à Detroit est représentée par des Afro-américains, et où l'on évalue un comportement sur la base de faits-divers et non pas des conduites et des actions. Pourtant, mes amis chinois, notamment les chercheurs, ne croise que peu d'Afro-américains, dans n'importe qu'elle condition, ce même au travail où des professeurs aux chercheurs, tous sont d'origines chinoises. Un comportement étonnant dans une ville où vit plus de 85% d'Afro-américains, mais où il reste possible de créer une stratégie quotidienne où une frontière se crée pour évacuer des dimensions et aspect sociaux, humains et économiques de sa vie quotidienne. De plus, les Chinois eux-mêmes sont victimes aussi aux Etats-Unis d'un stéréotype racial : « The Yellow Peril »³⁸⁹, et l'étude statistique de la ségrégation entre « Asian – White people » montre que Detroit a un indice de ségrégation à 50,6 . La charge de bouc-émissaire n'est pas ressentie comme réciproque, et ils ne voient pas la similarité du comportement qu'ils

³⁸⁷ Glazier, Jack, et Helweg Arthur, *Ethnicity in Michigan. Issues and People*, East Lansing, Michigan University Press, 2001.

³⁸⁸ Ramsey, Patricia G, « Young Children's Thinking About Ethnic Differences. » in Jean S. Phinney and Mary Jane Rotherdam (ed.) *Children's Ethnic Socialization: Pluralism and Development*, Newbury Park C, Sage, 1987, p.56-72.

³⁸⁹ Bow, Leslie, "On Racial Stereotyping" in *The Routledge Handbook of Asian-American Studies*, Ed. Cindy I-Fen Cheng, Routledge, New-York et Londres, p.26

fustigent, et qu'ils reproduisent. A l'exception d'Amy, qui en tant qu'étudiante et serveuse à mi-temps dans un restaurant japonais, côtoient des étudiants issus d'une grande diversité et essaie d'étendre son cercle de connaissances. Dans cet effet communautariste, Amy tranche.

L'année 1968 marque le début de l'institutionnalisation des études ethniques aux Etats-Unis, suivi en 1971 de la publication de l'ouvrage "Roots: An Asian-American Reader"³⁹⁰. Bien qu'aucun de mes amis Chinois ne me parle de se confondre dans la société en tant qu'asiatico-américain, leur statut d'étranger/résident/habitant est ambivalent, et cette étude souligne le processus et leur fenêtre d'adaptation sociale et culturelle à la vie à Detroit, qui a fait évoluer certaines de leurs attitudes, tout en gardant un discours négatif sur Detroit après 3 ans de vie ici. Un discours qui a pu évoluer à mon contact. L'adaptation sociale et culturelle à Detroit à effectuer une transformation des traits d'identité pour Amy, qui se sent intégrer, et voit des horizons d'attente à Detroit. Au-delà d'une question de mélange culturelle, une adaptation au local et à Detroit est prégnante, du fait de son souhait de rester ici, mais aussi de s'impliquer dans un futur de Detroit, avec sa recherche sur les aménagements urbains. Une recherche qui montre son attachement à souligner les contraintes de vie à Detroit, et à proposer des transformations qui sont autant des améliorations et des adaptations pour une vie meilleure.

4.2 SE DEPLACER A DETROIT : MOYENS DE TRANSPORT, QUARTIERS, INDIVIDUS ET GROUPES SOCIAUX

Dans mes déplacements, j'ai innocemment cru que le vélo et le bus allaient être des moyens « faciles » d'accès à toute la ville. C'était même l'un des motifs les plus réfléchis de mon installation à Midtown, envisageant déjà à l'époque mon déplacement via ces types de transport. Je n'avais pas les économies et le budget pour acheter une voiture ou en louer une, répondant parfois à la question rhétorique « tu n'as pas de voiture ?! », par un « non, je n'en ai pas les moyens et de toute façon j'ai un vélo et il y a des bus ». Une réponse embarrassée, que je vais rapidement tourner à mon avantage, en expliquant à mes interlocuteurs ce que je découvre en vélo ou en bus, et donc en faisant de cette attitude de recherche, à la fois cherchée et non souhaitée, un moyen de compréhension pour tous de ce qui les entoure.

³⁹⁰ Cheng, Cindy I-Fen, *The Routledge Handbook of Asian-American Studies*, New-York et Londres, Routledge, 2017, p.1

Deux éléments à étudier s'offrent déjà à nous ici, au sein des démarches exposées. Le premier est une forme de représentation universelle des moyens modernes de transport et des conditions de transports, qui découle d'un paradigme essentialiste de la reproductibilité des transports dans le monde occidental, basé sur Paris ou d'autres villes, que j'ai estimé « d'égale » à Detroit – comme puissance métropolitaine. « C'est facile » de se déplacer à vélo à Paris³⁹¹, puisque des aménagements sont prévus pour, et que le vélo bénéficie d'une politique verte économique. Or, les aménagements urbains établis dans un contexte économique et urbanistique à Detroit font s'effondrer l'idée d'une similarité des usages des moyens de transport et des conditions de transport. Le second élément est la voiture comme bien primordial dans la société étatsunienne. En effet, les aménagements urbains et les routes sont pensés pour vivre avec une voiture. De la largeur des voies, aux autoroutes traversantes de part et d'autre la ville, aux multiples terrains de stationnement à différents points du centre-ville, la voiture prend « sa » place. Dans l'ouvrage, *Mobility First*, les auteurs libéraux Sam Staley et Adrian Moore essaient de fournir des solutions pour que « le système de transport soit reformulé et re-designé pour maintenir notre avantage concurrentiel » et « pour faire que l'Amérique bouge encore »³⁹². Dans une approche matérialiste et consumériste, ce livre datant de 2009 établit six points à améliorer, dont 4 sont directement liés à la route et aux voitures. Une recherche orientée vers la profitabilité, plutôt que les conditions et usages des transports, se donnant bonne conduite avec un chapitre sur le réchauffement climatique. L'ouvrage souhaite améliorer les conditions d'usages et les aménagements urbains pour la voiture, remettant même en question la critique d'une journaliste sur le trop grand nombre de voitures et l'urgence de développer des transports en commun, en indiquant que la Chine dépense une partie d'économie dans le métro, en prétendant que ce système sera obsolète, ce sans justifier leur information³⁹³. Une recherche du « tout-automobile ».

De plus, Detroit est une clé historique de l'industrie automobile, en témoigne son surnom de « Motor City », et les différents édifices à la gloire actuelle enchantée de l'automobile (tours Général Motors, fontaine Horace Dodge, fondations Henry Ford), et son passé désenchanté (friches industrielles) inscrits dans la ville. Detroit renvoie presque nécessairement au champ de l'automobile.

³⁹¹ Une réflexion politique, économique et sociale est portée à Paris autour du vélo, à l'image de livre prônant un discours militant sur son utilisation, Destournelles, Christophe, *Faire du vélo à Paris. Manuel du cycliste urbain*, Paris, Parigramme, 2010.

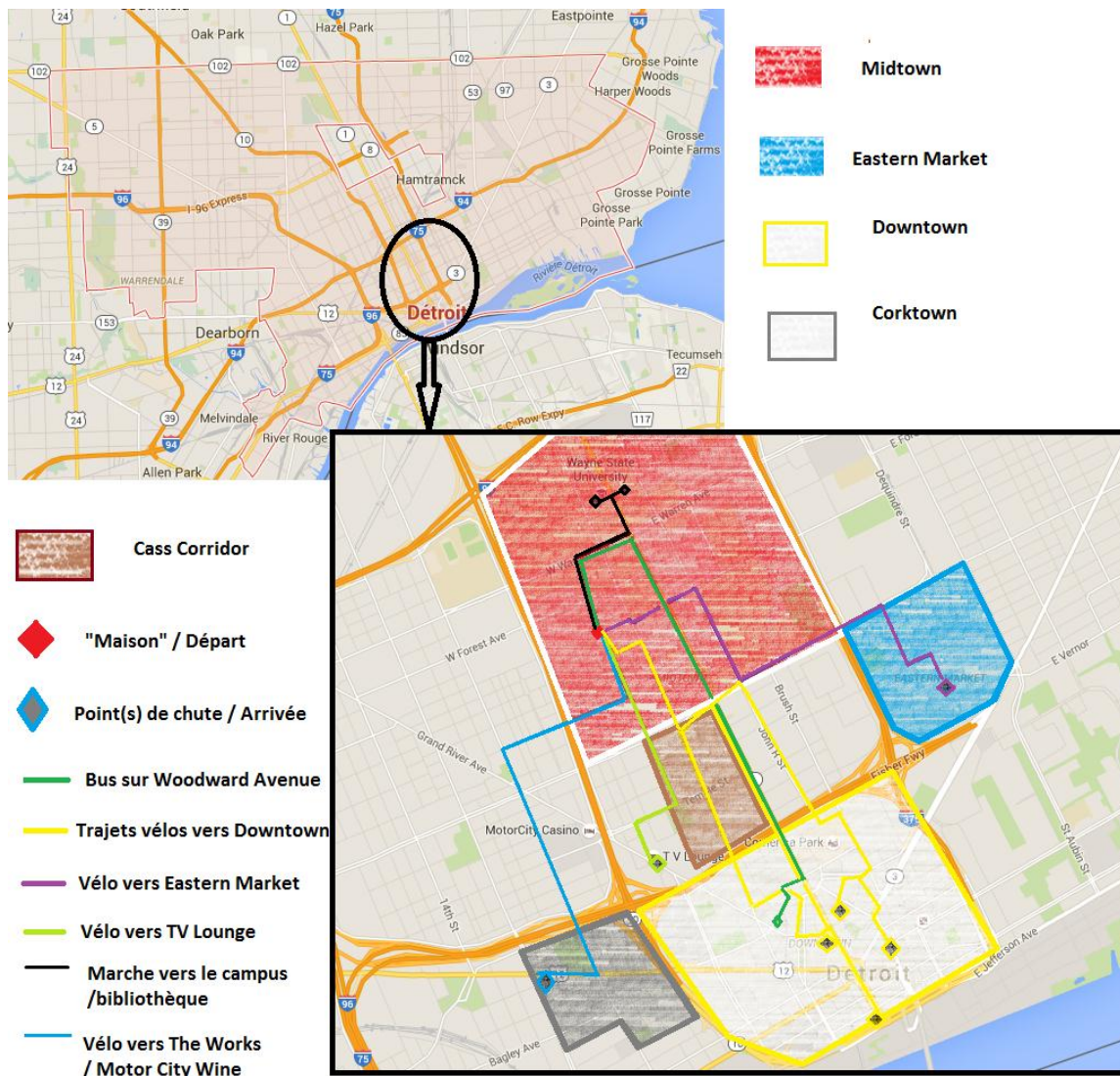
³⁹² Staley, Sam et Moore, Adrian, *Mobility first. A new vision for transportation in a globally competitive twenty-first century*, Lanham, Rowman et Littlefield publisher, 2009, p. 4 et 9.

³⁹³ Ibid. p.3

Sans voiture, je pensais que la ville pallierait à ce problème, par une voirie contrôlée et des services de transport implanté. Pourtant je me suis retrouvé, à subir les aléas des routes et leur mauvaise gestion en vélo, ainsi que de me confronter à une circulation par tâtonnement n'ayant pas Internet. J'ai pris une dizaine de fois le bus et mes rencontres et amitié tissé sur le terrain m'ont aussi emmené certaines fois en voiture.

4.2.a Une mesure de la ségrégation et de la misère sociale

Mes trajets ont notamment été centralisés et réguliers du Nord vers le Sud entre Midtown et Downtown. Les autres déplacements ont été plus éparpillés plus au Nord, avec le New Center de Detroit, en direction du West and East Grand Boulevard à proximité duquel se trouve Submerge ou vers Ferndale. Plus à l'Ouest, les déplacements ont pu se dérouler vers Dearborn et Mexican Town, ainsi que cinq trajets en voiture et en train vers Ann Arbor et un vers Ypsilanti. La distance de mon habitation au centre de Downtown est de trois kilomètres, pour 15 minutes en vélo, 20 minutes en bus (à 5 minutes de marche de mon habitation, 20 minutes d'attente moyenne), 1h15 minutes de marche. Les quatre « points de chute » du trajet jaune indiquent des lieux référents de mon étude, soit (de haut en bas) : le lieu du festival Tec-Troit, Urban Bean&Co (café, point de rencontre de DJ, espace radiophonique), le club Mix Bricktown et l'espace Hart Plaza.



Carte 1: Déplacements centralisés à Detroit (vélo et bus)

Le bus public est un moyen de locomotion très peu utilisé à Detroit, administré par le *Detroit Department of Transportation*. Les bus sont une affaire d'entreprise privée pour le cas des bus scolaires. La majorité de la population des bus non liés aux écoles est d'une grande pauvreté. Outre quelques étudiants et autres professionnels de classe moyenne empruntant ceux-ci, le bus est « laissé » à l'usage de la population afro-américaine pauvre. J'étais parfois le seul Blanc du bus. La ligne que j'empruntais est la ligne principale de Detroit, une ligne Nord-Sud Woodward. La viabilité de cette ligne repose en ce que la plupart des déplacements à Detroit se fait du Nord vers le Sud de Detroit. L'avenue Woodward a été conçue et transformée pour contenir le flot de voitures allant vers le Sud et Downtown le matin, et faisant le sens inverse le soir. Alors que la ville pourvoie plus de 96 lignes de bus, la plupart des enquêtés n'ont aucune idée des lignes à prendre pour se déplacer en ville. Lors d'un court

weekend en novembre 2017, après une soirée dans un nouveau club de la ville, je discute avec le frère d'Appian peu avant la fermeture du club. Mes amis m'ayant accompagné en Uber à l'aller, commandent une voiture pour le retour. Quelques minutes plus tard, ils sont tous partis, pensant que j'étais toujours accompagné d'un autre ami, parti lui 10min avant. Je me suis dirigé vers Woodward Avenue, dans le quartier New Center, et j'ai pris un bus vers 2h30 du matin pour rentrer entre Midtown et Downtown à 4km. Le lendemain, je leur raconte cette histoire et tous désolé, ils rigolent : « Fred, tu es bien le seul à prendre le bus, je crois que je ne l'ai jamais pris... et à cette heure-là j'aurai peur... comment tu as fait pour te repérer l'aventurier ? ».

Le bus est un moyen de transport qui reste un espace frappé d'une ségrégation latente. Il est difficile de ne pas faire le lien entre ce moyen de transport et l'histoire des droits civiques américains, où Rosa Parks la première, s'est exprimée en refusant de prendre la place du fond que l'institution étatsunienne avait établie pour elle, pour enclaver la liberté des afro-américains et émettre une hiérarchie de race entre les Blancs devant, et les Noirs derrière. Comment oublier la violence avec laquelle l'auteur de *Black Boy* décrit la violence imposée à son narrateur dans le bus ?

Cette non-pratique du bus liée à une éducation limitée des moyens de transport et aux normes et codes des usages des transports en commun fait peser une nocivité et une ségrégation forte dans la pratique du bus à Detroit. Bien que nous sommes plus de soixante ans après l'interdiction des lois Jim Crow³⁹⁴, et la promulgation des droits civiques de 1964-1968, la ségrégation est avancée par de nombreux auteurs modernes que l'on s'interroge sur les ghettos ou des grandes zones à la population racialisée.

Tout d'abord, en ce qui concerne les transports, si je parle ici de ségrégation c'est avant tout du fait de l'unicité raciale qui incombe et entraîne le bus comme un transport de race, mais aussi de marginaux. Pour ce qui est de la marginalité, le couperet tombe notamment sur l'état de l'éducation des étatsuniens pour prendre les transports en commun, et notamment l'évitement de ce type de transport, au profit d'un confort individuel, familial, rapide et peu cher, ainsi que la question de politique nationale en termes d'aménagements urbains pour augmenter la qualité des services. La question de l'élévation des classes sociales est aussi à questionner, puisque que ce sont bien les plus pauvres qui prennent les transports

³⁹⁴ Lois Jim Crow: lois constitutives de la ségrégation raciale systémique aux Etats-Unis dès 1876.

en commun, et que les classes moyennes et supérieures l'évitent rapidement en possédant une voiture. La condition urbaine est relative à la voiture, et tout autre usage de transport, vous rend marginale.

Une autre ségrégation dans la ville est aussi à noter au travers de la sectorisation des races dans leur localisation, quartiers ou zones, qui renvoient à une ségrégation territorialisée dont les raisons sont liées à divers politiques, lois et comportements sociaux liés à des actes racistes à Detroit. Historiquement, bien que Detroit ait été qualifié d'eldorado pour les Noirs, c'est une vision à la fois capitaliste et blanche qui s'abat sur cette remarque. En effet, cette question de la ségrégation et d'acceptation des habitants les uns les autres dans la ville, revient aussi à discuter de la whiteness/ blackness et du concept de domination blanche.

Premièrement, Detroit et son rapport à l'Amérique noire, a notamment débuté autour des années de l'Underground Railroad. Detroit était alors la ville des Etats du Nord, où il était possible d'espérer une vie meilleure, une fois échappé à ses maîtres et à sa condition d'esclave. Comme le musée de l'histoire afro-américaine Charles H Wright à Detroit l'indique, des associations se sont formées en faveur de la liberté des Noirs, dans lesquels des citoyens noirs avaient déjà un statut respecté, sans distinction de leur couleur mais aussi grâce à leur rôle ou métiers, en tant que marchand ou commerçant. A Detroit, sur Hart Plaza, grande place du centre-ville, une statue en direction du Canada se dresse. Elle représente l'Underground Railroad, en ce que Detroit était un lieu d'accueil pour les Noirs, avant leur passage vers le Canada, pour la plupart, où l'esclavage est aboli en 1833, soit 32 ans avant l'abolition par le président Lincoln aux Etats-Unis. La statue représente 4 Noirs entourant un Blanc au centre qui pointe la ville de Windsor, ville canadienne frontalière, séparée par la rivière Detroit. La centralité de l'homme blanc, comme choix de représentation majoritaire, gêne, alors que le musée et l'Histoire telle que la ville de Detroit la développe et la recherche indique que les Blancs et les Noirs intervenaient de manière active, même si statistiquement les Blancs étaient plus présents dû fait de leur position sociale.

Deuxièmement, l'accueil de travailleurs noirs dans les usines Ford, et l'industrie automobile est un domaine plus connu, et transmis dans les cours d'Histoire sur les Etats-Unis en France, à propos notamment des tensions raciales à l'aune des révoltes pour les droits civiques afro-américains. En effet, certes Henry Ford est connu pour être le premier employeur a massivement ouvrir ses usines aux Noirs, plusieurs références soulignent le caractère antisémite et raciste de Ford, notamment dans la manière de cliver les travailleurs, de prendre les Noirs comme de la main d'œuvre bon marché, et d'accentuer une ségrégation

actée juridiquement en organisant une séparation du travail entre des usines de Noirs et de Blancs, même dans le cadre d'un même travail. Bien que les Noirs accèdent à une vie quotidienne, la décence et le progrès de celle-ci reste irrecevable en termes d'égalité. Nous sommes loin de la fresque utopique et provocatrice de Diego Rivera adressé pour la ville de Detroit, en hommage à la classe ouvrière où les Blancs et les Noirs travaillent main dans la main. Cette œuvre renvoie à la complexité de l'époque où elle a été réalisée en 1932-1933, tout autant que la complexité du propos de l'auteur autour de la fascination du travail industriel dans les usines Ford, que la compréhension de la Machine et d'une critique du capitalisme.

Les habitations et la gestion du *housing*, sont tout aussi ségréguées à Detroit, que dans la répartition des êtres humains dans les usines. En effet, il s'agit bien d'une répartition, plutôt que d'un libre-choix. A Detroit, la géographie humaine a évolué de manière assez drastique entre les années 1900 et aujourd'hui. Le début du XXème siècle voit une vague massive d'Afro-américains du Sud arriver à Detroit, quand Detroit en tant que colonie française, puis anglaise, accueillait auparavant une migration allemande, irlandaise et polonaise. Terre d'accueil pour de nombreux groupes sociaux, raciaux, ethniques et/ou religieux (protestants et juifs de la fin du XIXème au milieu du XXème siècle), Detroit a une riche histoire migratoire qui continue encore aujourd'hui. Bien qu'il soit possible d'élaborer cette histoire du *housing* au travers d'une répartition des classes sociales, en fonction des richesses, elle peut aussi se faire au niveau des ethnies et de la question des races. Des premières revendications au XXème siècle, jusqu'aux révoltes de 1943, puis de 1967, la fracture dans un vivre-ensemble entre Noirs et Blancs, est marqué par l'édiction de murs pour séparer les communautés, les lois d'installation font s'installer les derniers arrivants dans le Centre et à l'Ouest et l'Est de la ville, les Blancs se déplaçant de plus en plus vers l'extérieur de la ville.

Plus précisément, l'historien Thomas Sugrue expose que des clauses restrictives et discriminantes à la propriété furent établies. Une complicité des banques et des agents immobiliers a été mis en avant, notamment par le fait que les agents indiquaient au banque les zones où les Afro-américains vivaient, et prévenaient de manière raciste les demandeurs de prêt ou acheteurs de terrain de la présence de la communauté afro-américaine dans le quartier. Les Afro-américains étaient installés dans le centre de la ville, dans des anciennes maisons non rénovées, où la rénovation était trop coûteuse. De plus, les agents opposaient aux potentiels loueurs et acheteurs afro-américains un revenu minimum, qui était basé sur le seuil standard de pauvreté de l'époque. Les Afro-américains étant tous, sous le seuil de pauvreté, même les travailleurs, cette mesure avait clairement un caractère racial.

La fuite des Blancs dans les années 1950, coïncide avec la fin d'une arrivée massive de migrants et d'afro-américains du Sud. Pour ces derniers, une dernière vague migratoire se réalise dans les années 1970, et l'établissement d'un leadership afro-américain à Detroit.

Ce que l'on entend parfois considéré comme un effet de communautarisation souhaitée, d'éloignement des uns des autres, est porté par une Histoire dont les tenants et aboutissants de cette ségrégation et territorialisation ont divers motifs. La communautarisation est un message adressé par ceux qui construisent eux-mêmes une ségrégation. Néanmoins, Detroit devient une ville noire, dont la ségrégation reste une dynamique sociale forte étant donné la force des politiques, des lois, et des dominations et valeurs humaines à chercher à regrouper ou à se regrouper. La ségrégation reste aujourd'hui le fait d'agir ou de ne pas agir politiquement et socialement pour limiter les interactions et une sociabilité entre différents groupes sociaux, et elle réside notamment dans les politiques d'aménagement urbain, d'échanges culturels et des choix économiques et urbanistiques non-relatifs à un « intérêt public ». Une ségrégation construite plutôt qu'un communautarisme voulu, ainsi qu'une ségrégation qui alimente le communautarisme.

Le territoire de Detroit est séparé entre une ville-centre dont la population est majoritairement noire, et une banlieue blanche, laissant entrevoir des coupures raciales apparaître à la séparation administrative de certains quartiers comme *Mexicantown*, entre hispanophones et afro-américains, où la limite du Comté de Wayne, marquant la limite Nord de Detroit sur 8 Mile Road.

A Detroit, l'indice de ségrégation a reculé entre les Blancs et Noirs met reste à un indice le plus fort aux Etats-Unis à 87,6. Lors de mon terrain, je vais pourtant partager du temps avec des Blancs, parfois plus qu'avec des Noirs. Si la cartographie de Detroit de Dustin Cable³⁹⁵ reste précise, un mélange apparaît donc dans la densité de population afro-américaine. Au-delà d'une réinterrogation du « melting pot » à l'américaine, ce cas souligne la question des présences humaines, en fonction des classes/des races, et du mélange de la population de Detroit dans un contexte nationale de tensions communautaires et notamment des tensions entre Blancs et Noirs, autour du mouvement Black Live Matters, et de la montée du nationalisme et du renouveau du suprématisme blanc.

³⁹⁵ Chercheur au Demographics Research Group de l'Université de Virginie connu pour sa cartographie modélisant la gamme chromatique des habitants aux Etats-Unis (recensement US Census Bureau 2010).

Comme de nombreuses villes aux Etats-Unis, l'administration locale à Detroit a mis en place une politique contre les « nuisances » liées à la pauvreté visible³⁹⁶. Les SDF, les marginaux soit les vétérans, jeunes en réinsertion, prostitués et personnes déclarés folles sont autant de groupes de ce sous-prolétariat qui sont pris en charge par des antennes locales communautaires (dirigés notamment par des groupements religieux), et abandonnés, rejetés et déclassés par l'administration locale. Prenant le bus pour la deuxième fois, je me suis confronté à ces sous-prolétaires. J'ai retrouvé la plupart d'entre-eux, et de nombreux autres, autour de la gare routière du Downtown et dans les rues à proximité des commerces où ils mendient, se retrouvent en groupe (Harmonie Park, Detroit Central Station), jouent aux échecs sur un échiquier géant à proximité du Campus Martius, là où on lève la tête, que les building s'élèvent, et que Detroit nous fait dire qu'elle peut « ressembler à » une « grande-ville³⁹⁷ » (par comparaison aux autres « métropoles » aux Etats-Unis). Si elle n'est pas « une grande » ville » aux vues de la reconnaissance aux Etats-Unis de Detroit, comment se conjugue t-elle avec une vie de l'esprit, dirait peut-être Georg Simmel ?

Durant ce deuxième trajet, je présente ma monnaie au chauffeur de bus. Il me dit qu'il n'en veut pas, et me dit d'avancer dans le bus. Je ne comprends pas, hier j'ai donné 1 dollar 50 pour le trajet, tarif en vigueur. Tous les passagers sont Afro-américains. Ils lèvent presque tous la main. Certains me font des signes ou des « Come on, dude ! » à peine compréhensible, entre le bruit du moteur qui démarre et ma perte de lucidité face à cette scène inattendue. La moyenne d'âge est proche de 50 ans. Que me veulent-ils ? Je m'assoie auprès d'un homme de plus de 50 ans. Il m'explique, dans un anglais que j'ai du mal à saisir, que cela serait aimable de pouvoir lui acheter son ticket. Il me demande cinquante cents, un prix très juste si ma pensée était utilitariste, non pas par rapport à la condition de l'homme, mais parce que le ticket a déjà servi. Je lui donne deux dollars. Il est très heureux. Il me serre la main chaleureusement. Je lui demande comment il va. Et je comprends à son odeur, ses vêtements et ses dents qu'il n'est pas dans une situation humainement convenable. Ces deux dollars, c'est un gage de survie. Deux dollars, c'est par exemple un hot dog chaud. Peu importe comment il va les utiliser, je ne le saurai jamais, mais sa réaction prouve son désarroi et la nécessité d'une aide. Sans que j'aie le temps de lui poser des questions sur sa situation, il se met à me raconter celle-ci et de son histoire je retiens notamment une partie sombre : « J'étais

³⁹⁶ Elvin K.Wyly and Daniel J.Hammel, "Mapping neo-liberal American urbanism", in *The Neoliberal City: Governance, Ideology, and Development in American Urbanism*, New York, Cornell University Press, p.25-26

³⁹⁷ Simmel, Georg., *Les grandes villes et la vie de l'esprit. Suivi de « Sociologie des sens »*, Paris, Payot, 2013.

en prison il y a encore peu de temps, j'ai blessé des proches avec un couteau, il y a très longtemps. » De cette histoire, je n'en sais pas plus puisque par la suite, il ne m'a plus parlé. Il était très probablement ivre. Des micro-histoires, sans réel début ni fin, sont ce que je vais vivre avec quelques membres de cette classe sous-prolétarienne. Des observations de l'extérieur sans jamais entrer pleinement à l'intérieur. La misère sociale, la plus cruelle et visible, est observable contrairement à la pauvreté banalisée, soit les chômeurs, les personnes âgées (« retraités ») et les ménages vivant sous le seuil de pauvreté, des personnes qui pour la plupart restent enfermés chez eux, se déplacent auprès des centres d'aide, sont en recherche d'emploi, ou sont sur le point de quitter Detroit. Ils se trouvent (perdus) entre une immobilité et une mobilité effrénée, « bloqués/enfermés dans la ville ». J'ai rencontré un jeune homme, une vingtaine d'année, à proximité de la Detroit Library. Il me demande s'il peut avoir accès à Internet dans cette bibliothèque pour faire une recherche d'emploi et passer un appel. Il m'explique qu'il doit marcher environ dix kilomètres à pied pour aller à un rendez-vous, parce qu'il a entendu dire que quelqu'un cherchait un mécanicien. Je lui demande s'il a une voiture. Non. Je lui passe mon téléphone. Personne ne décroche. Je lui dis que la bibliothèque est fermée pour le moment. Je lui demande s'il pense rester à Detroit. Il me dit qu'il veut partir d'ici, qu'il n'y a rien à faire ici pour lui. Il part en direction de cette hypothétique chance d'avoir un emploi.

Aussi si les friches industrielles et résidentielles, les maisons abandonnées, les terrains vagues racontent des histoires de Detroit, elles ne sont que des images et des formes extérieures, à une réalité qui se joue bien plus en détails à l'intérieur, dans les maisons, les centres sociaux, etc.

La DJ Gabi³⁹⁸ m'a aussi renseigné sur les conditions actuelles de vie d'une population marginalisée dont elle peut s'occuper en tant que travailleuse sociale. Lors de nos entretiens ou via FB, elle commente notamment les conditions de vie des toxicomanes à Detroit, et de saluer la vie ou de commenter la mort de certains de ses patients³⁹⁹.

Si Detroit interroge visuellement notre rapport à l'espace et à l'urbanisme dans le cadre d'une ville, elle interroge tout autant notre vision de l'Homme, de l'humain. Ces humains sont les différents individus que j'ai vus et rencontrés. Tant que je ne les ai pas rencontrés, il ne reste que pour moi des personnes « floues » comme autant d'idées inscrites dans des cadres et des typologies. Néanmoins, ce sont ces cadres d'ordre socio-économiques

³⁹⁸ Voir chapitre 6

³⁹⁹ Entretien avec Gabi en 2014, à Ferndale

que je souhaiterais faire émerger dans cette partie pour pouvoir analyser ma rencontre avec les individus-artistes par la suite, et les discours de ces mêmes individus indivisibles des cadres locaux et donc des pressions catégorielles qui s'exercent sur eux, tels qu'appréhendées par la pensée structuraliste. Detroit est aussi prise dans la notion de capital économique appliquée à des communautés, des groupes d'individus, des individus. A un niveau global, Detroit représente l'échec, la crise, la misère sociale. En tant qu'observateur au niveau local, Detroit montre différentes configurations de cette misère sociale, dont de nombreuses problématiques m'échappe puisqu'en marge du quotidien de l'orientation de mon poste d'observation, et proches d'acteurs ne souffrant pas de la plus dure des misères sociales, mais bien d'autres formes. Une dialectique parmi les habitants se joue entre les pauvres, les sous-prolétaires (référence), les classes moyennes inférieures, les gentrifiés, les classes moyennes supérieures et les classes riches ainsi que les riches entrepreneurs. Chaque groupe pouvant être découpé en d'autres sous-catégories en fonction de ce qui est observé ou analysé.

Lors d'un colloque à Paris⁴⁰⁰, un membre du public pose une question à Jeff Mills (DJ-producteur afro-américain originaire de Detroit) : « Qu'est-ce que cela fait de venir de la classe pauvre de Detroit et de faire partie d'une élite dorénavant ? ». La question est lourde de sens. Premièrement, l'imaginaire de Detroit « la pauvre », nous oriente à penser que ces artistes et DJ sont issus des classes sociales pauvres de la « *inner city* »⁴⁰¹ ou encore que tout le monde est pauvre à Detroit. Hors la plupart des DJ ne viennent pas de ce milieu. Au contraire. Jeff Mills répond de façon directe, avec un léger pincement et une pointe d'agacement : « Vous savez, je viens d'une famille de classe moyenne, donc je n'ai pas... ».

Plusieurs fois, et peut-être ceci a déjà traversé votre esprit, mes amis et connaissances m'ont parlé de cette décadence, de cette crise dont je discutais dans le premier chapitre, et la pauvreté ainsi que l'incapacité à faire, à être semble porté elle-aussi sur les artistes. On imagine alors de façon « romantique » ou « dramatique », une vie très dure dans des familles marginalisés, sans emploi, presque sans toit... où l'imaginaire autour d'une pauvreté extrême nous emporte.

Cependant, de nombreux DJ et producteurs des premières générations de Detroit ont vécu une vie dans des conditions non-précaires. Connaître leur propre développement

⁴⁰⁰ Colloque « Musiques électroniques et sciences sociales : technologies, discours, pratiques », 25 et 26 Juin 2015, EHESS.

⁴⁰¹ *Inner city* se traduit par « les quartiers déshérités ». Inner signifie « interne ou intérieur », les quartiers les plus pauvres se situant aussi en plein cœur des villes. Inner City est aussi le nom d'un groupe techno et house de la fin des années 1980, composé notamment de Paris Grey et Kevin Maurice Saunderson.

psychique et leur état de bonheur durant leur vie de famille en tant qu'enfants reste peu informé et du domaine de la vie privée, mais de nombreuses familles vivent heureuses à Detroit. Detroit n'échappe pas aux disparités économiques, de ceux qui sont les plus riches à ceux qui sont les plus pauvres. Le niveau de richesse par foyer augmente à Detroit depuis les vingt dernières années, mais cependant pour les habitants de Detroit des années 1960 à aujourd'hui, il était facile d'être confronté à une misère profonde, notamment parce que le seuil de pauvreté à Detroit touche d'environ 15 à plus de 35% de la population entre 1970 et 1990⁴⁰². Le taux de chômage évolue aussi grandement, passant de 4% dans les années 1960 à plus de 15% de la population. Une partie de la population ayant un travail, vit tout de même sous le seuil de pauvreté.

En ce qui concerne les artistes, quelques cas peuvent déjà être analysés de manière liminaire autour des ressources notamment économiques et des valeurs liés au standard de vie.

Si Jeff Mills nous enjoint à réfléchir à la représentation de la pauvreté, et à imposer une image des habitants de Detroit, il souligne aussi le fait que la « communauté » artistique dont les DJ et producteurs de Detroit font partis, n'ont pas nécessairement connu la pauvreté, et ne se sont pas extirpés de conditions de vie précaires. Ou de la précarité comme ce qui apparaît comme nécessaire force à l'art et l'histoire de l'artiste pour lui assurer une notoriété autour d'une histoire qui touche aux drames sociaux et économiques de notre siècle.

Eddie Fowlkes me révèle qu'il perçoit l'une des raisons de son éviction, comme ayant été d'une classe riche afro-américaine à Detroit, n'ayant pas de souci à se faire avec l'argent, et ayant adopté un comportement et une attitude moins propice à une combativité face aux contraintes de la vie, au contraire de ses amis de lycée et pionniers de la techno : Derrick May et Kevin Saunderson. Les conflits de hiérarchie sociale et économique ont pris différentes formes, l'homogénéité économique et sociale des pionniers et diverses générations de DJ et producteurs à suivre les ayant amenés à réfléchir à leur propre situation. Néanmoins la situation des DJ et producteurs de Detroit, notamment les « Belleville Three » était très convenable, selon leurs propres dires ou ceux de leurs proches :

Et comme ils le disent tous, 'on peut dire merci à nos parents', car ceux-ci ont fait les 3/8 dans ces usines, et c'est ce qui leur a permis de tous aller à l'université, ce qui n'était pas le cas de tous les Afro-américains de leur

⁴⁰² Thomas J. Sugrue, *The Origins of the Urban Crisis: Race and Inequality in Postwar Detroit*, Princeton University, 2000, p 261-262: "20% of Detroit's adult black population in the 1950s and 1960s was out of work, along with 30% of black youth between eighteen and twenty-four".

génération (...) C'est assez paradoxal, et on l'oublie tous, mais ces Black qui ont fait la techno, ont tous fait des études supérieures⁴⁰³

Dans ce tour d'horizon rapide de l'univers socio-économique de Detroit, la pauvreté et la misère sont loin d'être d'unique facteurs ou données économiques. La pauvreté et la misère sont « là », bien présentes et visibles. Avoir connaissance de la pauvreté, ne permet pas de relever la réalité de vie des pauvres, et des conséquences sur leurs conditions et situations de vie. Mon parcours de chercheur, et surtout de « déambulateur » dans Detroit m'a permis de prendre en compte certaines modalités de vie de certains habitants de Detroit, car le reste du temps, les parcours et les modes de vie des artistes enquêtés sont souvent très éloignés de celles-ci. Certains enquêtés échappent même à tout contact avec des pauvres. Ainsi, cette étude ne porte pas sur un cadre de pauvreté, loin du cadre de vie majoritaire des habitants de Detroit en son sein, à l'exception de quelques agents enquêtés et des considérations et éléments discursifs que les enquêtés saisissent et articulent sur la pauvreté à Detroit.

4.2.b Le vélo et le territoire : « la sympathie ne suffit pas toujours »

Le vélo a été mon moyen de circulation le plus utilisé à Detroit, me permettant de vivre une observation et une pratique d'habiter et de vie à Detroit : faire les courses en vélo à 10 min en vélo de mon habitation, me déplacer pour aller faire réparer celui-ci après avoir cassé des pédales, me déplacer pour aller dans différentes zones géographiques pour retrouver des amis ou aller chez eux. De plus son usage se développe, auprès d'une population très diversifiée (âge, sexe, niveau social et économique, ethnies), mais aussi auprès d'amateurs et passionnés de tout type de vélos.

J'ai pu participer trois fois à la manifestation « Slow Roll », dont la notoriété est très forte, et qui conduit des milliers d'adeptes à pédaler chaque lundi dans différents quartiers de Detroit, pour différents circuits. La sécurité est assurée par la police (activité mineure, blocage à certains carrefours pour assurer des points dangereux en termes de circulation) et par l'association elle-même (acteur majeur de la sécurité, encadrement présent en permanence autour des cyclistes). Un défilé de vélos de toutes les couleurs, customisés de façon éclatante :

⁴⁰³ Entretien avec Jacqueline Caux, Paris, le 23 Mars 2017 : voir annexe 2

haut-parleurs, klaxons immenses, selles ou roues disproportionnées, gadgets ultra modernes, couleurs fluo et utilisation de matériaux détournés. Les participants découvrent ou redécouvrent la ville dans une approche en opposition avec l'automobile⁴⁰⁴, en filant dans des lieux qui ne sont pas évidents d'accès ou des lieux forts de Detroit. Une redécouverte et un acte politique mené par l'association pour faire découvrir Detroit sous un autre jour, et aussi faire des rencontres et « devenir un membre actif de la communauté ». Un acte organisé par une association à but non-lucratif, dont même les services de police ne lui sont pas assurés gratuitement par un potentiel décret de protection publique :

L'année dernière Slow Roll était en partenariat avec plus de 50 organisations à but non lucrative à Detroit pour construire une conscience et inviter les vélocyclistes à s'investir activement dans la communauté à Detroit. C'est petit tour de vélo ont fait tellement, et peuvent faire plus. Mais il y a des factures à payer et un budget à équilibrer. Nous avons toujours permis au tour d'être gratuit, pour permettre à ceux qui ne peuvent pas payer, mais Slow Row est loin d'être gratuit à réaliser.⁴⁰⁵

Outre l'interrogation sur un désengagement de la ville de Detroit d'une obligation juridique tenu de réaliser des aménagements pour les cyclistes aux Etats-Unis⁴⁰⁶, c'est un groupe associatif qui intervient directement pour organiser une action politique et sociale, et qui intervient même financièrement pour s'offrir les services de la police et une sécurité routière.

J'ai parfois fait des dizaines de kilomètres pour aller à un entretien, un rendez-vous ou une fête. Cependant la plupart de mes déplacements s'effectuaient au sein de Midtown, Eastern Market ou encore Downtown. A plusieurs occasions je suis entré dans des zones déconseillées dont j'avais une connaissance partielle de la dangerosité. N'ayant pas non plus la possibilité de circuler sur les voies nationales ou le périphérique en vélo, j'ai souvent dû passer par ces zones déconseillées. Les routes sont très mauvaises à Detroit, de nombreux nids-de-poule sont identifiables sur la route. De nombreux travaux de réaménagement empêchent aussi de circuler facilement. Aucun aménagement pour les vélos n'existe.

Je vais souvent au TV Lounge, seul ou accompagné. J'y vais en vélo. Partant de Midtown, quartier jeune et en partie gentrifié de Detroit, entre le campus

⁴⁰⁴ Morissette Claire, *Deux roues, un avenir*, Montréal, Ed. Ecosociété, 2009, p.45

⁴⁰⁵ Site Slow Roll. URL: <http://slowroll.bike/index.php>

⁴⁰⁶ *Ibid*, p.122-123

universitaire et le centre culturel et scientifique de Detroit (musées, hôpitaux, bibliothèque, nombreux restaurants représentant différents styles de cuisine et différentes communautés de Detroit : chinoise, pakistanaise, libanaise, mexicaine...), je traverse Cass Corridor, ancien quartier très malfamé dans les années 1970-1990 (dealeurs, gang), où les malfaiteurs sont moins présents mais où la notion d'abandon de la ville prend tout son sens. La densité de population y est très faible – la pauvreté très forte – aucun supermarché, lieux de vie communautaire, seulement des bâtiments abandonnés et/ou en ruine parsemant mon chemin et des indices laissés comme des traces d'anciennes activités. Sur Martin Luther King Boulevard, je prends à droite, laissant derrière moi le *Masonic Temple Theater*⁴⁰⁷, ancien lieu culturel de Detroit et lieu de la scène punk et rock des années 1970 – servant aujourd'hui de lieux pour des banquets, des cérémonies pour les classes riches de la société de Detroit, racheté par le guitariste Jack White, né dans les environs de Detroit. Avant de tourner à gauche, je vois à 500 mètres, après le périphérique, une grande tour multicolore qui luit dans le paysage, le *Motor City Casino* – du surnom de Detroit – appartenant au groupe *MGMresorts*. A ma droite, des rangées de maison – toutes semblables – sont le signe d'un quartier résidentielle récent (années 1980-1990), positionnée autour du périphérique Ouest, une zone résidentielle aux foyers de classe moyenne. Prenant à gauche sur 4th Street, je croise une (toute) petite mosquée, isolée et entourée de grillages qui me surveillent derrière ses caméras – me rappelant qu'à Detroit, 42% des habitants sont de confessions musulmanes (Shryock : 2007, 1) la plus grande communauté musulmane des Etats-Unis (chiffre de 2003)⁴⁰⁸.

Comme l'indique cette première note de terrain relatant mes déplacements en vélo dans Detroit, j'ai pris conscience du paysage urbain et de la signification de ses lieux, espaces, aménagements urbains. En réfléchissant à mon déplacement et à ce qui se trouve autour du club, je découvre les multiples possibles et activités qu'offrent la ville, de multiples habitats pour de multiples habitants. Une prise de conscience, une prise de note, relative à de premiers déplacements prudents à la découverte de la ville, et d'une concentration sur ma route : lever la tête du guidon et observer. L'extrait est relatif à un déplacement de nuit, où les routes déjà calmes et silencieuses le sont encore plus. Pour rejoindre des soirées, des fêtes, aller en clubs ou en festival, j'ai pris mon vélo, déposé à des endroits non-appropriés le plus souvent, grilles, grillages, poteaux. Après les soirées, mes amis rentrent tous en Uber. Oubliant que je me

⁴⁰⁷ Abandonné depuis les années 1980, ce bâtiment est détenu aujourd'hui par Jack White, guitariste et chanteur de rock célèbre et originaire de Detroit.

⁴⁰⁸ Notes de terrain 2014, carnet de terrain 1

déplace en vélo, et me retrouvant alors enfourché sur celui-ci, ils se sont souvent inquiétés du danger de ma démarche. « Rentre bien, fais attention à toi, ne fais pas le fou ». Une phrase de soirée, souvent entendu comme un slogan, qui sonne autrement à Detroit. Equipé de réflecteur et d'une lumière sur mon vélo, je me suis toujours senti à l'aise dans les nombreux mètres de route sans lampadaire, à l'exception des endroits proches des vendeurs d'alcool « liquor shop ». Dans ces moments-ci, les histoires de crime, de menace remontent. L'imagination fuse. C'est l'une des capacités du noir, du nocturne urbain sur l'Homme urbain, qui couplée à des réalités de Detroit qui laisse se multiplier les frayeurs : jeu d'équilibre entre rationnel et irrationnel.

Un dimanche de juin 2015, un superbe soleil et aucune activité de prévue me donne l'envie d'aller à l'Est de Detroit. L'idée est de faire un tour de vélo. Sous cette apparente simple activité se cache l'envie de découvrir un territoire où je ne suis pas allé, et sur lequel, de lectures aux discussions spontanées, on m'indique le danger.

Je suis l'avenue Grand boulevard d'Ouest en Est, et sur le chemin je croise des terrains en friches herbeuses, quelques maisons abandonnées, un ancien bar dont une grande partie est effondré. J'envisage certaines parties de terrain comme « des grands espaces », influence du préjugé de l'urbain qui est rempli, serré et étroit. Ces espaces abandonnés ne sont pas nommés à l'exception de « friches ». Il y a de l'espace parce qu'il n'y a pas de lieux précis et fixe. Même un « grand espace » comme le parc, prend sa fonction et se constitue comme un lieu. Les zones que je traverse me rappellent les terres agricoles, les terrains forestiers, où l'on aperçoit sur la route quelques maisons. Des espaces que l'on peut traverser en France pour aller d'une ville à une autre, par exemple. Ici les maisons sont vides et ébranlés, les rues et chemins des deux côtés de l'avenue dessine des aménagements urbains pour circuler entre des résidences « fantômes » et l'espace n'est pas interurbain, mais dans la ville. Les herbes et la nature s'étalent. A l'exception de quelques voitures qui me dépassent, les bruits environnants sont peu nombreux : une tondeuse, une sirène, le trafic lors de mon passage à deux carrefours.

Je rentre dans une zone avec quelques résidences. Des enfants jouent, des jeunes filles discutent sur le trottoir. Tous me regardent vivement passer, arrêtant même leurs activités. Mon portable vibre. Je décroche. Amy a trouvé des tasses avec des images de superhéros ou des motifs simples à fleur. Sachant que je n'ai aucune vaisselle en ma possession, elle propose de m'en acheter un. Arrêté près d'un « liquor shop », nous discutons de nos journées pendant qu'elle entre dans le magasin. Un jeune homme pantalon noir et sweat à capuche bleu arrive sur le parking avec son BMX. « Salut, ça va ? » je lui dis. « Qu'est-ce-tu fais là, mec ?...C'est

mon territoire, si tu restes là, ça va chier », me dit-il. Je suis étonné et stressé. Il tourne autour de moi. Je lui réponds : « Je suis juste au téléphone, je pars ». Il continue à parler, et je suis trop stressé pour écouter ce qu'il me dit. Je fais demi-tour, et je demande à Amy de ne pas raccrocher. Amy ne comprend pas, elle me parle, me questionne mais je ne lui réponds plus. Tout se passe très vite dans ma tête. Un SUV aux vitres teintées arrive à ma hauteur au niveau du « liquor shop ». Deux hommes en marcel blanc, bandanas sur la tête sortent de la voiture. Le plus proche de moi est à trois mètres, et je remarque rapidement deux choses : ses pupilles complètement dilatés et son pistolet. Ils se dirigent vers le « liquor shop ». Je passe devant eux, et je pédale comme un dératé. Mon cerveau est envahi de question me conduisant à avoir peur : me suivent-ils, que voulaient-ils faire ?

Nous défendons tous des espaces, et la méthode de défense et l'espace défendue diffèrent en fonction de chacun d'entre nous. Bien que le comportement du garçon au sweat bleu avec son vélo puisse être perçu comme primaire, il répond à une volonté de possession, de domination et d'affirmation d'un espace, en lui donnant un caractère propre, une propriété. Le détenteur, l'Homme, intervient avant l'existence de la propriété, la nature n'ayant pas de propriétaire. C'est le fait de l'Homme qui agit comme l'affirmation d'un espace par rapport à un autre/Autre. Si John Locke a formalisé l'idée de « propriété » en droit, et Proudhon, le fait que la propriété « est un vol », la propriété reste malléable en ce qu'elle est issue d'une construction culturelle et sociale.

L'homme à vélo revendique un territoire, et la manière dont j'ai le droit de l'investir. Ma présence le contraint. Il réagit en promouvant de manière vulgaire, le fait que je n'ai aucun droit sur ce territoire contrairement à lui. Il est rare que des personnes s'aventurent, de surcroît en vélo ce à l'exception de Slow Roll, au niveau des quartiers Est de la ville. La présence d'une personne, de surcroît blanche, interroge les résidents. Si je suis repoussé, c'est notamment parce que je ne fais pas parti du cadre, social et spatial, de cet environnement. Certes, je ressens une insécurité, liée à un moment désagréable d'extrême pression sociale, mais l'homme en vélo, ressent la nécessité d'éjecter ce qui n'est pas de l'ordre de son territoire, son propre caractère. De manière contextualisée, l'homme à vélo vit dans un quartier de Detroit, dont la vitalité est niée et il se met aussi en porte à faux, de ma propre représentation d'Homme blanc venant empiéter sur un espace qu'il défend. En dehors de toute valeur morale portée par nos deux comportements, l'insécurité ressentie est partagée. Je ne suis pas accepté, et il me reconnaît en tant qu'inné. Cette insécurité est latente à une incapacité à être reconnu de l'extérieur, comme partie prenante à ce territoire. Si ce cas reste

très démonstratif, dû au propos tenu, il n'en reste pas moins que le territoire est toujours négocié. A Detroit, les friches industrielles et résidentielles sont abandonnées. L'homme à vélo ne nous reconnaît pas, parce qu'il impose un passe-droit et une reconnaissance. Il fait de son territoire une contrainte, car ce même territoire refusé ou nié par l'extérieur, est adhérent à son propre corps social.

Moi-même, je me questionne sur les contraintes et l'insécurité qui pèsent sur ce territoire, qui le fait être si spécifique par rapport aux autres urbanités. Ce qui n'est pas plein, désigné ou nommé par la société est perçu dangereux. La post-industrialisation a révélé de nombreux autres modes de vie, et d'occupations du territoire, et à briser l'homogénéité et le conformisme du rêve américain des années 1960⁴⁰⁹. Si la criminalité à Detroit est forte, et si les contraintes sont persistantes, c'est notamment parce que le territoire et les activités sur le territoire ne sont pas disponibles et accessibles pour tous.

L'appropriation est le fait de faire d'un espace non désigné, un espace exclusif, pour tous les autres espaces qui ne m'inclut, moi ou mes activités. L'appropriation de l'espace est ici une revendication. L'insécurité est liée au fait que la revendication nous étonne. Le partage semble impossible, croire à son accessibilité, c'est croire à sa seule considération éthique, et en oublier les normes qui régissent le jeu de la propriété.

Pour ma part, j'essaie de gagner le droit de passage, à la manière d'un espace public. Tout mon trajet est négocié de manière invisible, je m'approprie l'espace. La tentation était grande et j'ai utilisé « ma carte premium », celle où je valide tous mes passages, sans vraiment besoin de réfléchir, sans être rejeté. Jusque dans ce cas contraire, où la négociation doit se faire.

Ce chapitre traite donc aussi des formes d'appropriation de l'espace urbain à différents niveaux, comme par la suite des espaces musicaux. L'appropriation est réalisée en fonction de nombreux paramètres complexes supportés par notre société, et contraint aussi bien par l'aménagement de l'Homme, que par l'Homme lui-même. L'Homme négocie le moins d'espace possible car il les traverse, ce facilement s'il fait partie de catégories sociales privilégiées. Néanmoins certains espaces ont un certain degré de négociation, en ce qu'ils sont privatisés jusqu'à l'extrême exclusivité. Hors, à la fois l'espace public et le comportement d'individus qui sont soit sans réel barrière face aux espaces et aux groupes sociaux, soit en

recherche permanente de négociation (chercheur), révèlent que la négociation ne va pas toujours de soi, ce de sa mise en place à son résultat.

Tout est notre territoire, pour ceux qui n'ont jamais à le négocier, ou qui le négocie de manière paisible ou opportuniste, comme les touristes ou les expatriés. Le tourisme implique de suivre des chemins tracés, dictés par une appropriation du territoire orienté par des équipes, et sa propre limitation. Délicat est d'interférer avec ses lignes, et des modes d'interférence existe, que de nombreuses collectivités locales, notamment des associatifs ou des travailleurs sociaux peuvent rencontrer dans leur trajectoire professionnelle. Ainsi se pose cette question : en réalité, qu'est-ce que je faisais là-bas et comment ?

A la fin d'un séminaire avec mon directeur de thèse, Denis Laborde, je raconte à mes collègues doctorants le récit à propos du vélo. Ce n'est que quelques mois après, durant un travail de recherche sur les Grands Voisins, et des résidents migrants du centre, que ceci me revient en mémoire. Denis Laborde m'avait dit : « Parfois, la sympathie ne suffit pas ». En effet, bien que les sciences sociales tendent à vouloir expliquer l'effet de la culture sur les prises de décision, l'utilité des histoires pour expliquer les actions des individus et les considérations éthiques, il en va aussi, notamment pour le chercheur de naviguer autour de l'affectif. L'affectif peut mener à être un ressort d'une compréhension de l'autre, ce qu'on nomme l'empathie. Néanmoins, la sympathie « ne suffit pas » à/pour comprendre, car la sympathie ou l'empathie n'efface pas les ressorts de la domination ou ne doit pas être un levier d'évitement à toute forme de négociation des relations sociales qui seraient jugés comme simplement de soi.

Bien que l'affectivité rejoigne l'idée d'une probité dans la conception et l'analyse de l'enquête de terrain, ils n'en restent pas moins que ce qui est dit ou fait comme paraissant sympathique, ne suffit pas à éclairer les raisons de ces actions ou états. Il n'est pas question ici de savoir qui a eu le comportement le plus normal dans cette échauffourée entre cycliste, mais bien pourquoi ma sympathie ou l'absence d'agressivité liée à une non-confrontation et non-négociation a été rejeté. En termes de sympathie, de nombreux habitants de Detroit croisés ou enquêtés m'ont parlé de la bonne humeur des gens du Midwest⁴¹⁰, argumentant souvent de leur gentillesse – ce à quoi j'acquiesçais, si je n'en faisais pas référence tout de suite – mis en perspective dans des conversations sur la violence à Detroit.

⁴¹⁰ Entretien avec Coyote Clean Up, Astro Coffee, mai 2014. Voir annexe 1

Ainsi, ce comportement d'omission du cadre social et culturel dans lequel on évolue - pour juste en profiter - à Detroit, qui est un comportement que de « rares personnes » ont, et que notamment les personnes (artistes, colocataires, amis, rencontres dans les clubs) de Detroit qui se méfient et me préviennent de me méfier de zones « dangereuses » que ce soit pour moi, pour eux ou pour nous, cette acte sous-tend être un acte irrationnel.

Cet acte de découverte du chercheur peut être assimilé à d'autres comportements, si tenter que je différencie le mien en ayant pleine conscience des risques, mais aussi de connaissances du terrain et de l'histoire de Detroit, tant au niveau des relations sociales, que des tensions raciales existantes, et de ses espaces. Cet acte est un acte de compréhension teinté de sympathie. Pour clarifier mon propos, je souhaite préciser ce que j'entends par d'autres « rares personnes » engagés dans une action de découverte de Detroit, et qui sont pour la plupart des personnes considérés comme « being a jackass ». Cette terminologie qui provient du langage familier, a notamment été popularisé par Aaron Foley dans son ouvrage How to live in Detroit without being a jackass⁴¹¹, et fait à la fois écho à certains discours d'artistes sur le développement de Detroit, mais aussi recoupe le phénomène de gentrification, la venue des habitants de banlieues dans les aménités vives de Detroit, ainsi que l'arrivée de touristes particuliers.

Que l'on souhaite découvrir et se faire aventurier d'un monde urbain moderne, ou que l'on poursuive l'envie de s'installer à Detroit, en tant que nouvel arrivant, les pratiques sont jugées au vue de la manière dont on négocie de manière inclusive l'environnement dans lequel on se trouve.

Le positionnement de l'urbain et de ces contemporains, au travers des engagements dans l'espace, dans la négociation de ses espaces et des actions négociés, fait apparaître une typologie d'urbains qui se positionnent dans la ville. Une typologie qui peut être donc aussi exprimé sous l'angle des négociations menées autour de l'appropriation et l'ancrage du territoire. Bien que la condition de l'urbain soit de se positionner en fonction d'un champ de possibles qu'il définit et qu'il compose avec les urbanités présentent, son agentivité – c'est-à-dire ses multiples positionnements – se limite à un réseau dans laquelle sa sphère la plus privée se recentre sur une faible négociation, puisque les différences sont éludés, et c'est la similarité du faire et de l'être qui mène à un faible degré de négociation, ce des habitudes à un entre-soi. Seule l'ouverture à une compréhension active et des interactions à des personnes et un environnement voisin peut mener à organiser une perpétuelle négociation voire une

⁴¹¹ Foley, Aaron., *How to live in Detroit without being a jackass*, Pittsburgh, Belt Publishing, 2015

rupture, qu'elle soit de l'ordre réflexive ou de l'ordre d'un changement radical, et qui mène à des formes d'entraide.



Figure 3. Vue sur le centre-ville depuis les toits d'Eastern Market

4.3. RENOUVEAU DE DETROIT ? GENTRIFICATION, DOMINATION BLANCHE ET TENSIONS SOCIALES

18 milliards de dollars : c'est le chiffre de la dette de la ville de Detroit, le jour de la déclaration de « mise en faillite » le 18 janvier 2014⁴¹². Il correspond à un emprunt auprès de divers créanciers avec obligation de remboursement qui ne peut être remboursé. Après validation de multiples conditions⁴¹³, la réduction de la dette est alors gérée par un organisme juridique, ce qui officialise la mise en faillite de la ville. Cette « catastrophe » indique l'incapacité de l'administration locale et des politiques publiques à « investir » pour

« produire » des effets sur la vie des citoyens, dans le cadre d'aménagements urbains, énergétiques, sanitaires et sociales (sport, art, culture). Si la sphère médiatique s'est affolée du fait de ce que représente Detroit, de manière passéiste, l'utilisation du système juridique et plus précisément de l'application du « chapitre 9 » du régime de faillite, demandé par l'administration de l'Etat du Michigan au milieu des années 2000, a permis à Detroit de suspendre sa dette, et d'arrêter ses obligations auprès des créanciers, afin d'aménager des solutions pour la ville et les créanciers.

Un an après, des accords ont été trouvés par la justice et les pourparlers privés/publics pour que l'administration continue à s'alimenter financièrement par le biais de nouveaux investissements sous la forme de don, et de prêt sous conditions (limitation des salaires municipaux, prévalence sur les choix d'aides au développement dans le secteur privé), que les créanciers soient payés tout en réduisant leur créance (de 25 à 75%).

En 2017, les médias passent d'un titrage de la mise en faillite au renouveau de la ville. En trois ans, Detroit passe de la ville en faillite à la ville du renouveau. Que s'est-il passé ? Que faut-il retenir de ce passage en trois ans d'une généralisation de deux marqueurs économiques et sociaux antinomiques, de faillite et crise au renouveau du progrès ?

Si le pouvoir de l'action de politiques économiques locales sous-tend un impact fort, il reste à savoir comment sont appliqués ces politiques et qui elles touchent. Si l'Histoire retient la focale médiatique de l'évolution et des transformations de Detroit, il reste à analyser à quelles attentes répondent cette situation, et le passage d'une économie de la survie à des dynamiques interrogeant la restructuration de Detroit et différentes zones de la ville, de la gentrification, et des races.

Simmel expose dans son livre sur Les grandes villes et la vie de l'esprit, les possibilités qui s'offrent aux urbains, contrairement aux ruraux, qui sont pris dans de multiples options et activités qui rendent très actives « leur psyché ». Ce que Simmel n'a pas prévu c'est que l'Homme urbain s'habituerait au regard de l'Autre, aux possibilités offertes, pour se cadrer et occuper un chemin que sa propre individualité remplit. Cette cartographie qui est la mienne, est une cartographie engagée, puisqu'elle est aussi liée à mes interactions avec mes enquêtés m'a révélé des trajectoires de vie, une utilisation massive de la voiture, des trajets très réguliers et ordinaires, très ancrés dans une vie d'artistes, entre chez soi, son travail, sa famille et des lieux de fêtes, de divertissement, et des espaces musicaux. Les réalités de la misère sociale et des classes les plus pauvres, me sont apparus souvent à l'écart

de mes interactions liées au champ artistique, et aussi de manière plus dense et concrète que des parties de discours des artistes sur l'état de la ville et sa situation socio-économique. Bien que l'autonomie permise par mes moyens de transport souvent propice à la déambulation, est un facteur de rencontre, d'échange et d'observation, cela ne permet pas à tous de voir et de croire ce qu'il s'y passe, il n'en reste pas moins que ces éléments de misère sociale asphyxient des centaines de milliers de personnes à Detroit, ce des vétérans déambulant dans Cass Corridor, aux sans-domicile fixe et prostitués qui sortent des bâtiments délabrés sur, aux couples qui patientent dans une bibliothèque ou chez eux et essaient de s'occuper, de cet enfant sans formation qui cherche un hypothétique travail, de la malnutrition et des familles qui viennent aux soupes populaires, aux aides associatives, et des maisons abandonnés. Une réalité qui existe, et que toute autre dynamique de cette réalité ne doit pas faire oublier.

Pourtant dans cette même réalité, une autre dynamique sociale, économique et politique autour de l'idée « d'un retour du progrès », « d'une renaissance de Detroit » se développe. Une dynamique qui appelle le progrès. Le progrès pour qui ? Pour tous ? La tentation est forte d'occulter la pauvreté et la misère sociale, comme si « ce renouveau » était si performatif, qu'il se réalisait au moment où on en parle. C'est un espoir qui est formulé : « ce renouveau » va sauver Detroit, il fait figure de progrès. Mais quel Detroit ? Est-ce que ce renouveau s'attaque à cette persistante misère sociale ? Pour quelle société ? Et finalement, qu'est-ce que « ce renouveau » ?

Ce sont biens des modes et des formes de la décadence, du progrès, du renouveau qui s'immiscent dans Detroit. De stratégies entrepreneuriales qui ont pour conséquence de revitaliser le centre-ville, de l'achèvement de rêves basés sur le concept « d'opportunités », d'un discours multidimensionnel sur le renouveau de la ville, à la montée en force de communauté dénonçant des agissements et actions, de nouveau moyen de transport s'opèrent une refonte urbaine de divers parties de Detroit, et dont les tenants et les aboutissants donnent à entendre des prises de position de mes enquêtés qui révèlent la complexité du progrès et une réflexion sur une notion qui souvent à tendance à être acquise ou fonctionner de soi. Or le développement urbain, social et économique sous-tend des transformations, et bien que ce soit la société de Detroit qui en subisse les conséquences, toute la société n'en est pas actrice. Une réflexion sur le renouveau et ceux qui en détiennent les ficelles interroge alors le progrès démocratique.

En 2015, lors de ma deuxième venue à Detroit, je me suis saisi de ce paradigme du « renouveau », pour interroger les citoyens de la ville. Un jour, assis à l'intérieur du café

Urban Bean and Co (Downtown), je décide de sortir. Je décide de déambuler dans les rues pour observer certains changements, notamment infrastructurels, auprès des bâtiments en construction ou réaménagés. J'interromps un homme dans sa marche et je me présente. C'est un homme noir, environ 50 ans. Je lui demande ce qu'il pense de la « revitalisation » de Detroit. Il me dit très brièvement : « vous savez cela fait depuis les années 1970, qu'on nous dit que Detroit va revivre, alors on a l'habitude... bonne journée, monsieur ! ». Une remarque que j'ai déjà entendu et que je vais entendre de nouveau par la suite, notamment de la part des plus anciens DJ et des membres de la communauté, qui prendra aussi la forme ferme, terne et dure de : « Nobody give a shit about Detroit » ou « Nobody care about us⁴¹⁴ » de la part de Tina Carlita Nelson, ou sur un ton plus sombre et sacré, un graffiti sur la palissade délimitant le terrain du reste d'une maison en ruine à l'Est de Detroit avec comme inscription : « Obama for America, God for Detroit ».

Si Detroit a été laissé à l'abandon, et si les politiques économiques et sociales n'ont jusqu'à présent fait évoluer que lentement la ville, un sentiment d'abandon existe aussi pour les habitants. Un abandon et une lassitude d'une situation qui de manière presque cyclique voit apparaître de nouveaux projets, de nouveaux bienfaiteurs, de nouvelles dynamiques qui ne comblent pas les attentes, et surtout la crise touchant une grande partie de la population.

A Detroit, un homme concentre les foudres et les louanges autour de ses projets pour dynamiser Detroit, la revitaliser. Il y a cinq ans⁴¹⁵, Dan Gilbert a déplacé le siège social de Quicken Loans (crédit, assurance), créé le service immobilier Bed Rock (achat/vente de propriétés et biens locatifs), et a centralisé ses efforts au cœur du Downtown. Aujourd'hui, ils possèdent plus de 70 bâtiments à Detroit, la plupart étant localisé autour de la portion de l'avenue Woodward entre ... (Nord) et Campus Martius (Sud). De nombreux habitants s'inquiètent du rôle monopolistique de cet homme d'affaire. Ils sont relayés dans les journaux locaux⁴¹⁶. Ces dix dernières années, Downtown a réussi à attirer de nouvelles entreprises et à attirer certaines marques qui avaient quittés la ville. Les encenseurs sont aussi les faiseurs du renouveau pour une classe particulière. Ces projets attirent les jeunes entrepreneurs aux quatre coins des USA, et une main d'œuvre très qualifiée (secteur des nouvelles technologies) qui vient des banlieues environnantes et des grandes villes de Brooklyn et New-York. Le flux de voitures sur Woodward entre Nord et Sud, Ferndale et le centre-ville de Detroit, en est une

⁴¹⁴ Traduction française : « Tout le monde s'en fout de Detroit », « Personne ne se préoccupe de nous ».

Entretien avec Tina Carlita Nelson, le 6 mai 2015, extérieure Detroit Public Library

⁴¹⁵ Gallagher, John, « Five years in, and Dan Gilbert's just beginning », in Eu.freep.com, août 2015. URL : <http://www.freep.com/story/money/business/2015/08/15/quicken-bedrock-dan-gilbert-cavsdan-detroit-downtown-buildings-hudsons-apple-store-retail/31742621/>

⁴¹⁶ Notamment le Detroit Free Press (libéral), comme quotidien le plus diffusé à Detroit, et The Detroit News.

image. Néanmoins, tous ces travaux et investissements posent la question de l'objectif à atteindre, et de la portée de cette revitalisation du centre-ville. Par exemple, le projet de tramway M-1 Railway, un tramway utilisant l'avenue Woodward pour relier le New Center de Detroit au Downtown. Chaque station est sponsorisée par une marque ou une entreprise installée à Detroit (Ford, Quicken Loan, ...). Le trajet est prévu pour attirer le flux du Nord jusqu'au centre-ville, pour y faciliter l'accès, et que le centre-ville reprenne ces droits comme un centre dynamique. Les restaurants et les boutiques de vêtements ouvrent de nouveau à Detroit. D'autres échoppes, moins attractives, mais essentielles à la cohésion des communautés, ferment. Mes interlocuteurs ne savent pas vraiment quoi penser de ce projet. Les plus farouches trouvent ceci « stupide ». Le M1-Railway a toutes les caractéristiques d'un plan de transport en commun pour servir des attentes néolibérales mais n'est pas un projet de service sociale, dans le sens de représentatif de toute la population de Detroit. En effet, il y a de fortes chances que si les usagers blancs n'abandonnent pas leur voiture pour se déplacer, le tram soit un projet mort-né, ou que sa situation sur Woodward Avenue, avenue qui dessert le centre-ville et la banlieue Nord, ne soit utilisé que par la population blanche plus riche, et cantonne les Afro-américain pauvres à l'utilisation du bus comme aujourd'hui. Si les populations du sous-prolétariat, décrites dans le bus, se reportent sur ce moyen de transport, alors même qu'il existe une politique de refus de visibilité de cette classe à Detroit, et dans les banlieues, on peut probablement présumer que ce tram ne confèrera pas un atout au vivre-ensemble, mais simplement un élément supplémentaire de clivage socio-économique ou pire de ségrégation.

Ce renouveau du centre-ville a aussi d'autres conséquences. DJ SegV est un jeune DJ-producteur avec lequel j'ai beaucoup parlé, fait de nombreuses soirées. J'ai pu l'aider lors de son déménagement d'Eastern Market vers le centre-ville de Detroit, dans un immeuble de très haut standing sur Griswold Street, propriété de Bed Rock. Après deux voyages dans un SUV noir rempli, qu'il utilise mais appartient à ses parents, nous terminons le dernier tour de cartons, nous sommes dans le couloir avant d'avoir accès à son nouveau logement. SegV a 21 ans, il travaille une grande partie de son temps sur sa musique, un peu sur ses anciens cours d'informatique (programmation), et vit notamment grâce à l'argent que lui donne ses parents. Je lui demande s'il sait ce qu'il y avait ici avant. Il me dit avec un sourire nerveux et un ton grave : « les rumeurs disent que de vieilles personnes vivaient ici, et qu'on les a expulsés pour

rénover le bâtiment. C'est choquant. ». Je suis très étonné⁴¹⁷. Puis cette information, revient au cours d'un événement chez lui. On se moque de lui mais aussi de la situation : « On a dû expulser une grand-mère, bravo *son nom* ! ». Il est gêné. En 2017, lors d'un cours weekend à Detroit, je lui reparle de cette discussion. Il est toujours gêné.

Ces projets (logement et transport) de dynamisation tiennent un objectif incertain en terme de rentabilité pour toute la population et les plus nécessiteux et donc désireux de vivre dans des conditions correctes (avoir un toit, un lit, à manger, eau et chauffage, un travail, etc). Ceux qui servent ce but et cet objectif sont en marge des grands projets néolibéraux, de nature à faire du progrès, non pas une avancée pour tous (de la survie à la vie), mais pour aider à établir une partie de la société (par ordre cumulatif : les Blancs, les plus riches, les banlieusards, les plus entreprenants, les personnes les moins atteintes par les aspects négatifs de cette transformation) dans des conditions de vie, proche du confort personnel et professionnel optimum. Des stratégies d'un faire « habiter la ville et son centre comme attractif résidentiellement » (Rérat : 2010), puisque Downtown accueille actuellement en majorité des bureaux, des services et des commerces. Cependant, l'accès à l'habitat et des conditions de vies « simples » sont requis, de manière prioritaire, pour de nombreux habitants de Detroit. Ainsi, un désir remontant aux premières installations dans des résidences et quartiers ségrégués, et traversant les périodes de révolte et de crises, s'est installé depuis longtemps pour la population afro-américaine dans son ensemble, une grande partie ayant vécu menacée par des conditions d'habitat précaire ou pour se loger. Ce désir de résoudre le problème de « la spirale de la détresse et de l'abandon » se retrouve tout aussi bien formulé par l'auteure Jennifer F. Hamer, à propos de la ville d'East St.Louis (Illinois), ville à 89% afro-américaine ayant connu un passé très similaire à Detroit :

Si le déclin de ce qui était désigné avant comme “la ville du tout-américain” nous raconte des choses sur le fait que les homes et les femmes ont besoin de travail avec un salaire minimum, parce qu'ils souhaitent nourrir et habiller leurs enfants, ce sans partir dans des voies illégales. (...) Sans la fixation de ces problèmes évitables à la racine, la spirale du désespoir et de l'abandon va continuer.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Bien que cette rumeur circule pour beaucoup de logements dans le centre-ville de Detroit, il m'est impossible de la clarifier.

⁴¹⁸ Jennifer F.Hamer, *Abandoned in the Heartland. Work, family and living in East St.Louis*, University of California Press, 2011, p.184

Ces stratégies sont aussi révélatrices d'une vision centrée de la ville, et plus encore de son centre-ville, alors même que Detroit se fait par de multiples espaces, dont certains sont déconnectés du centre. En reprenant le texte de Paul Baudry, toujours dans la lignée de Simmel, et les exemples de notre terrain, j'indique que ces stratégies sont inadaptées et éloigné d'un programme relatif à une compréhension du fonctionnement de Detroit dans sa globalité, en tant qu'espace urbain ou « une grande ville ».

Parler de ville, c'est parler de centre. C'est penser en termes de centralité, laquelle s'associe à la légitimité. Pouvoir, puissance, prestige s'y concentrent. Le « reste » se tiendrait à côté ou se situerait à l'écart. On parle d'une pensée « centrale » et de propos « périphériques ». La différenciation centre/périphérie ne répartit pas seulement les territoires, mais elle les hiérarchise. Or peut-on intégrer l'urbain dans la ville ? Si l'on prend en compte l'urbain, et si l'on n'en fait pas qu'un agrandissement du territoire habité, c'est le centre lui-même qui ne permet plus de centrer le propos. L'urbain, si l'on admet cette expression, ce n'est seulement de la périphérie. C'est un rapport au monde que l'idée de ville ne permet pas de comprendre⁴¹⁹.

L'utilisation de la notion de néolibéralisme – disparition du secteur public et promotion de l'économie de marché - renvoie donc à des démarches entrepreneuriales, à but individuel ou de groupe, pour développer des biens, avec l'espoir d'impacts hypothétiques ou mesurés statistiquement à partir d'attente dont les conséquences pour la société de Detroit restent minimales, ou progressives pour le moment dans le meilleur des cas. Dans le cas des habitations, et des commerces, deux des principaux points de développement, ces derniers sont considérés comme des biens communs, en ce qu'un dynamisme stable s'instaure de nouveau. Hors ce dynamisme ne s'installe qu'au centre-ville, où la plupart des activités et des métiers sont détenus par des habitants de banlieues, des Blancs, de jeunes cadres ayant une situation stable dans des métiers de la communication, de l'ingénierie, du marketing, des assurances, des banques, etc.

Les différentes tensions socio-économiques, outre la politique néolibérale de Dan Gilbert, commencent à prendre un nom valise à Detroit, qui est de plus en plus utilisées aussi

⁴¹⁹ Baudry, Paul, « L'urbain et l'imaginaire du décentrement » in Athanase J.G et Cormerais F. (dir.), *Poétique(s) du numérique, Imaginaire et scènes nouvelles des villes*, 3, Ed. L'entretemps, Montpellier, 2015, p.16-25

bien par ses opposants que par l'opinion publique, relayée par la presse internationale⁴²⁰ : gentrification

L'anthropologue Gina Perez parle de la gentrification comme « un processus économique et social où des capitaux privés (propriétés, entreprises, entrepreneurs), des propriétaires individuelles et des locataires investissent dans des habitations négligées de quartiers pour en faire des maisons, des lofts et permettre la construction de nouvelles. A l'inverse du renouveau urbain, la gentrification est un processus graduel, s'établissant dans un bâtiment ou une zone à la fois, reconfigurant progressivement le paysage des quartiers, ce des manières de consommer aux résidents en déplaçant les résidents pauvres et les prolétaires incapables de vivre dans ces quartiers « revitalisés », aux coûts de location, aux impôts fonciers ou locatifs trop chers, et où les nouveaux commerces recherchent des clients de plus haut standing.⁴²¹ ». J'ai découvert qu'une grande partie de Midtown (notamment certaines zones au Sud du campus universitaire de Wayne State) était gentrifiée, qu'après mon premier voyage à Detroit. Les déplacements dans tout ou partie de Detroit m'a donc été nécessaire pour voir que ce quartier avait une particularité d'ordre macro socio-économique. Dans un premier temps, ce quartier contient le centre culturel de Detroit, le centre universitaire et le centre hospitalier, trois secteurs qui drainent une image positive, et un lieu habitable avec de multiples biens et services à disposition. Les biens culturels étant notamment tournés et appropriés pour des groupes sociaux au capital économique et/ou culturel fort. Peu à peu, entre 2010 et 2015, des magasins d'un standing qu'on ne trouve nulle part ailleurs dans les environs de Detroit se sont installés : un Whole Food, des restaurants de gastronomies diverses, toute la rue Canfield est parsemée de magasins très chics, la marque de montre Shinola (originaire de Detroit) s'y est installée, des petites boutiques avec des accessoires de luxe, des produits made in Michigan ou made in Detroit, alors que la distance avec et l'existence de simples commerces d'alimentation et de services à Detroit demande une logistique importante dans d'autres quartiers. Cette gentrification répond aussi à un processus préalable, celui d'une forme de « *studentification* ». Ainsi de nombreux jeunes, comme SegV (Eastern Market, puis Downtown), Appian (Eastern Market), Alexandra et Patrick (sud de Midtown), et d'autres amis du groupe (South-West Detroit, Midtown) ce sont installés vers la fin de leurs études ou le début de leur carrière professionnel dans ces zones attractives et

⁴²⁰ Documentation par les médias locaux : Doucet, Brian., « Detroit's gentrification won't give poor citizens reliable public services », Février 2015. URL : <http://www.theguardian.com/public-leaders-network/2015/feb/17/detroit-gentrification-poverty-public-services-race-divide>

⁴²¹ Perez G., « The Near Northwest Side Story », University of California Press, 2004, p.139 in Japonica Brown – Saracino (ed.), « The Gentrification Debate », New-York, Routledge, 2010, p.12-13.

partiellement rénovés, gardant l'ancien cachet du bâtiment, ou dans des locaux totalement rénovés. Cette situation parfait et donne un cadre pratique à la théorie de ce « concept » qui est développé par Darren P. Smith, et présenté autrement par l'âge et non plus le statut sous le « concept » de Richard Florida, la « *youthification* » :

L'« étudiantefication » engendre une distinction sociale, culturelle et économique, ainsi que des changements physiques dans les villes-universitaires, qui sont associés à la migration saisonnière en interne des étudiants en hautes études. A un niveau conceptuel, les processus d'« étudiantefication » répondent aux changements urbains qui sont liés aux pressions sociales de former une famille ou le réinvestissement de maisons en location, par des acteurs institutionnels en bas de l'échelle⁴²² (Smith: 2005, p.72-89).

Aucun de mes enquêtés et/ou de mes amis, même parmi les plus jeunes et les récents arrivés fréquentant ce quartier, ne se présentent comme des hipsters et/ou des gentrifiés. Ils ne se projettent pas dans ces modèles et n'en parlent pas ainsi, bien que pouvant parfois s'exprimer sur leur facilité de vie. Cependant, ce quartier de Detroit est un lieu de rencontres entre nouveaux venus à Detroit, tout comme certains bars et restaurants d'Hamtramck ou de Corktown. Au-delà de la question de l'émergence de ces catégories conceptualisées à Detroit et d'une réactivation économique et sociale de certains points de Detroit, il est nécessaire d'analyser l'apparition de signes de rejet de cette gentrification, du développement du concept dans l'opinion publique et les médias, ainsi que de certaines formes au sein même de la communauté de DJ de Detroit et des groupes la constituant. En 2012, le site Huffington Post publie deux articles. Le premier⁴²³ est le témoignage humoristique d'un jeune homme, Tommy Simon, qui est « contre la gentrification », mais qui s'auto-analyse comme une cause de cette même gentrification, en tant que personne gentrifiée. L'extrait suivant résume des raisons de son choix de vie à Detroit, des raisons similaires à ceux qui viennent s'y installer, où les représentations « mythifiées » de Detroit apparaissent et les points d'attachement. Tommy qui recherche toujours un emploi stable à Detroit :

⁴²² Smith, Darren, "Studentification, the gentrification factory ? in Atkinson R (eds), *Gentrification in a global context: the new urban colonialism*, New York, 2005, p.75-89.

⁴²³ Simon, Tommy., *Lost in Detroit: a gentrifier's story*, In Huffingtonpost.com, Octobre 2015. URL: http://www.huffingtonpost.com/tommy-simon/lost-in-detroit-a-gentrif_b_1197663.html

Parce que lorsque j'ai été diplômé de la Michigan State University, je n'étais pas sûr de ce que je voulais faire dans ma vie, et que Detroit me semblait comme une terre d'opportunité et d'espaces ouverts. Parce que j'ai grandi en banlieue et été mystifié par l'idée de prendre part à la revitalisation de Detroit. Parce que quelque chose dans cette ville m'a parlé, la vie nocturne, la culture, la connexion avec mon histoire familiale. Et parce qu'en 2007, quand j'ai dit au conseiller du lycée que je ne savais toujours pas quel type de carrière je voulais avoir, elle m'a dit de ne pas m'inquiéter (je me suis installé à Detroit).

Le second est une prise de position d'un membre référent du Detroit Sierra Club (club de protection de la nature), lui aussi nouvel arrivant, puisque installé à Detroit depuis un an. Il répond en partie au premier article :

Donc l'unique chose que je suggérerais aux - potentiellement - gentrifiés comme Tommy et ses amis, c'est de ne pas croire la hype. Detroit n'a pas besoin d'une élite gentrifiée qui recherche des opportunités qui ne profitent qu'à eux, mais des citoyens qui vont remuer ciel et terre et aider à reconstruire la ville de bas en haut. J'ai abandonné un travail stable qui me rapportait le double de ce que j'ai maintenant dans un cadre magnifique et unique au monde, ce pour venir à Detroit. Pour être honnête, je suis parti parce que je suis tombé amoureux de « la plus jolie fille de la côte ouest ». Ce à quoi elle a répondu « seulement la côte ouest ? ». Mais je crois profondément qu'il n'y a pas de meilleur moyen pour entrer dans une communauté qu'en construisant des relations.

Dans ce dernier extrait, dans la structure sociale qu'il nomme « communauté » à Detroit, il réalise une opposition marquée entre ceux qui agissent et ceux qui profitent. Plus relevante est l'orientation et le mouvement d'action de cette « reconstruction » de la ville par ceux que l'auteur définit comme des « citoyens », en opposition à « l'élite », est le mouvement de bas en haut. Parmi ces deux auteurs, le « non-gentrifié » avance un lien d'Histoire avec Detroit, lié à un habitat de banlieue proche, et un imaginaire mystifié. Son comportement motivant sa venue, est notamment la question de l'opportunité que représente Detroit. A cette opportunité individualisée, le second auteur oppose une opportunité collectivisée, Detroit comme commun.

En 2013, le site communautaire « Japlonik Detroit⁴²⁴ » diffuse une photographie d'un graffiti sur le mur d'un bâtiment sur 8 miles avec comme inscription un « Hipsters » barré, et « Stop gentrification in Detroit ! No more homogenization in South ». En 2014, la rédactrice à Detroit pour le Huffington Post publie un article intitulé : « Detroit doesn't need hipsters to survive ».

Une opinion publique s'élève d'une forme de communauté à Detroit. Ou plutôt une impulsion communautaire issue des habitants nés et élevés à Detroit, des groupes de mobilisation collective (association, industrie locale, groupements citoyens) pour assurer le développement durable, incluant et décroissant de Detroit. Des groupes qui bien que différent et agissant pour les habitants les pauvres et nécessiteux de Detroit, agissent depuis très longtemps pour la survie des leurs. La critique s'adresse donc directement aux *hipsters* – groupe associé au *cool*, aux jeunes blancs – qui peuvent aussi faire partie du groupe des gentrifiés. Contrairement aux gentrifiés issus des classes moyennes et riches, arrivés des Etats-Unis, eux n'ont pas nécessairement un capital économique important. Ce sont leur capital culturel important, et des pratiques artistiques, des modes de consommation alternatif, d'usages alternatifs qui parfois déstabilisent une population qui cherche des moyens de survivre et de vivre convenablement, et qui voit en eux des « jeunes hobo intégrés », des personnes ayant un capital économique stable se satisfaisant de conditions de vie précaire, comme le décrit Richard Lloyd dans son ouvrage *Neobohemia*⁴²⁵. Ce choix de vie dans une précarité, et une forme de marginalité choisie interroge la population de Detroit, qui a vécu ou vit douloureusement une précarité imposée de l'ordre de la pauvreté et de la misère éducative, alimentaire, hygiénique, et énergétique.

En 2015, lors d'un grand barbecue organisé par Clyde Moop, un producteur de musique à la professionnalisation amatrice, je redécouvre la maison dans laquelle Coyote Clean Up, son colocataire m'avait en 2014 invité. Sur tous les murs des grands dessins et fresques sont réalisés par les deux colocataires, tous les meubles sont usés et de « seconde main », l'escalier est bancal et la maison bien que d'apparence solide reste mal isolé. Dehors Clyde organise un grand jardin, où il élève aussi des canards. Du bois, des objets et du matériel récupérés sont disposés au fond du jardin. La pluie tombe fort et nous oblige à rentrer tous dans la maison. Installé sur le canapé, nous discutons avec les invités. Parmi eux, quatre personnes plus âgées dont les parents de Clyde. Je leur pose des questions sur Detroit. Ils

⁴²⁴ Foley, Aaron, « The First Shots in the War Against Detroit Hipsters Have been fired », in Japlonik.com, juillet 2013.

⁴²⁵ Lloyd, Richard., *Neo-Bohemia : Art and Commerce in the Postindustrial City*, New York, Routledge, 2010

expriment l'amour qu'ils ont pour cette ville, et sont heureux que leur fils se soit installé ici. Ils ont vécu à Detroit jusque dans les années 1980, avant de partir en banlieue. Ils sont fiers que leur fils « soit revenu vivre ici. ».

Ainsi, la mise en place de formes de projet alternatif, d'engagement politique et social dans la « décroissance », le « local », mais aussi dans une participation des arts dans la ville, de l'artisanat, des jardins communautaires attirent une population « hypster », ainsi que de nombreux Européens. Des Européens qui visitent Detroit, et parfois s'y installent. Le prix des maisons augmente fortement et les terrains se vendent vite, et relativement peu chère pour les personnes vivant à l'extérieur de Detroit souhaitant s'y installer.

On assiste donc à une revitalisation de Detroit de manière multiforme, dont certaines conséquences répondent à certaines attentes, sans que d'autres phénomènes soient approuvés ou même sont parfois incriminés par des habitants de la ville. Elle est circonscrite dans certains quartiers et notamment le centre-ville. Au-delà des espaces réinvestis par des activités économiques, et de nouveaux groupes sociaux, faisant évoluer à la fois la démographie, la diversité, des tensions s'installent autour de la question de la rentabilité de ces changements et transformations, notamment autour des engagements et des actions sociales par la communauté qui organisent des politiques de proximité, affinée, progressive et lente, au contraire de politiques d'entrepreneuriat qui en 5 ans, ont fait évoluer les modes de consommation au centre-ville, d'emplois au centre-ville et de transports (nouveau tramway, et route propre et sans trou sur Woodward avenue depuis 2016-2017) qui profitent majoritairement à une population non-résidente – population des banlieues – et entrent en corrélation avec une dynamique de revitalisation accompagné par différents phénomènes (investissement dans les nouvelles technologies, politique néolibérale d'entrepreneuriat, gentrification).

L'ethnographie visuelle sur Woodward avenue entre Midtown – Cass Corridor – et Downtown marque cette adaptation, notamment dans la création de centres commerciaux, d'un nouveau stade pour l'équipe de basket des Detroit Piston, quand trônait à cet emplacement deux immeubles abandonnés depuis la fin des années 1980, et un troisième dont la hauteur marquait l'œil, ainsi que l'inscription « Zombieland » : terre des zombies.

J'ai été très frappé, et étonné. Surtout je suis heureux de voir Detroit se transformer, avec de nouveaux habitats, une nouvelle attractivité de la ville. Ce sentiment reste pourtant très ambivalent, car à quoi ce renouveau sert-il si ce n'est à assurer à une large partie aisée de la population une ascension *forte* de leur qualité de vie, et une amélioration *piano* de la qualité de vie des plus pauvres, qui reste somme toute hypothétique et structurelle car basée sur l'ouverture de nouveaux marchés de l'emploi, de nouvelles infrastructures, dont les fonctions, les usages, les biens ne leur sont pas directement destinés mais qui auront des conséquences pour eux aussi. Est-ce que « tout va mieux dans le meilleur des mondes » ? Qu'est-ce que ces transformations apportent *et* emportent, voire enterrent avec elles ?

Dès le début des années 2000, Jerry Herron et Dan Sicko, postulent un effacement de l'Histoire à Detroit, qui sonne de manière prophétique :

Comme le « futur » de Détroit arrive à grand pas, suivant la tentative actuelle de la revitalisation du centre-ville, il y a peut-être une tendance à effacer et réécrire l'histoire contenue dans ses vieux bâtiments qui s'exerce. Plus inquiétant encore est peut-être la menace d'un nouveau grand progrès de Détroit qui obscurcirait l'histoire actuelle et les plus petites tentatives pour améliorer les choses.⁴²⁶

A cette époque, Jerry Herron et Dan Sicko argumente notamment autour du projet *Detroit Neglected*⁴²⁷, un collectif d'artistes critiquant la manière dont les bâtiments sont laissés à l'abandon ou détruits, notamment des bâtiments culturels, qui avec leur disparition, porte une menace sur la culture à Detroit. Avec l'extrait cité, Herron et Sicko vont donc plus loin autour de la question de la transformation diachronique d'une ville et du poids de l'Histoire : pourquoi faut-il se transformer et comment l'Homme procède-t-il à la transformation de ce qui est ?

Face à ce processus de gentrification, des stratégies néolibérales et de ré-urbanisation, des stratégies d'un autre ordre, s'inscrivant dans une opposition à l'individualisme sont soutenus et nécessitent des actions d'un autre ordre.

De la défense des petits commerces, à une reprise d'un discours sur « la ville inclusive » développé en communication et marketing par des entreprises et des associations Les sciences sociales ont un regard très récent sur ce phénomène, et ces transformations.

⁴²⁶ Sicko, Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, A Painted Turtle Book, 2011 (1999),

28

⁴²⁷ Idem.

Bien que ce soit la participation au projet de Detroit qui soit jugé, l'engagement est mesuré en fonction d'une action par engagement social et politique dirigé vers ceux qui sont dans le besoin, contrairement à des décisions au caractère opportuniste, profitant aux détenteurs des projets ou leur catégorie sociale qui eux-mêmes sont des classes supérieures. Entraide ou entre-soi

Si la gentrification soulève la problématique des privilèges et donc des classes sociales, les politiques publiques ont aussi été étudiés aux Etats-Unis sous le prisme de la domination et des races, autour de la domination blanche ou du privilège des Blancs nommé « whiteness ».

L'auteur Ira Katznelson, n'interroge plus la valeur des prises de décision et des actions mais les effets des actions politiques, poussant à interroger la position des décideurs⁴²⁸. Il réalise aussi une étude sur un quartier des Etats-Unis pour balancer notre vision de la construction sociale locale autour d'une enquête sur les classes sociales, soulignant à la fois l'implication du privilège du capital économique et à la domination raciale blanche. Il opère dans sa première étude, sans essentialiser la problématique des politiques pour les minorités et notamment en faveur des Afro-américains à la couleur de peau des décideurs politiques mais à la domination des règles et des normes appliquées, de fait opéré par des Blancs – qui sont privilégiés. Des règles et des normes édictées par des personnes que l'on pourrait qualifier d'hypothétiquement « voulant bien faire », mais n'ayant pas assez d'emprise sur les modalités de vie de ces minorités ou sur l'application des politiques par des administrations et des entreprises qui détournent le principe de ces politiques.

Cette étude se superposant à la politique locale de *housing* et des démarches privées des banques et des agences immobilières à Detroit, révèle le pouvoir de l'action, des modalités d'application de cette action (application sélective), et du sens donné à cette action dans des projets de restructuration urbaine et d'aménagements du territoire. A la mesure des précédents cas exposés à propos du centre-ville et des démarches immobilières, cette domination de privilégiés semble se répéter. Il reste à nuancer que la ville de Detroit s'est muni de plusieurs lois récentes pour empêcher une forme de monopôle des classes dominantes dans le centre-ville, à la fois pour la propriété, où 20% des unités construites doivent être accessibles au foyer sous le salaire moyen à Detroit⁴²⁹, sur l'emploi où les travaux de construction doivent être assurés par au moins 51% d'ouvriers vivant à Detroit. Ces

⁴²⁸ Katznelson, Ira, *When Affirmative Action was White : An Untold History of Racial Inequality in Twentieth Century America*, New York, Norton and Company, 2005

⁴²⁹ Ferretti, Christine, « Council approves housing law amid gentrification fears », in theDetroitNews.com, septembre 2017.

engagements seront-ils respectés, puisque les décisions ont été prises par l'élite blanche et afro-américaine de Detroit ?

Ces cas différents de perception de la richesse et de la pauvreté que nous observons dans notre étude sur les DJs, ou l'étude du statut économique des DJ répondent de façon saillante, et encore plus précise que ces cadres et aperçus, à cette nécessité de voir Detroit et ses marges intermédiaires, où des situations socio-économiques dans une optique de transversalité et avec réflexivité. Cependant, construire un commun ensemble est complexe. Il reste difficile de mesurer des effets, si l'on ne cherche pas à savoir comment ils sont reçus, parce que même des projets d'entraide peuvent mener à des usages multiples pour le bien d'autres personnes non-nécessiteuses : des lois du New Deal à la rénovation d'une maison de quartier, de l'établissement d'un jardin communautaire nourricier qui devient aussi un décor d'un vivre-ensemble attractif pour de jeunes privilégiés transformant un quartier et renforçant des tensions à divers niveaux.

Si le souhait individuel, le souhait d'être soi, dépasse et se confronte au bien commun et à la communauté – en prenant la mesure de ses actions et des actions passées – l'urbain tend à chercher à homogénéiser sa vie, quand notre société contemporaine offre un choix de possibilité, du fait de l'adoption de démarches et de stratégies pour savoir ce qui nous convient, toujours au travers d'une échelle de négociation. La société tend à se normaliser en évitant la négociation, et l'idéal d'une même chose pour tous, est alors limité par des inégalités, rendus inhérentes par notre positionnement autour des ressources que nous possédons. Les décisions, prises par des profiteurs politiques plus que des décideurs politiques (où l'intérêt général est de se satisfaire soi-même avant les autres) ne prennent pas en compte les parcours de vie, et les nécessités d'une population désignée. L'établissement de normes pêche par l'irréductibilité de celles-ci à épouser des spécificités sociales qui agissent comme des modificateurs des normes. L'établissement de nouvelles normes intervient en un nivellement de haut en bas, comme une restructuration positive (remettre par-dessus, enterrer les problèmes), là où une déconstruction est argumentée par un nivellement de bas en haut (comprendre les problèmes et écouter les problématiques pour s'en saisir).

Que pensent-les DJ enquêtés de la gentrification, et notamment ceux qui ne font pas parti de ce processus ?

Jacqueline Caux me propose son éclairage sur cette question en m'exposant les pensées de Derrick May et Mike Banks à ce sujet, à la fois dans une application des valeurs

pour leur propre individualité, et en proposant à Jacqueline Caux d'en profiter et de venir s'installer à Detroit. Le discours « d'el dorado » de Jacqueline Caux est d'ailleurs souvent précurseur des démarches de déplacement et d'investissement immobilier ou autre:

L'avis sur la question est très partagée. Quand j'en parlais avec l'amie de Mad Mike, elle était tout à fait pour en me répondant : « c'est pas toi qui vit à Detroit, ce n'est pas toi qui te tapes tous les dealers ! ». Elle a complètement raison. Mike est lui plus circonspect. Derrick May aussi me dit : « mais où vont aller les très pauvres noirs ? Ils vont être coincés entre un downtown blanc et une banlieue blanche... on va où là ? ». Donc cela pose d'importantes questions. Après pour moi, il est vrai que Detroit est un eldorado, car beaucoup de jeunes artistes par exemple viennent, il est facile de trouver un loft. Je rentrais dans des vieux immeubles en me disant : « Mais ça je le prends ! Je m'installe là pour bosser ». Et Mike me répond : « Tu achètes cela pour le prix d'une voiture. Viens ! »⁴³⁰

4.4. INSCRIPTION SPATIALE DE LA TECHNO A DETROIT : UNE VILLE D'URBANITES

La recherche de la techno m'a menée/ m'a amenée à découvrir Détroit. Cette musique a été un transport qui me permet aujourd'hui de dresser des urbanités de la ville : j'ai découvert Détroit en cherchant la techno. La techno s'inscrit dans certaines parties de la ville, avec une présence plus ou moins précise entre temps et espace dévolus à celle-ci. L'espace constitue ici le point d'ancrage de notre dialectique interdisciplinaire entre savoirs urbains anthropologiques (Agier, 1996), ethnologies et géographies musicales (Guiu, 2007 ; Canova, 2014) entre Détroit et techno, ville et musique (Wynn, 2015).

Si un travail sur « *Détroit dans la musique techno* » a pu dans le chapitre 1 nous amener à analyser le discours, les imageries afro-futuristes, la science-fiction, ainsi que différents lieux « emblématiques » de Détroit, à la manière de l'étude des mécanismes de représentation d'une ville comme celle menée sur le rap dans les Twin Cities par Séverin Guillard (Guillard, 2012), l'ethnographie réalisée entre 2014 et 2015 (sept mois) nous sert dans cette partie à identifier et décrire les lieux et espaces de cette musique – les présences

⁴³⁰ Entretien avec Jacqueline Caux, voir annexe 2

techno⁴³¹ et leurs espaces dans Détroit. Des présences qui ne reposent pas uniquement sur l'identification de lieux en tant qu'espace dédié à la techno, c'est-à-dire étant de « nature à » ou « intrinsèquement » lié à cette musique de manière univoque, mais plutôt des espaces où la techno se propose, et prend forme aussi dans des interstices. Ces espaces varient entre des points de passage rendu « obligatoire » par l'identification claire de la techno dans les mondes de la techno – on parle ici de lieu dédié – à des espaces que la recherche, les rencontres, le temps m'ont fait découvrir – des espaces moins institutionnels, moins connus – ce sont des interstices, des espaces de négociation. Je discute davantage de l'espace de représentation de la musique que de la représentation de l'espace dans la musique, c'est-à-dire où et comment la techno se fait, plutôt qu'à travers quels types d'espaces, outils et références socio-spatiales la techno est faite. Néanmoins une dialectique est manifeste entre ces deux focales géographiques, de la même manière que l'idée de réalité vécue à Détroit, par moi et les artistes, par rapport à la réalité perçue de Détroit des autres est discutée. Je m'appuie ici sur les travaux de Luckmann et Berger, qui parle de la construction sociale de la réalité, où d'une oscillation entre un monde social intériorisé (codes et institutions – « réalité objectivée ») et des modes de différenciation de soi à celui-ci où l'« intersubjectivité établit une nette différence entre le monde de la vie quotidienne et les autres réalités dont je suis conscient⁴³² », qui prennent ici la forme d'une dynamique des savoirs et actions entre des acteurs qui traitent du sujet techno de manière vécue et incluse à leur vie, dans des espaces en action et des mises en situation face à nos propres savoirs de non-locaux qui perçoivent plus qu'ils ne peuvent vivre leurs situations. Les acteurs dont je parle ne forment néanmoins pas un groupe homogène, traitant de la techno via leurs situations et expériences. Pour ma part, en tant que chercheur, je me positionne pendant que mon poste d'observateur évolue, ce de percepteur des situations des acteurs enquêtés à celui de participant, voire acteur. Donc cette question de la construction sociale de la réalité, pour ce qu'elle me permet de développer ma réflexion dans le cadre de la ville, va questionner au travers de la techno la proximité et l'éloignement aux espaces des acteurs des mondes de la techno et l'attachement à ces espaces par ces acteurs, en ce qu'au sein de la multiplicité des espaces qui sont pratiqués, différents acteurs, différents espaces et différentes manières de faire la techno sont et/ou se font. Un

⁴³¹ Présence, lieu et espace : les présences sont les expériences et les activités que j'ai pu constater dans les lieux et espace techno. Elles sont les circonstances d'un état dans un espace. Le lieu renvoie à l'espace existant et ordonné (une réalité installée), quand l'espace doit se comprendre comme un « en train d'être » ou une partie déterminée de lieu (installation d'une réalité) : De Certeau, Michel., *L'invention du quotidien. 1.Arts de faire*, Paris, Gallimard,1990 ,p.173 et Hennion, Antoine., *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007 (1993), p.368

⁴³² Berger P., et Luckmann T., *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Collin, 2006 (1986), p.73-74

questionnement qui reprend les bases d'une dialectique du proche et du lointain, qui dépasse le cadre migratoire, pour se faire celui de la mobilité et de la circulation, à l'appui du texte de Thomas Fouquet où « les rôles et statuts qu'endosse un même individu sont multiples ; parce que le proche parfois devient le lointain, le lointain le proche...(...) et où le géographique ne fait plus sens et cède la place à un jeu de perpétuelle adaptation et de constante invention.⁴³³»

Comment ces présences viennent-elles à moi ? Ces présences techno s'expriment autour de perceptions par la possibilité d'écoute, mais aussi autour d'actions, d'expérience et de pratiques de celle-ci. Elles se font présentes de manière directe, lorsque leur reconnaissance par les mondes de la techno est établie – elles sont normés - tandis que la présence techno est moins directe lorsque c'est au travers d'un cheminement plus « exotique », au sens de Victor Segalen⁴³⁴, que je me rapproche de l'espace où l'objet techno gravite. L'objet techno est donc présent à Détroit sous différentes formes. Plus exactement, c'est une certaine Détroit et une certaine techno que j'ai découverte, n'ayant que rarement dû aller au-delà d'un certain territoire délimitable, de certaines pratiques visibles ou qui m'ont été rendus visibles, ce durant l'observation-participante de/avec mes enquêtés. C'est une enquête des espaces par les pratiques, telle qu'elle est énoncée par Mathis Stock, soit une géographie de la techno par des espaces pratiqués que je propose alors, et qui permet de déplacer les notions d'ancrage et d'attachement, qui dans le domaine de recherche de la musique est souvent lié à la pensée d'Antoine Hennion qui est assez détaché du questionnement spatial – l'attachement étant ce que je suis d'une musique (le goût et un état) et ce que je justifie de cette musique - vers cette notion d'inscription spatiale, c'est-à-dire ce qu'est cette musique en fonction et dans des lieux et espaces donnés, en exposant comment elle agit, est agi et/ou elle s'agit.

Parmi les espaces musicaux questionnés. Différentes formes se trouvent « jouer de la techno », selon les auditeurs et les agents. Si je vais notamment revenir sur les espaces de la techno où le DJ performe, d'autres espaces de diffusion peuvent être analysés comme notamment les webshow spécialisés, des plages horaires de radios sur ondes hertziennes et des radios web spécialisées : « *Burst Radio* » radio « *100% techno* », dont les *lives* se déroulent au Urban Bean&Co, café dans le Downtown de Detroit. Un cas qui suggère déjà des manières de faire la techno dans un type d'espaces, ce au travers de diverses actions et

⁴³³ Fouquet Thomas., « Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité : une dialectique actuelle du proche et du lointain », Autrepart 2007/1 (n° 41), p.97

⁴³⁴ Segalen Victor., Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers, Paris, Le Livre de Poche, 1999 (1955 posthume), p.25 : « *L'exotisme n'est (donc) pas une adaptation ; n'est (donc) pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhension éternelle* »

situations (Berger et Luckman, 1986; De Fornel et Quéré, 1999), en fonction par exemple de la position de l'artiste dans la scène, la réception du public ou l'attitude des propriétaires des lieux.

Ainsi, au travers de divers stratégies et logiques mises en place par la scène et la communauté, des expériences et des pratiques techno peuvent exister. Les différents acteurs évoluent entre un faire la techno et un faire de la techno. Je reprends ici deux idées de Denis Laborde, la première sur la fabrique de la musique⁴³⁵ et l'ouverture à la compréhension des manières d'être de la musique en fonction des situations, et pas de ce qu'elle doit être ou ce que nous aimerions qu'elle soit ou de l'influence d'«une musique instituée ou instituante». La seconde, et celle qui nous intéresse plus particulièrement, concerne les lieux et espaces : « on comprend qu'un lieu, ce n'est pas un bâtiment, c'est une possibilité. Le lieu, et le réseau des espaces dédiés dont il participe, modèle la ville. Il modèle les usages de la ville, il modèle les usagers »⁴³⁶. Le lieu est bien ici l'espace dédié à la musique, quand des espaces non-dédiés et interstices argumentent la musique. Ainsi comment la mobilisation et l'utilisation d'espaces de diffusion musicale techno par la scène est-elle une source d'inscription spatiale de la techno à Détroit ?

Pour rendre efficace cette lecture d'espaces et de lieux de la techno à Détroit, j'ai schématisé les urbanités de Détroit en trois cadres spatiaux : le centre-ville, deux quartiers situés à environ trois kilomètres du centre-ville, et différents espaces constituant une partie de la friche de Détroit. Cette délimitation respecte mon territoire vécu de Détroit. Leur utilisation n'est pas d'un ordre heuristique. Leur qualification est basée sur un paramètre de découpage administratif pour le centre-ville, sur l'isolement de données sur des lieux de diffusion musicale hors centre-ville recoupée dans deux zones administratives pour Midtown et Corktown, et enfin sur plusieurs espaces qui sont dispersés dans Détroit pour ce qui fait « friche », une zone non administrative dont le découpage est réalisée sur la base de données collectées sur des espaces spécifiques dans ou proches de « friches » ou « des bâtiments abandonnés ».

4.4.a Centre-ville : normes et pratiques du centrement

Pour montrer comment le centre-ville, comme les autres zones géographiques citées, est investi et la manière dont la techno opère pour s'inscrire, s'attacher à cette zone, je vais

⁴³⁵ Laborde, Denis., « Faire la musique », in *Appareil*, 3, 2009

⁴³⁶ Laborde, Denis., « Lieux de musique en ville », in *La Géographie*, Le monde en musique, 1533, 2009, p.6

procéder par une description de ces dernières, et détaillerai quelques cas pris au cœur de plusieurs expériences.

Le centre-ville de Détroit est un cas assez typique, en termes de topographie générale des centres-villes aux Etats-Unis ou « *Downtown* » : il est relatif à la partie centrale, au « cœur » de la ville ou le centre des affaires et du commerce de la ville. Pour indication, Détroit est une ville dont les fondations, qui sont celles du centre-ville, datent de 1701. En circonscrivant, la modification topographique de Détroit des années 1970 à aujourd'hui, c'est l'entière de la ville qui a été profondément remodelée, avec un centre-ville qui porte, comme le reste de la ville, les stigmates d'un passé florissant ayant brutalement sombré, souvent figé à l'image de la dizaine de gratte-ciels et autres nombreux grands lieux inoccupés ou condamnés entre 1950 et aujourd'hui, ni rénové ou démoli. Le centre-ville est écrasé sur la rivière Détroit, en forme de demi-cercle. La rivière sépare Détroit (Etats-Unis) de Windsor (Canada). Cette partie de la ville est à la fois, la plus et la moins connue du monde entier, lorsqu'il s'agit d'exposer ce qu'est Détroit. D'un côté, lorsque les médias nous parlent de la « renaissance de la ville »⁴³⁷, de progrès, ce sont ces images de zones à forte densité urbanistique avec ses gratte-ciel et ses hauts bâtiments qu'ils nous montrent de Détroit. De l'autre côté, c'est la partie la moins utilisée par les médias lorsque ceux-ci traitent de la crise, de criminalité et de misère sociale car Détroit est alors montrée par ses maisons abandonnées et ses friches industrielles. L'architecture riche est un mélange entre tentative de réinvestissement du centre-ville entre les années 1980 et aujourd'hui, des immeubles abandonnés, des parcs, des parkings le plus souvent vides, ainsi qu'une ligne de métro circulaire peu empruntée faisant le tour de *Downtown*, nous porte à penser ce centre-ville comme une spécificité de l'état de la ville et un témoignage de la riche Histoire économique et sociale, où ce *downtown* fut et reste toujours le carrefour privilégié pour les acteurs de la ville, malgré le développement de quartiers parallèles impulsé par la politique de la ville, comme le *New Centre* de Détroit. De plus, le *downtown* est donc depuis ces cinq dernières années le signe d'un renouveau à Détroit, via une volonté centralisatrice par une politique d'abandon de zones non-habitées⁴³⁸, une concentration sur les zones restantes « actives et attractives » comme le centre-ville, ainsi qu'un investissement monopolistique d'importants

⁴³⁷ Article très critiquable de Pierre de Gasquet dans LesEchos.fr, « La miraculeuse renaissance de Detroit », le 27 octobre 2016, exposant que la totalité de la ville se relève sans noter les différences entre quartiers.

⁴³⁸ Idem. En complément de l'article précédent soulignant l'action de l'actuel maire Mike Dungan pour « nettoyer » les zones résidentielles abandonnées, précisons que c'est l'ancien maire Dave Bing qui a démarré le programme de retour au centre-ville en 2011.

entrepreneurs au centre-ville⁴³⁹. Un centre-ville qui par son urbanisme et les écarts de densité en son sein font questionner l'idée même du statut et du rôle que nous portons à cette espace et son système de fonctionnement après des modifications successives. Le « *centrement* » est pour Patrick Baudry difficilement dissociable de la ville, d'où l'intérêt de décentrer son approche et sa focale et de parler d'urbain : « Parler de ville, c'est parler de centre. C'est penser en termes de centralité, laquelle s'associe à la légitimité. Pouvoir, puissance, prestige s'y concentrent. Le 'reste' se tiendrait à côté ou se situerait à l'écart. On parle d'une pensée 'centrale' et de propos 'périphériques'. La différenciation centre/périphérie ne répartit pas seulement les territoires, mais elle les hiérarchise. Or peut-on intégrer l'urbain dans la ville ?⁴⁴⁰ »

Le centre-ville compte environ une dizaine de clubs ou discothèques de musiques actuelles de danse. Rares sont ces lieux qui ont été bâtis ou conçus dans l'optique d'être un club. La plupart sont dédiés à l'EDM, le r'n'b, le hip-hop, les tubes du Top 50. A ma connaissance, un seul lieu du centre-ville dédié à la techno et la house a ouvert en 2014 : le *Whiskey Disco*. On y entre par l'arrière d'un restaurant chic, par le sous-sol. Le club reste alors un espace distinct de l'établissement restaurant/club. D'autres lieux peuvent être utilisés, mais ne sont pas des lieux ou espaces dédiés à la techno. Le *City Club* est un club aussi bien punk et métal, que techno. Le *City Club* se trouve au 4^{ème} étage du *Leland Hotel* en ruine. Pour se rendre au club, on entre dans l'hôtel par un escalier de service vétuste, décrépi et plein de graffitis. On arrive alors dans une première salle noire avec un long bar, puis une seconde avec une grande scène et un local pour le DJ. Lorsqu'on pousse une des portes latérales de cette dernière salle, on entre dans un tout autre monde : mélange d'allées blanches crasseuses et de grands lustres, soit les restes de l'hôtel. A l'Est, on trouve aussi le *Mix Bricktown* tenue par la DJ Lynda Carter, où le répertoire est très ouvert. Contrairement aux autres espaces décrits, la population y est majoritairement afro-américaine, et plus âgée que de moyenne (entre 35-40 ans). En effet, malgré une population à plus de 80% afro-américaines, rares sont les événements et les lieux de techno où cette population est représentée dans une même majorité.

⁴³⁹ De nombreux auto-entrepreneurs ont investi dans le centre-ville, comme Dan Gilbert (propriétaire de QuickandLoans et Bed Rock apartments) possédant plus de 65 bâtiments dans le centre-ville : <http://www.freep.com/story/money/business/2015/08/15/quicken-bedrock-dan-gilbert-cavsdan-detroit-downtown-buildings-hudsons-apple-store-retail/31742621/>

⁴⁴⁰ Baudry, Paul « L'urbain et l'imaginaire du décentrement » in Athanase J.G et Cormerais F. (dir.), Poétique(s) du numérique, Imaginaire et scènes nouvelles des villes, 3, Montpellier, Ed. L'entretemps, 2015 p.16

L'été dans le centre-ville, deux festivals de techno parmi les plus importants du Metro Détroit⁴⁴¹ (fin mai pour le premier et fin juin pour le second). Ils sont tous les deux différents, mais la techno s'y intègre à chaque fois dans des espaces publics, mis à disposition par l'administration locale en centre-ville. Le premier existe depuis 2000, et s'inscrit clairement depuis 2005 comme un festival orienté vers la rencontre des musiques électroniques de danse, la fête et le tourisme dans une vision globale et globalisée des mondes de la techno⁴⁴². Il réunit plus de 150.000 personnes sur trois jours, selon l'organisation. Le festival *Movement*⁴⁴³ se situe sur Hart Plaza, une immense place iconique de Détroit agrégeant de multiples symboles historiques (statut d'Antoine de Lamothe-Cadillac, fondateur de Détroit ; mémorial de l'Underground Railroad, et une arche en mémoire des ouvriers), proche du quartier administratif et financier, et les tours de General Motors. Les festivaliers ont alors une vue en plein air imprenable et grandiose sur Détroit – une Détroit riche, puissante, haute, pleine – sans qu'ils n'aient à passer par d'innombrables quartiers et zones abandonnés, en friche. C'est une certaine vision de Détroit qui est proposée au travers de ce cadre, par la direction artistique et l'organisation du festival. Cette vision attrayante, spectaculaire et dynamique, est aussi rassurante pour les festivaliers, puisqu'en adéquation avec le concept du progrès et de dynamisme d'un centre-ville d'une ville aux Etats-Unis qui par un effet « métonymique » semble dépeindre le dynamisme d'une ville entière. Le sentiment de « *centrement* » ou de « centralité » est fort. C'est aussi une certaine histoire de la techno globale qui est donnée à voir, loin des particularités de la scène de Détroit, bien que tenant à y associer un certain nombre d'acteurs locaux⁴⁴⁴. Le second festival se nomme *Tec-Troit*. Pour apporter une simple nuance dans les logiques d'inscription spatiale de la techno dans le centre-ville, et en comparaison du premier festival, *Tec-Troit* est gratuit, « *pour les locaux* (public) *et par les locaux* (DJ/producteur) », sans « *barrière sociale* », me dit DJ Raul Rocha, le fondateur. Une tension s'exprime au travers du discours des acteurs de cette scène, et se formule dans une comparaison entre l'aspect « commercial » du premier festival - points de ventes, de commerces, spectacularisation, gigantisme des scènes et *sound system* - et l'aspect plus

⁴⁴¹ Metro Detroit ou *Metropolitan Detroit Area* correspond à une entité géographique (vocabulaire des habitants) comprenant Détroit en tant que ville-centre, ainsi que les banlieues (périphérie suburbaines et périurbaines).

⁴⁴² L'étude des pratiques techno dans les divers lieux de Détroit prouve aussi les multiplicités et les différences stylistiques et esthétiques enfermées dans la catégorie techno. Le cadre rédhibitoire de la catégorie « techno » aujourd'hui est aussi questionné par les discours. Il faut ici comprendre que techno au singulier peut donc s'entendre comme techno(s). Les DJ à Detroit se meuvent entre divers styles. La catégorie est « en pleine déconstruction » par les différentes générations de DJ et de producteurs à Détroit, comme me le souligne Cornelius Harris (manager d'Underground Resistance) dans un entretien en 2014.

⁴⁴³ Trottier F., "Experiencing Detroit and techno music. An observational account of Movement 2015", in *Notes from the Fieldwork*, Ethnomusicology Review.org, July 2017.

⁴⁴⁴ Sur les 115 artistes du line up du festival Movement 2014, 34 sont nés à Détroit ou vivent à Détroit.

« simple et local » du second. De tels discours portent alors au sein de la scène le débat sur l'authenticité de tels ou tels espaces, acteurs, événements, pratiques. De plus au *Tec-Troit*, l'espace est ouvert, contrairement au site clos et clôturé du *Movement*. Aucun point de vente n'est installé, ce qui profite aux bars et restaurants à proximité. Le public y est très diversifié. Ces artistes connus ou ordinaires vivant à Détroit ou le Metro Détroit sont les uniques présents. Pour ce qui est des artistes ordinaires présents, ils composent un groupe de « musicos⁴⁴⁵ », en lien à la scène, très fort et pluriel, aussi bien dans les formes de musiques électroniques proposées que dans le milieu social. Le *Tec-Troit* se déroule à Harmonie Park, en 2014 et 2015 au milieu du centre-ville, et accueille de 300 à 500 personnes sur trois jours d'après mes observations.

4.4.b. Quartiers et interstices techno

Les quartiers de *Midtown* et de *Corktown* se composent de plusieurs lieux et espaces de diffusion de musique techno. La techno se présente alors plutôt par interstice c'est-à-dire soit au travers d'un débat avec d'autres styles musicaux dans un lieu aménagé pour la musique, soit dans des lieux où la musique n'est habituellement pas présente, mais où la techno peut faire une percée et être présente, avec plus ou moins de difficulté. Les différents lieux ont une histoire, et certains ne partagent que très récemment un terrain commun avec l'histoire de la techno. Le quartier nommé « *Midtown* » est un quartier aux différentes facettes, très marquées visuellement entre un Nord riche et un Sud pauvre, un Nord « plein » (musées, écoles, commerces), et un Sud « vide » (*Cass Corridor*⁴⁴⁶), un Nord historique et en gentrification, et un Sud où la criminalité est forte tout comme la misère sociale, car c'est dans cette zone à une centaine de mètres du centre-ville que j'ai observé le déplacement de nombreux SDF, de nombreux ralliements associatifs pour l'équivalent d'une « soupe populaire », avec de très nombreux lieux abandonnés, et que mes différents interlocuteurs à Détroit ont pu décrire comme un lieu de criminalité et de vente de drogues. Néanmoins l'influence du Nord de ce quartier sur le Sud commence à avoir un effet bénéfique⁴⁴⁷. Dans cette zone Nord de *Midtown* on trouve le *Majestic Theater*, un ancien lieu de divertissement à Détroit situé sur l'avenue Woodward. En 2014, en observant le quartier à la nuit tombée,

⁴⁴⁵ Perrenoud, Marc., *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007

⁴⁴⁶ *Cass Corridor* : le quartier *Midtown* était antérieurement nommé *Cass Corridor*. *Cass Corridor* ne renvoie dorénavant plus qu'à la portion sud de ce quartier où une grande partie des structures est abandonnée, notamment autour de l'ancien quartier chinois et de la portion entre *Midtown* et *Downtown*.

⁴⁴⁷ URL : <http://www.detroitnews.com/story/news/local/detroit-city/2016/07/12/detroit-evolving-cass-corridor-criminals/87010800/>

beaucoup de jeunes dont des groupes fans de punk et de métal étaient présents. En 2015, gardant le bowling et le bar au rez-de-chaussée, le lieu et la programmation ont été modifié afin notamment de l'adapter à des groupes « live », pour ouvrir un club nommé *Populux*, décrit de manière infondée par certains médias comme le « *premier club techno*⁴⁴⁸ » de Détroit. Ce club et sa programmation ne sont pourtant pas dédiés à la musique techno ou aux musiques électroniques de danse, accueillant divers styles et groupes, bien que le punk et le métal y soit moins présent, comme son public dorénavant, et que ce changement tienne notamment à un co-proprétaire connaissant l'attrait actuel d'un public pour les musiques électroniques⁴⁴⁹. Un style musical et des formes et relations sociales déterminés (réseaux, tensions d'espaces, intérêt économique, genre, communautés, ethnies, etc) négocie, attire ou chasse un autre style musical et ou d'autres formes et relations sociales. Les différents styles musicaux se trouvent souvent des interstices pour pouvoir vivre, et la négociation entraîne des évolutions. Au Sud, un bar existe : le *Temple Bar*. Il y a quelques années il était un lieu de réunion pour la communauté LGBT de Détroit. Aujourd'hui les fêtes y étant organisées attirent les étudiants de manière large, et le bar ouvre ces portes à de jeunes DJ dont le mix reste très ouvert, aussi bien disco, house ou techno. Autre cas soulignant l'adaptation de l'espace d'un lieu par rapport à sa typicité première, celui du *Old Miami*, situé dans *Cass Corridor*, qui est un bar fondé et dédié aux vétérans de guerre (accueil de vétérans, artefacts de guerre, imagerie militaire), qui est connu par la communauté d'amateurs de techno à Détroit pour d'occasionnelles et « *uniques* » soirées de musiques électroniques.

Corktown est situé à l'ouest du centre-ville de Détroit, entre le *Motor City Casino* et un immense terrain d'herbes, site de l'ancien stade de baseball des Tigers, démoli en 2011 et délocalisé dans le Nord *Downtown*. *Corktown* est l'un des premiers quartiers que j'ai pu fréquenter, car j'y ai rencontré deux premiers DJ locaux, autour d'un café et d'un vernissage dans un *street park* pour lequel il mixait, qui m'a guidé dans mon début de parcours à Détroit : Coyote Clean Up et Clyde Moop. Ils font partie de ces jeunes qui sont nés en dehors de Détroit ou bien dont les parents vivaient auparavant à Détroit. Ils ont aujourd'hui décidé de s'y installer. C'est un quartier dynamique, notamment aimé et animé par des individus de 21 à 35 ans. *Corktown* possède deux lieux importants actuels de la scène techno : *The Works* et le

⁴⁴⁸ Un club comme le *TV Lounge* ne pourrait-il pas déjà avoir cette distinction ? Les journalistes se projettent sur l'idée qu'un club techno doit adhérer à leur représentation, qu'il pense commune, et avec les caractéristiques suivantes : grand espace, beaucoup de jeux lumières (spectacularisation), ouvert uniquement le soir, de grandes banquettes et un coin VIP avec du *bottle service* (...) – ce que la plupart des lieux de diffusion de musique techno à Détroit n'ont ou ne font pas : <http://www.konbini.com/fr/entertainment-2/premier-club-techno-Detroit/>

⁴⁴⁹ Le co-proprétaire Amir Daiza, est propriétaire d'un club EDM à Pontiac – *Elektricity* - et partenaire de plusieurs restaurants à Ferndale, proche banlieue riche au nord de Detroit

TV Lounge. *The Works* est un club où les soirées du jeudi au samedi se partagent entre la scène drum'n'bass / jungle et techno (adaptabilité et variation). Le *TV Lounge*, lui, a fêté récemment son neuvième anniversaire, ce qui en fait le plus vieux club dédié aux musiques house et techno uniquement encore existants. Il est dirigé par divers jeunes DJ de la scène : Aran Daniels, Lauren et notamment DJ Jooshua. Très actifs, le *TV Lounge* a ses DJ résidents qui sont notamment des DJ « gérants ». Ce sont le plus souvent des DJ nationaux et internationaux qui viennent y jouer, ce qui en fait le club le plus actif en termes d'attractivité. Le club existe pour être dynamique et attirer du public, bien que la plupart des publics soient constitués de nombreux amateurs : des habitués, des amis des DJ, des fans, et beaucoup de DJ débutants – des personnes que j'ai croisé de manière assez systématique à chaque événement. C'est notamment grâce à « cet effet amateur », que le club continue d'exister, et les nombreuses et différentes démarches entreprises - détaillées dans cet article – par les artistes qui ont aussi un rôle majeur dans la création d'événement. Dans la plupart des espaces « ordinaires » de techno et house à Détroit, le public non-référentiel ne varie que très faiblement, ce pour des événements « standards » : de 50 à 100 personnes répertoriées comme « amateurs » en moyenne (hors semaine *Detroit Techno Week*) pour ce type d'événements. Les clubs essaient d'éviter de réaliser une soirée de même style chacun le même soir. Tous les clubs sont aussi ouverts jusqu'à 2 heures du matin à Détroit (sauf fête clandestine ou dérogation), quand en Europe de très nombreux clubs ouvrent jusqu'à l'aube ou durant plus de 24 heures. Un temps de festivités plus long est désiré par la scène pour se développer. Une bataille juridique et médiatique existe entre les acteurs du monde de la techno à Détroit et l'administration locale, dont la dernière actualité en juin 2017 a pris la forme d'un débat public mené par Underground Resistance⁴⁵⁰.

Outre ces deux premiers clubs nommés, la techno va aussi se loger dans des lieux plus insolites. Ainsi, un bar à vins, le *Motor City Wine*, est aussi un espace dynamique de la scène techno. Angelica et Daniel sont les propriétaires de ce bar. Amis de Jason Huvaere et Sam Fotias (fondateurs de Paxahau, directeurs du Movement), ils faisaient partis, comme eux, d'un groupe d'organiseurs de rave dans la seconde partie des années 1990 à Détroit. Ce lieu est l'unique bar à vins de Détroit, et attire des catégories sociales hautes. Des rangées de bouteilles et de verres à vins entourent les murs. A l'entrée, un grand bar, et quelques pas plus loin une salle avec six tables et un petit espace pour une table de mixage et deux lecteurs

⁴⁵⁰ Ikonomova, Violet., « Mayor Duggan considers proposals to make Detroit a destination for drag racing and techno », in *Metrotimes.com*, juin 2017. Les acteurs du monde de la techno à Detroit ont aussi un allié de choix avec la présence au *Department of Recreational Affairs* de la ville du DJ John Collins, acteur référent de la scène depuis le début des années 1980.

digitaux ou de vinyles. L'espace a clairement été conçu pour les DJs, malgré la très faible qualité de l'équipement de diffusion sonore. Des couleurs rouges et noirs, aux briques et poutres apparentes, en passant par un ton et une lumière cosy - rien ne laissent imaginer la possibilité d'avoir dans cet espace les soirées les plus originales et chics de la scène techno à Détroit. C'est notamment dans cette ambiance où l'âge moyen du public, habituellement compris entre 21-31 ans pour *The Works* ou le festival *Movement*, passe à une référence d'âge entre 31 et 41ans, comme avec le festival *Tec-Troit* que j'ai ethnographié en 2014-2015, avec une part non négligeable de personnes observées de 40 ans et plus.

Ces deux quartiers sont donc « investis » par de nouvelles tendances, la techno et ses acteurs y jouant un rôle de mobilisation collective autour de la musique et de la fête. On décèle déjà la protéiformité des lieux où la techno s'inscrit, ainsi que la rencontre entre une variété de catégories de musiques, et de musiques électroniques, qui se partagent ces espaces et lieux. Néanmoins, comme j'ai pu le souligné auparavant avec l'exemple du *Populux*, la plupart des lieux évoluent rapidement d'année en année, modifiant à la fois le cadre urbain ainsi que les formes de culture et d'art qui ne restent pas localisées. Cependant un élargissement des espaces techno et house s'effectuent ces dix dernières années à Detroit, dans le cadre d'une patrimonialisation et d'une écriture historique de la techno, comme vu précédemment, mais aussi de manière plus générale du fait de la festivalisation des musiques électroniques et un nouvel attrait pour la techno et les musiques électroniques de danse aux Etats-Unis (Matos, 2015), ce après la fermeture de nombreux lieux comme *The Cheeks*, *L'uomo*, *UBQ*, *Direct Drive*, *Music Institute*..., fermés entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990⁴⁵¹, des lieux qui marquèrent l'émergence d'une scène de musiques électroniques à Détroit.

Ces implantations et cette négociation d'interstices rapprochent diverses communautés (afro-américaines, hispaniques, caucasiennes) et individus de Détroit. Mais il arrive aussi que ceci ne fonctionne pas. Bien qu'un réseau motivé existe (affinité sociale, rapport à la culture à Détroit, vivre-ensemble, co-développement, base musicale ou non), il est parfois difficile à la techno de trouver un espace ou bien le concours d'individus ayant le même attachement à/pour celle-ci. En juin 2015, dans un bar de Corktown, MGUN installe ses platines. Le bar irlandais lui a réservé un espace assez isolé. C'est sa compagne, Brittany Gonzalez qui organise des karaokés ici certains soirs qui lui a obtenu la possibilité de jouer. Quand j'arrive,

⁴⁵¹ Pour plus de détails : *Roots of techno : Detroit's club scene 1973-1985* d'Ashley Zlatopolsky (RedbullMusicAcademy – en ligne), et un livre en attente de publication issu d'une thèse de Carleton Gholz : *Out Come the Freaks : Electronic Music and the Making of Detroit after Motown*.

il m'apprend que le patron ne veut pas de techno, qui va « *déranger les gens* ». MGUN est un peu frustré, mais ceci ne lui pose pas de graves problèmes, puisqu'il a apporté des caisses de vinyles avec du disco, de la house et de nombreux classiques pop et rock, comme David Bowie et Prince, qu'il a toujours avec lui lors de performances. Il s'adapte, et ce processus illustre la manière dont aussi bien les artistes que les propriétaires de lieux membres de cette communauté techno, tentent de répondre à une installation de pratiques musicales qu'ils souhaitent existantes, et de la place qui se joue et continue de se jouer pour la techno dans ce cadre.



Figure 4. MGUN joue dans un bar du quartier Corktown , installation précaire, 2015

4.4.c. Espaces abandonnés et friches industrielles⁴⁵² : entre mémoire et réappropriation

⁴⁵² Sur la notion de friches industrielles : voir Raffin, 2007 et Thorion, 2005.

L'un des éléments esthétiques de la techno, aussi bien dans la description spatiale de sa scène et ses lieux que dans son inspiration picturale et imagée est l'industrie ou plutôt les zones post-industrielles. « La beauté du délabrement⁴⁵³ » a suscité un positionnement réflexif par rapport à l'urbanisme de Détroit. La plupart des usines, notamment automobiles, ont été abandonnées entre 1950-1980 créant un flot continu de départ des habitants de Détroit jusqu'à aujourd'hui. Les friches ne sont pas qu'industrielles, elles sont résidentielles, soit des zones de maisons abandonnées : ce sont des espaces « *de déclin protéiforme* »⁴⁵⁴. La plupart des artistes ont des membres de leur famille qui ont travaillé dans les anciennes usines, ou de manière plus relative, ont été bercé par le bruit des machines, toute la cité étant ouvrière, et la vie quotidienne accompagnée par les histoires liées à ces tâches. Ces infrastructures sont donc pleines de souvenirs et incarnent « la gloire du passé », tout autant que l'exploitation ouvrière, et notamment pour la communauté afro-américaine, une difficile intégration et considération. Comme évoqué auparavant, des lieux comme Michigan Central Station sont devenus des lieux de mémoire⁴⁵⁵ de ce passé. La vie quotidienne des habitants passe par cet immense bâtiment délabré que tous espèrent voir accueillir de nouvelles activités. Ils surveillent avec une plus ou moins grande attention la manière dont peuvent être utilisés, et seront utilisés ces bâtiments à l'avenir. Cette vigilance ou cette inquiétude envers de potentiels acheteurs, bailleurs ou utilisateurs est née de la mauvaise intention d'investisseurs ayant déjà fait par le passé des promesses non tenus, détruit une partie du patrimoine culturel de la ville, ou utilisé ces infrastructures pour faire de la spéculation foncière/immobilière : des lieux abandonnés alors réappropriés sans réutilisation à but social, artistique ou culturel.

Des lieux comme le *Michigan Central Station* ou le *Michigan National Theater* (reconverti en parking), sont des lieux qui n'ont jamais été réinvesti par la scène techno. Cependant, il est aisé de noter l'importance de ces lieux au travers de leur spécificité urbanistique ou de leur représentation d'une culture en train de s'éteindre et à soutenir, en fonction des propos des artistes. A ce sujet, dans le documentaire de Dominique Deluze, Universal Techno (la Sept-Arte et Les films à Lou, 1996), à partir de la seizième minute, Derrick May (DJ pionnier de la techno) parle du *Michigan Theater* utilisé comme un parking,

Ces deux textes se positionnent sur l'aspect de la créativité et l'activisme artistique en Europe. Le développement de la réappropriation des friches industrielles, et les modalités d'action mises en place à Détroit sont beaucoup moins stables que les exemples pris par les auteurs cités.

⁴⁵³ SICKO D., *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, p.33

⁴⁵⁴ Paddeu F., et Florentin D., « Le déclin au quotidien : crise perçue et espaces vécus à Leipzig et Detroit » in *Revue-Urbanites.fr*, 8 Novembre 2013.

⁴⁵⁵ Nora, Pierre(dir.), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001

en critiquant cette transformation : « à une époque, il y avait des gens qui dansaient et chantaient ici, c'était fou ! C'était la musique, la vie ! Comme je te le disais c'est comme le Titanic ici. Cela ne me rend pas triste, je me sens plutôt furieux. Je suis furieux contre ces imbéciles. Parce que tout le monde s'en fiche, surtout aux Etats-Unis tout le monde se fiche de ce genre de choses... on n'a pas de respect pour l'histoire ». La force économique des acteurs techno à Détroit ne leur permet pas d'investir directement pour modifier les friches, et cette force demande un impact collectif et massif sur le long terme. Une nouvelle fois, divers quartiers de Détroit sont comparativement des cas très éloignés des caractéristiques et des dynamiques ayant menés le quartier de *Kreuzberg*⁴⁵⁶ à être telle qu'il est aujourd'hui, en matière de techno et de maillage urbain.

Aussi, de manière alternative à ce que les amateurs de techno peuvent envisager dans un certain sens commun, la forme d'événement/espace/pratique nommée « rave » ne vient pas de Détroit. Peu de raves ont eu lieu à Détroit, à l'exception de quelques-unes entre les années 1993-1998⁴⁵⁷, ce après le début des premières raves en Europe (Reynolds, 2012). Elles n'avaient pas forcément lieu au sein de friches industrielles, plutôt près de la côte au Sud-Ouest de Détroit. Le délitement d'un tissu urbain métropolitain tel qu'a pu le connaître Détroit a été si puissant, que les formes d'espaces en friche sont diverses (post-industrielle/commerciale/ résidentielle), nombreuses et présentes dans des zones actives ou abandonnées, dans toutes les urbanités de la ville. En opposition au discours de Pascal-Nicolas Le Strat, ils ne sont alors pas réinvestis dans une optique performative face « *aux emprises réglementaires et une homogénéisation des métropoles* » (Le Strat, 2007 : 115), Détroit étant très hétérogène. Malgré la liberté spatiale que nous inspirent les friches industrielles, qui existent et portent les stigmates d'un passé, leur inactivité apparente incite à leurs transformations. A Détroit, ces friches portent aussi le poids d'une certaine mémoire qui appelle à une forme de préservation, et une réflexion sur le sens apporté à la transformation de ce qui est dit « inactif ». Leur modification et leur réappropriation progressive les fait basculer dans une modernité, liant ancien et moderne. Ces espaces ne portent pas nécessairement des nouveaux lieux pour la scène techno à Détroit, et ils ne répondent donc pas totalement à définition de « lieux » ou « *non-lieux* » (Agiar, 1992). La complexité se pose entre l'utilité (consommation) et l'utilisation faite (imaginaire urbain, réappropriation communautaire) des

⁴⁵⁶ Denk Felix, et Von Thulen S., *Der Klang Der Familie : Berlin, la techno et la Révolution*, Ed. Allia, Paris, 2013 ; Lange B., et Burkhner H-J, "Value-creation in the creative economy – The case of electronic club music in Germany" in *Economic geography* 82 (2), 2012, p.149–169

⁴⁵⁷ Données issus d'entretiens d'Harley Miihah (fondateur de Burst Radio, webradio techno), Coyote Clean Up (artiste) et des articles de presse. Voir annexe 2

lieux délimités dans les espaces existants en friche, comme un autre exemple non étudié de « lieux de mémoire », à la manière du travail de Pierre Nora. Les exemples suivants portent cette réflexion, autour de la diversité des lieux et espaces en friche : qu'est-ce qui fait vivre un lieu, une activité qui épouse tous les pores d'une structure ou la simple présence même périodique d'une action ? L'attraction extérieure et intérieure de ces friches ne suffit-elle pas à remettre en question cette terminologie d'abandon ?

Hegemann, propriétaire du club *Tresor* (Kreuzberg, Berlin), souhaiterait créer un club⁴⁵⁸ dans le Packard Plant : « Nous pouvons utiliser le pouvoir des espaces abandonnés (...) Je veux que les gens de Détroit comprennent que c'est possible.⁴⁵⁹ » précise-t-il lors d'une interview au quotidien de Détroit, *Detroit Free Press*. Or le *Tresor* ne peut être reproduit comme un modèle (problématique de public, d'économie, des espaces, des règles juridiques). En effet, bien qu'Hegemann produise un discours qu'il veut performant, portant un changement, le « *pouvoir des espaces abandonnés* » porte l'idée d'une aura sacrée des bâtiments, représentation forte de ce type d'urbanisme porté par les changements fonctionnels opérés à Berlin sur celui-ci, mais qui soulève la question de la manière dont ces espaces vont être utilisés, par qui et pour qui. Hegemann est en bon contact avec un groupe de DJ, notamment Underground Resistance – collectif le plus important artistiquement et socialement investi à Détroit – travaille et discute de la création et des modalités de ce projet. Hegemann, exogène à la scène techno à Détroit, endogène à la communauté techno internationale, en possède la clé économique.

La réappropriation d'espaces abandonnés, de friches industrielles ne s'est pas spécifiquement faite par la scène techno, mais aussi par des graffeurs et *street artist* dès le milieu des années 1990, et dorénavant par divers artistes et artisans en règle générale investissant les friches de manière très récente pour y avoir leurs locaux. Parmi les différents projets, je peux citer le *Packard Plant Project*, et qui a pour but de transformer 3,5 millions de mètres carrés (la plus grande friche industrielle au monde – anciennement une usine automobile) en « *un centre artistique du futur* »⁴⁶⁰. Toutes les zones industrielles en friche sont très surveillées depuis quelques années, notamment du fait de la multiplication du

⁴⁵⁸ Article de Noisey.Vice.com, « Le fondateur du Tresor veut créer un nouveau club à Detroit » du 26/11/2014

⁴⁵⁹ Article du Detroit Free Press, <http://www.freep.com/story/entertainment/music/2015/04/16/dimitri-hegemann-detroit-berlin-tresor/25900439/>

⁴⁶⁰ Site du Packard Plant Project : <http://packardplantproject.com/index.html>

tourisme post-industriel et de ce que certains locaux, autre que des artistes, appellent : « *urban pornography* », pornographie urbaine. La ville a accueilli de plus en plus de voyageurs de passage, et ces locaux expriment le sentiment que ces derniers sont venus uniquement pour voir la beauté du délabrement, en passant souvent à côté de la vie et de la considération des friches industrielles des habitants, tout en ne voyant en ces lieux qu'un spectacle où tout est possible.

Quelques petits entrepôts industriels en ruine et certaines parties de bâtiment sur des friches de l'ancienne aire industrielle de Détroit ont tout de même été réinvestis par la techno, souvent de manière régulière ces dernières années. Le *Fisher Body Plant* (ancien atelier de carrosserie automobile) accueille souvent des afterparties où l'ambiance coïncide avec l'idée d'une soirée « underground ». Ces soirées sont souvent difficiles d'accès pour les plus novices à la scène ou à son public extérieur, car il y a très peu de publicité de faite, et beaucoup de bouche à oreille. Le *Tangent Gallery* est un espace d'exposition et de création artistique (peintures, performances de musiques électroniques, art brut, cabaret). L'espace a été réapproprié. L'espace ne porte plus l'étiquette du lieu qu'il a pu être avant, un hangar de stockage. Comme la plupart des lieux artistiques multiformes à Détroit, ce n'est pas un lieu dédié à la techno, malgré une grande popularité de ces soirées occasionnelles de techno minimale.

Une certaine Detroit s'est révélée par mes déplacements, mes rencontres, au travers de différentes situations – celle notamment gentrifiée : vie dans un quartier gentrifié, proche de l'Université de Wayne State, en suivant dans la ville de jeunes DJ techno dont la moitié sont des nouveaux arrivant de banlieux de Detroit ou d'Europe, à laquelle j'ai pu m'extraire en me rendant volontairement dans d'autres zones, lieux, invités dans des maisons de personnes nées à Detroit.

Une certaine Detroit qui est aussi notamment basée autour des pratiques et des présences techno. Par l'action de recherche et de quête de l'objet techno s'est construit un parcours au sein de Detroit, faisant naître une cartographie à la croisée des histoires singulières de personnes me décrivant la ville en tant qu'urbain et usagers des urbanités. Parmi les musiciens techno de la ville, leur position dans les espaces et les lieux les amènent à circuler dans cette « certaine » Detroit. Ce groupe de musiciens a diverses expériences

possibles de Detroit : des DJ vivant en banlieue venant à Detroit pour jouer ou écouter, des jeunes DJ circulant dans un périmètre de quartiers, des DJ qui sélectionnent des événements très précis, des DJ dont on parle à Detroit mais qui sont absents de la ville. Cependant, les actions relatives à la musique sont très circonscrites dans de courtes spatialités, ce malgré l'étendu spatial que représente Detroit. Cependant la manière dont les acteurs se saisissent de l'espace et des opportunités de pratiques sociales révèle une tension et une reconstruction de l'espace public meurtri à Detroit. L'espace public ne fonctionne pas pour les habitants de Detroit, comme un terrain de jeu libéré par les propriétés des espaces abandonnés, comme le négatif ou l'inverse d'un espace privé représenté par tous les bâtiments occupés. En France, ou dans des métropoles où l'espace privé et l'espace public se confondent de manière dense et forte, la recherche d'espace « autre », à se réapproprier est nécessaire, tant l'homogénéité de la ville rend une lisibilité des pratiques complexes. A Detroit, la fracture historique, sociale et spatiale – quasi-totale – implique à la fois la réappropriation d'espaces privés dont les pratiques sont fuyantes et où la fixité des pratiques et des lieux, comme cadre fixe, révèle d'un enjeu de survie. Cependant, elle nécessite de se déplacer dans la ville et à l'extérieur de manière répétée. De plus, les DJ doivent eux aussi alterner leur déplacement s'ils veulent jouer dans les quelques espaces qui acceptent leur métier et leurs goûts.

De mes divers positionnements souhaités ou non sur le terrain, divers perspectives et niveaux d'analyse, c'est-à-dire des « focales » se sont déployées. Ces focales sont comme autant de facettes et d'attitudes du chercheur que je suis sur mon terrain et pendant ma recherche, et qui m'ont permis de sortir par moment de ces « cartographies de l'espace par les pratiques techno », ce par de plus simples déambulations et utilisations de moyens de transport ou des déplacements à pied – presque impensable pour mes enquêtés.

CHAPITRE 5

FESTIVALS ET CLUBS A DETROIT

Ethnographies à comparer : la techno par expérience

La création de festivals à Detroit arrive tardivement, si l'on compare le développement des festivals de musique en France ou aux Etats-Unis⁴⁶¹. Les festivals de musique, dans leur acception moderne, arrivent à Detroit à la fin des années 1990 et au début des années 2000, tandis qu'en France ils se développent dès le milieu des années 1970. Cette existence récente permet de faciliter la compréhension de ces festivals, ayant accès à une échelle réduite sur le temps et éviter de tomber dans l'écueil d'une volonté de compréhension historique des festivals. Une recension non exhaustive établit qu'il existe de 5 à 10 festivals de musique. Aucun festival n'a lieu en hors saison. Ces festivals apportent une représentation très éloignée du potentiel créatif musical de Detroit, en contenu par styles musicaux et en styles musicaux. Ainsi il n'y a ni festival de rap, ni festival de hip-hop ou de festivals de pop, voire des festivals généralistes. Parmi les plus influents on compte The Detroit Jazz festival (le plus connu et important) en jazz, en techno et musiques électroniques : le Movement, et en country The Downtown Hoedown qui a lieu à une période assez similaire que le Movement, mais prend place près du stade de baseball en entrée du centre-ville de Detroit. D'autres festivals ont existé, mais certains festivals de musiques électroniques ou de musiques rock, ont eu lieu de manière éphémère et n'ont pas été reprogrammés, ce qui influencent aussi une vision musicale par la ville et de la ville, mais aussi le questionnement des « effets à long-terme »⁴⁶² de festivals, ou plus généralement de la festivalisation⁴⁶³.

⁴⁶¹ Négrier Emmanuel et al. (ed.), *Festivals de musique(s). Un monde en mutation*, Paris, Michel de Maule, 2013

⁴⁶² Wynn R, Jonathan., *Music/City. American festivals and Placeming in Austin, Nashville and Newport*, Chicago, University of Chicago Press, 2015

⁴⁶³ Laville Yann, « Festivalisation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°27, 2014, p.11-25

Les raisons du développement tardif des festivals sont diverses. A Detroit, les « *home parties* », et le déplacement en club ou dans les « *ballroom* », sont très ancrés dans la culture et les pratiques festives, dans les années 1970-1980. Les différentes scènes ont beaucoup évolué autour de lieux et bâtiments portés par les artistes et des associations festives « cliques » notamment par la voie lycéenne dans les années 1980. Il en est autant pour le rock-punk avec, que pour la techno⁴⁶⁴. De plus, la valeur des activités culturelles ou la promotion du capital culturel à une résonnance particulière aux USA. Dans un cadre politique, le développement de la culture est toujours passé au travers de certaines mailles institutionnelles aux Etats-Unis, bien qu'une liberté puisse être détenu dans les pratiques qui ne sont pas « défini »⁴⁶⁵ institutionnellement, mais peuvent aussi ne pas être appuyé d'une quelconque manière. Alors que la création musicale et les pratiques se développent aussi bien quantitativement que qualitativement, Detroit est coincé dans une double difficulté : surmonter la faiblesse de l'intérêt pour la culture dans sa promotion politique et de l'autre être confronté à des problèmes économiques et sociaux tels qu'une orientation de la politique vers le domaine culturel ne semble pas être une priorité. La question d'une priorité de la culture et des arts doit alors être analysée au travers de ces formes et est attaché à une vision de développement de soi dans mes propos. Le développement de la culture à Detroit par l'administration locale est moins vue comme une possibilité d'atteindre une vie « meilleure », contrairement aux locaux et artistes de Detroit, qui d'une créativité et d'une activité sous-culturelle dans les années 1980, voit ces dernières années émaner des formes plus médiatiques et occupant de l'espace dans le centre-ville. Cependant, si l'économie générée par la musique est élevée à Detroit⁴⁶⁶ – environ 6000 emplois, 0,20% de l'économie locale⁴⁶⁷ - et cette vie « active culturellement et artistiquement » dans le cadre des musiques électroniques se fait par qui et pour qui ?

⁴⁶⁴ Evil, Pierre., *Detroit Sampler*, Paris, Ollendorff et Desseins, 2014, p.245-308

⁴⁶⁵ Martel, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2011, 285 : « Les gouverneurs et les maires jouent un rôle actif par les financements indirects qu'ils autorisent – et d'abord par les politiques fiscales -, mais ils ne peuvent presque jamais intervenir directement sur les institutions culturelles ni dicter leurs choix, encore moins en nommer les directeurs. On comprend pourquoi la culture n'apparaît guère comme l'une de leurs missions aux Etats-Unis. (...) Cette grande décentralisation du système culturel américain est donc une faiblesse et une force. C'est une faiblesse parce qu'elle place la culture, sans contre-pouvoir efficace, entre des mains qui peuvent en avoir une conception singulière. Chaque agence locale ou régionale, chaque musée ou orchestre, peut suivre une politique indépendante, ce qui peut conduire au meilleur, comme au pire. Mais c'est aussi une force en vertu de l'autonomie et de la responsabilisation de chacun. Tout évolue indépendamment, mosaïque de politiques isolées, et l'ensemble s'adapte en fonction des élus, des occasions et des personnalités. C'est désorganisé, mais très riche, anarchique aussi et au fond très libre. Surtout : personne ne « définit » ce que doit être la culture. »

⁴⁶⁶ En effet, l'étude du groupe privée Anderson, révèle qu'en 2011-2012, l'économie issue de l'industrie musicale à Detroit est plus élevée qu'à Indianapolis, Minneapolis, Kansas City, Dallas, Pittsburgh, etc.

⁴⁶⁷ Anderson Economic Group, *Music Business In Detroit. Estimating the Size of The Music Industry in Motor City*, Anderson Economic Group, Report, Octobre 2013, p.3 et p.13

Dans le cadre de l'étude de la techno à Detroit, j'ai pu observer deux festivals : MOVEMENT du 23 au 26 mai 2014 et le TEC-TROIT du 19 au 21 juin 2014, ainsi que leur version 2015. Au-delà de ces festivals de musiques électroniques de danse, deux autres ont lieu dans la région « Metro Detroit » : le Pine Grove Festival et le Charivari. Ces deux derniers festivals se déroulent à l'Est de Detroit et sont des festivals avec des artistes locaux et un public local, que je n'étudie pas.

Mon parcours à Detroit, m'a aussi mené très régulièrement à aller dans les clubs, comme lieux de musiques électroniques de danse, à la fois en étant invités par des artistes rencontrés, des amis issus des groupes sociaux de jeunes DJ/producteurs enquêtés. Cependant au départ, l'une des difficultés de la démarche en club a été d'y aller un grand nombre de fois seul, et de manière répétée au départ. J'ai alors pris note de la difficulté de faire recherche en club, et des visées et des valeurs portées par le déplacement en groupe ou pour rejoindre des groupes dans ces lieux. En effet, s'amuser, écouter de la musique, va aussi de pair avec l'idée de se réunir avec des groupes déjà constitués.

Cette étude des festivals et des clubs est réalisée dans le but d'obtenir des données sur les pratiques de la techno à Detroit, mais aussi de détailler les formes de l'expérience par l'ethnographie. L'ethnographie mise en forme, soit « *un travail descriptif de recensements des codes et usages, actions et modes de faire lors de divers événements cadre dont l'objet principal* » traite du festival dans la ville, des artistes et différentes scènes déployés, des types de public. Je vais donc examiner la situation géographique et symbolique des sites, ainsi que les présences d'artistes, des scènes, des publics, des sponsors, de vendeurs, des médias : les constituants et partis prenantes à la constitution d'une expérience du festival et du club à Détroit. Cependant, comme pour l'ensemble de cette thèse, mon approche se porte aussi sur la constitution des expériences, pas uniquement des attitudes prises comme fixes. Je traite donc des actions du public comme un corps dans le festival, ainsi que des actions des différents artistes et médiateurs des mondes de la techno rencontrés dans ce festival. Ces rencontres sont le fruit d'une connaissance des enquêtés, aussi bien que des interviews mises en place lors du festival dans la perspective de vidéo-entretiens à utiliser pour un média français, mais aussi cette recherche⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Pour l'édition 2014 et 2015, je suis entré dans le festival en tant que journaliste, respectivement pour deux médias différents. Couverture pour m'entretenir avec les musiciens, mais aussi entrer dans le festival, car je n'avais moi-même pas les moyens de payer les places pour du festival. Je n'ai rien publié avec ces deux médias.

Je vais donc exposer mon expérience vive sous la forme de quelques récits issus de mes notes de terrain, et revenir sur des éléments interrogeant le rapport ville/musique⁴⁶⁹ autour des effets de ce festival et des clubs, le développement d'un discours critique des musiciens et de l'industrie musicale locale sur les pratiques musicales et festives, les usages et attitudes des publics, et une histoire de ces sites éphémères et ces établissements de musiques dédiés, donnant à formuler et reformuler les jeux d'organisation et de pouvoir entre les acteurs des mondes de la techno, de l'organisation ville/musique et local/global, ainsi que les caractéristiques des expériences en leur sein.

5.1 LE *MOVEMENT FESTIVAL* : INSPIRATION INTERNATIONALE, INSCRIPTION LOCALE, AMBITION GLOBALE

C'est l'après-midi du 27 Mai 2001, et le festival DEMF - Detroit Electronic Music Festival – est en pleine agitation. Près du front de la rivière, les gens sont amassés, dansant aux rythmes du DJ Stacey Pullen. La scène est pleine de contrastes : d'un côté la rivière Détroit s'écoule doucement, de l'autre, les tours d'acier et de verre des quartiers généraux de General Motors se dressent vers le ciel.(...).⁴⁷⁰

Marc Butler introduit son travail de théorie musicale à propos de la techno et des musiques électroniques de danse, au travers d'une courte observation du festival *Movement* à Detroit, en 2001. Faisant une description en tant que chercheur-observateur mais aussi membre du public de celui-ci, il décrit le cadre du festival en introduisant ce qui est de l'ordre des limites spatiales du site et une opposition de deux éléments prédominants l'environnement du festival entre la nature, la rivière Detroit qui borde le Hart Plaza, grand espace public du centre-ville de Detroit privatisé pour le festival, et la culture de l'industrie avec les hautes tours de General Motors. Ayant participé à deux éditions du festival en 2014 et 2015, ce sont en effet des repères visibles remarquables, bornant le site de ce festival, comme des éléments de ce centre-ville, entre urbanisme et cadre naturel. Néanmoins, comme l'explique Butler, la

⁴⁶⁹ Je reprends l'approche de Jonathan R. Wynn entre ville/musique, en ne partant pas d'une analyse de mes ethnographies au prisme des engagements des différents acteurs pour faire festival qui interroge aussi un faire musique. Pour cela, je me détache d'une analyse organisationnelle et liés aux ressources « capitals », première visée de l'étude de Wynn. R, Jonathant, op.cit., p.12-13.

⁴⁷⁰ Butler J, Mark., *Unlocking the Groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, p.3.

scène décrite est « *pleine de contrastes* ». Ces contrastes ne se limitent pas à la topographie du festival. En effet, les contrastes sont à la fois témoignés par les membres du public et artistes lors de courtes discussions, ou à la fois dépeints par mes propres observations. Les contrastes témoignés prennent la forme d'éléments de différenciation, de visées ou d'attentes envers le festival, la ville, les artistes ou les publics, qui donnent à entendre une réflexion des acteurs et agents du festival entre leur participation et leur souhait. Ces contrastes, qui dépassent les dichotomies suivantes, sont de l'ordre de l'intérieur/extérieur au festival, des différentes scènes et artistes se produisant lors du festival, et des divers attitudes et conduites du public. Les contrastes interrogent l'expérience festivalière dans son rapport aux relations et groupes sociaux, aux musiques techno produites et représentées, ainsi qu'aux dynamiques locales et globales dans une perspective où le festival Movement se transforme et veut se faire à la fois représentant du lieu de naissance de la techno, tout en invitant des artistes internationaux des mondes de la musique actuelle.

5.1.a. Faire festival comme on fait citadelle ? Dynamique de centre-ville et critique de la représentation métonymique de la ville

Comme un chercheur d'un objet principalement nocturne, je me réveille avant 11h00... suite à une afterparty mouvementée le premier jour du Movement. Je prends mon vélo et mon sac en direction du site du festival : Hart Plaza. Le temps est magnifique, un grand ciel bleu qui va accompagner tout ce weekend. Pour aller à Hart Plaza, situé dans le Downtown de Detroit, il faut parcourir quatre kilomètres, soit quinze minutes en vélo. Je connais la route par cœur. Une longue ligne quasiment droite, respectant la géométrie simple de la ville. On est dimanche, et les rues sont calmes – plus calmes que d'habitude. Je ne dis pas cela parce que je suis à Detroit, plutôt parce que le quartier est assez dynamique ici. Dans ce quartier nommé Midtown, à deux pas du campus de l'université du comté de Wayne. Descendant Second Avenue, le défilé des divers environnements, zones et paysages débutent. A gauche : un parking, une supérette, le Bronx bar. A droite : de petites résidences, une laverie, un restaurant de nourriture pakistanaise. Au croisement de Canfield Street, on croise les belles résidences et les magasins branchés, voire de luxes. Un peu plus loin, on trouve un grand jardin communautaire utilisé pour cultiver une production nourricière pour les nécessiteux, qui rend attractive et

dynamique cette zone dite « gentrifiée ». Quelques mètres plus tard, la rupture peut sembler rude. J'entre dans une zone représentative de ce qu'on imagine être la totalité de la ville : Detroit dans son plus simple et dur appareil urbain et socio-économique. Peu de bâtiments, et la plupart sont délabrés. La route aussi, et il y a très peu de circulation, notamment au croisement avec l'avenue Martin Luther King. Sur Temple Street, je tourne en direction du Masonic Temple Theater, immense manoir néo-gothique, sauvé par le musicien Jack White. Un monument sauvé parmi beaucoup d'autres bâtisses à soutenir. Je tourne vers Cass Avenue. Jusqu'à l'arrivée au centre-ville, la route est jonchée de chantiers, de zones plus ou moins denses, et surtout de nombreux parkings – accentuant l'impression d'immobilisme de la ville, qui pourtant sont aujourd'hui bien remplies comme si un match de l'équipe de baseball des Tigres de Detroit avait lieu. Aujourd'hui, le cœur de Detroit va rugir pour une autre raison. Direction à suivre : les gratte-ciels ou de la sensation familière et rassurante d'être dans une grande ville⁴⁷¹.

Aller à un festival est un exercice de mobilisation individuelle ou collectif, éloigné d'un engagement, mais proche d'une démarche liée à un intérêt sensible et affectif. Le chemin que j'emprunte me permet de continuer l'observation régulière, dans une forme de quotidien, de Detroit pour me rendre à un événement particulier. Cette particularité se détaille ici par la présence d'une cohorte de voiture et de personnes, qui vont former le public du festival *Movement*. Néanmoins, ma vision de l'extérieur du site est marquée par le passage par différentes zones et quartiers de Detroit qui constituent un environnement riche et diversifié de la ville, et donc des urbanités. Une expérience qui souligne de nouveau le caractère protéiforme de la ville. En termes d'expérience, la venue au festival des groupes du public qui se concentrent sur les abords du site, et viennent en majorité des hôtels qui se trouvent en bordure du site du festival, n'assure pas à celui-ci une observation de Detroit dans sa multiplicité de formes, d'activités et d'espaces. Le but est d'aller au festival, démarche quasi-monolithique, et donc atteindre le site.

Il est tout de même à nuancer la venue de groupes à divers autres activités extérieurs au site. En minorité, ils viennent pour des visites et découvertes de lieu à Detroit, tout autant

⁴⁷¹ Note de terrain, carnet 1. Festival Movement, après-midi du 25 Mai 2014 . Pour une observation plus détaillée du Movement festival : Trottier Frédéric, « Experiencing Detroit and Techno Music : an observational account of Movement Festival 2015 », in *Notes from the fieldwork*, Ethnomusicologyreview, Los Angeles, UCLA, Juillet 2017.

musical et sur l'histoire de la ville avec des guides comme Walter Wasacz⁴⁷², ou la visite du musée de techno à Submerge assurée par le DJ John Collins, ou encore des déplacements vers « le musée à ciel ouvert » du *Heidelberg project*⁴⁷³. En majorité, ils se rendent aux différentes *afterparty* durant les trois jours de festival, et découvrent alors quelques lieux de Detroit⁴⁷⁴. Les hôtels situés en bord de rivière, en face du site du festival, sont accueillis par cette même majorité de festivaliers. L'ethnographie de mon propre déplacement devient alors une démarche unique, comparée aux modes de déplacements en voiture, en taxi, en avion, et le peu d'activités que mettent en place le public pour « visiter la ville », quand leurs déplacements se limitent au centre-ville. J'insiste ici pour analyser les modes de venue aux festivals, et délimiter que rares sont les passages nous permettant de s'arrêter sur une partie de la ville ou une totalité de la ville, quand le festival devient la ville *per se*.

Cette mise au centre du festival répond à un double vecteur de *centrement*⁴⁷⁵, celui du centre-ville comme entité urbaine dense et réceptacle du festival, mais aussi à une centralisation des éléments des mondes de la techno dans un site fermé. Le festival redéfinit la ville autour de son centre-ville : on voit Detroit à travers l'œil de l'événement festival, et l'organisation du festival réinvente alors l'expérience proposée de la ville par son ambiance festive et son cadre flamboyant où les éléments urbanistiques et géographiques, tours General Motors, quartiers d'affaires et centres commerciaux, rivière Detroit, Hart Plaza, monuments, statuts et ornements du centre-ville renferment le site, et donc le cadre de l'expérience festivalière. Ceci donne un éclairage au modèle type de festival comme citadelle, dressée par J.R Wynn autour « d'une sacralisation d'un site »⁴⁷⁶, dans le cadre de l'analyse des modes de venue des participants à la ville. Le festival comme citadelle donne aussi de manière plus massive cette impression de festival comme produit. Comparativement à l'étude de Wynn sur

⁴⁷² Ancien-journaliste du magazine rock, punk Creem. Toujours actif, Wasacz s'intéresse aux musiques rock, ainsi qu'à la techno et plus généralement à l'histoire musicale de Detroit. Il est aussi en lien avec le *Detroit Sound Conservancy*.

⁴⁷³ *Heidelberg project* : « un environnement artistique extérieure au cœur d'une aire urbaine et fondé par une communauté de Detroit dont la mission est d'améliorer la vie des gens et des membres du quartier par l'art ». URL : www.heidelberg.org

⁴⁷⁴ *Afterparty* : « fête après la fête », l'*afterparty* est un prolongement/ processus d'une soirée vers d'autres performances. Les *afterparty* sont très populaires dans le cadre des musiques électroniques, et dirigent notamment les publics de festival ou de club, vers des fêtes plus restreintes, moins connus. Les *afterparty* sont nombreuses lors du festival à Detroit, et doivent être choisis. *L'afterparty* est à étudier comme ce que Graham St John nomme un « *electronic dance music event-culture* » : St John, Graham (eds.), *Weekend Societies. Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*, Londres, Bloomsbury, 2017

⁴⁷⁵ Voir chapitre 4, les travaux entre anthropologie urbain et anthropologie de la ville, ainsi que la géographie humaine où la question du centrement, comme un vecteur et contrainte d'activité sociale dans nos manières d'agir l'espace.

⁴⁷⁶ Wynn R., Jonathan., *op.cit.*, p.71-72

le *Newport Folk Festival*⁴⁷⁷, pour établir ce modèle de festival comme citadelle, quelques points de différence sont à souligner : le type de public-touriste est différent, puisque que composé de personnes désignés comme de l'élite d'âge moyen et riche, attiré par le prestige de Newport, quand à Detroit, si une certaine classe supérieure jeune est présente, ils ne sont des touristes présents uniquement pour le festival, peu pour la ville. Le festival *Movement* à Detroit, est « prolongé » par de nombreuses *afterparty*, contrairement à Newport où peu de lieux de musiques sont visibles. Cependant, les *afterparty* se déroulant la nuit et les publics se déplaçant en voiture, la vision de Detroit semble restreinte dans sa complexité sociale et économique, mais passe donc par l'activité des espaces musicaux notamment.

Pour revenir sur l'arrivée du public, dans un autre domaine que la spatialisation du site, cette vision de l'extérieur du site nous révèle aussi une donnée socio-économique. Les rues sont occupées par les arrivants, les hôtels sont pleins, les taxis s'agglutinent autour du site : le public consomme le centre-ville et ses activités. Le centre-ville est dynamique, ce qui est rare à Detroit.

En attente de la tenue d'un entretien – qui ne sera pas réalisé avec Carl Craig – je patiente avec quelques journalistes dans le patio d'un bar à un kilomètre du site : le Motor City Wine. Autour d'une discussion sur la tenue du festival, la femme de Carl Craig nous interpelle sur une discussion que nous tenons sur le public et l'influence du *Movement* sur Detroit. Elle entre dans la discussion et est rapidement prise d'un sanglot étouffé : « *C'est le seul moment de l'année où les hôtels sont remplis, vous vous rendez compte ?* ». A travers l'expression d'une certaine meurtrissure sur le manque de tourisme et d'activités engendrés par une mobilité et des dynamiques - élément affectif que je retrouve lors d'autres discussions et entretiens avec des artistes et habitants de Detroit - l'épouse de Carl Craig expose la richesse qu'engendre le festival à la fois en termes de fourmillement humain mais aussi d'une économie créée par le festival.

Avec plus de 120.000 festivaliers par jour répartis sur un site dont la capacité d'accueil est estimé à 40.000 - et ses abords, le *Movement* recompose le centre-ville, et nous donne à réfléchir sur l'usage des espaces de la ville en rapport aux flux de densité humaine : entre un agglutinement de masse éphémère et de grands vides urbains non utilisés et délaissés. Lorsque Wynn parle de contrôle des ressources par les différents acteurs du festival, ces exemples des

⁴⁷⁷ Wynn R., Jonathan., *op.cit.*, p.46-81

ville de Nashville (Country Music Festival) et d'Austin (South by South West) montrent une connexion marquée, un échange d'informations et de biens entre les différents centres administratifs et associatifs de la ville, ainsi que l'équipe productrice du festival, pour une organisation conjointe en tension. Dans le cadre de Detroit, le festival n'offre aucune occasion d'être en interaction avec des stands de projets associatifs locaux ou des stands valorisant le tourisme et la ville⁴⁷⁸, comme dans de nombreux festivals. Pour John Collins, DJ lié à Underground Resistance, et siégeant au *Department of Recreational Affairs*, « la ville ne prend pas en compte les attentes du festival, et les actions artistiques et culturelles sont très individualisées et peu regroupées »⁴⁷⁹. Le festival n'a pas une orientation de collectivisation des actions culturelles et artistiques de Detroit, quand certains festivals peuvent être aussi utilisés comme un présentoir d'activités de la ville. Ici, le cadre musical au travers de la place de l'industrie musicale et de l'activité de performance scénique et musicale avec les six scènes, et le cadre festif, au travers de buvettes, points de restauration et de stand de sponsors et de marketing organisent les dynamiques des pratiques du festival.

Ni le festival, ni les organisations politiques et culturelles de la ville ne travaillent à une cohésion des activités artistiques et musicales proposées à Detroit. La production de l'événement est réalisée par Paxahau Production⁴⁸⁰, une entité basée à Detroit créée au début des années 2000, produisant des événements aux Etats-Unis et en Europe. Une société critiquée par rapport aux choix faits et aux évolutions que ceux-ci induisent au festival. Au travers d'une critique locale de leur action pour la techno, mais aussi pour les locaux et pour la ville, c'est aussi une critique de la création d'un produit et d'un bien consommé par les gens du site – et uniquement les gens du site – qui est critiqué, et le sentiment de ce que ce bien rapporte à l'appareil productif, plus qu'au cadre l'accueillant. De plus, la relation juridique liant la ville au festival est restée très longtemps complexe depuis sa création. En effet, le contrat de location du site « Hart Plaza » – sans autre forme d'aide financière – a pu souvent être signé entre un mois à deux semaines avant la tenue de festival, mettant une pression, digne d'une épée de Damoclès, à l'organisation de celui-ci.

Lors d'une discussion non-enregistré avec des membres d'Underground Resistance et certains autres artistes enquêtés, la connexion entre les acteurs des politiques de la ville et la

⁴⁷⁸ L'interrogation du tourisme à Detroit apporte un regard fort sur l'attractivité culturelle et artistique de la ville, selon les critères politiques et culturels de la ville.

⁴⁷⁹ Note de terrain, carnet 1. Discussion avec John Collins, Submerge, 4 juin 2015.

⁴⁸⁰ Paxahau Production : « Paxahau est reconnue dans le monde entier comme une compagnie de production spécialisée dans le management d'événement, du booking et la communication » ULR : paxahau.com/about

musique techno est aussi mise en cause, en me confiant que « *le maire Duncan a lui une connaissance des raves et activités de club à Detroit, grâce à sa propre expérience et surtout celles de ses enfants* »⁴⁸¹.

5.1.b. Avant/pendant, inclure/exclure : patrimoine, scènes, sponsoring et city branding

Le site du festival s'installe pendant trois jours sur le Hart Plaza. Il est un espace public de Detroit, géré par la ville. Hors festival, lors de mes déambulations sur la place, je l'ai trouvé vide – cette place est un lieu fréquenté par les habitants, dont la superficie large accueille peu d'activités et où les promenades aérées sont privilégiées. Hart Plaza avec sa surface de 57 000m². Les riverains voient le Hart Plaza comme un espace de passage pour transiter jusqu'à la bordure de la rivière, chemin de promenades pour observer la rivière et le Canada à l'horizon.

Que trouve-t-on dans cet espace ? Et comment est-il mis à profit par le festival ou utilisé par les festivaliers ? L'espace est habillé de différentes structures, et notamment des œuvres de nature patrimoniale. En effet, les quatre principales œuvres font directement ou indirectement référence à un événement historique. La plupart sont des œuvres abstraites et une œuvre est figurative ; toutes sont liées au cadre socio-économique passé de Detroit. Un patrimoine que les passants sont rares à observer, ou encore à s'arrêter pour commenter ou lire les inscriptions et descriptions, au contraire d'un des symboles de la ville de Detroit, valorisés par l'administration locale, comme l'œuvre « *The Spirit of Detroit* » à côté des locaux de l'administration locale - centre municipal Coleman A. Young - à quelques mètres de Hart Plaza – espace public et site du festival.

Présente sur Hart Plaza, la statue de d'Antoine Lamothe de Cadillac, fondateur du Fort Ponchartrain de Detroit en 1711, a été inaugurée en 2011 pour le tricentenaire de Detroit. Une statue représentante d'une culture française, qui ne laisse que peu de traces visibles à Detroit aujourd'hui. En effet, les Français ont vécu 50 ans dans cette partie du Michigan. Aujourd'hui des vestiges du passage de la France sur ce territoire, il ne reste que quelques noms de rues : Beaubien, Orleans, St Aubin, etc. En 2014 et 2015, la statue était difficile d'accès à proche distance puisque situé entre le stand Malboro et la scène Beatport, cachée derrière une allée de vendeurs.

⁴⁸¹ Note de terrain, carnet 1. Discussion avec John Collins, Submerge, 4 juin 2015

Le second monument présent sur Hart Plaza est une fontaine. Elle met à l'honneur le cadre auto-industriel de la ville et l'aura international de la ville dans ce domaine. Elle a été réalisée par l'artiste japonais Isamu Noguchi en l'honneur d'Horace E. Dodge et fils en 1981. La famille Dodge qui donnera sa marque aux automobiles, lance au début du XXème, l'essor industriel de l'automobile, tout comme General Motors (Pontiac, Buick, Chevrolet), Chrysler et Ford à Detroit. Dodge a le privilège de voir dresser une statue en l'honneur de leurs créateurs, face aux imposantes tours *Renaissance Center* (1977), propriété de General Motors (1996), fait notamment du travail des frères Horace et John pour la construction de moteurs (concepteur des moteurs de la Ford T) et du financement de l'oeuvre par la veuve d'Horace Dodge à hauteur d'un million de dollars. Une oeuvre privée dont la démagogie est uniquement absente par son caractère abstrait et sa fonction de fontaine, ce dans un espace public. Erigée, elle rappelle le moment de gloire passé de Detroit sur la scène industrielle et automobile, et la puissance de l'industrie automobile.

Le troisième monument présent est le *Gateway to Freedom International Memorial to the Underground Railroad*. Ce mémorial représente des esclaves et un homme blanc au centre, tous tournés vers le Canada. L'Underground Railroad était un système de chemins, cachés et codés, utilisés par les esclaves Noirs pour fuir leur maître, du Sud vers le Nord des USA. Detroit fut une ville où s'organisèrent les premières associations et clubs abolitionnistes créés par des riches Blancs et des commerçants Noirs « libres ». La vigueur abolitionniste, était d'une force plus vive encore à Detroit par rapport à d'autres villes ou Etats, mais ceci reste à très fortement nuancée car les pratiques d'esclavagisme restaient communes⁴⁸². Les habitants cachaient les esclaves, avec un passage certain par la *First Congregationnal Church of Detroit*. Beaucoup d'esclaves ont pensé Detroit, comme une voie de liberté, ainsi que d'installation malgré une présence. Dès l'abolition de l'esclavage en 1834 au Canada, les esclaves des USA passaient la frontière grâce à l'aide des « *Detroit River Communities* »⁴⁸³. Réalisé en 2001 par Edward Dwight, elle rappelle les heures humainement atroces de la culture étatsunienne, mais aussi la cohésion entre les Hommes au-delà des différences et le souhait d'une liberté pour tous.

Le dernier monument, en forme d'arche et dont la composition est accompagnée d'un socle avec quelques pierres, a été construit en 2001 en l'honneur des mouvements ouvriers et du rôle des travailleurs à Detroit, via un financement des syndicats d'ouvriers. Appelé

⁴⁸² Blanchard, Sarah ; Jones, Tabitha ; Fraley, Miranda., *Slavery In Michigan*, compilation d'articles entre 1938 et 2015, texte hypermédia. URL : prezi.com/lecjasse2ujv/slavery-in-michigan/

⁴⁸³ Information relative aux données extraites d'une visite du *Detroit Historical Museum*, et l'exposition permanente : « Doorway to freedom – Detroit and The Underground Railroad ».

Transcending, on peut lire sur cette arche quelques mots de Martin Luther King, issu de son discours « I Have A Dream », qu'il avait aussi tenu à Detroit près d'Hart Plaza en juin 1963. Les inscriptions sont : « *the arc of history bends towards justice* », c'est-à-dire, « la courbe de l'histoire plie envers la justice » soit un message positif sur une reconnaissance à construire à venir, pour les ouvriers Noirs, mais aussi pour une cohésion des sociétés si on se réfère aux textes de King.

La question de la valeur du patrimoine et de son utilisation est à questionner. En effet, durant le festival, la zone de l'arche servait de lieux de repose et de pauses pour certains festivaliers, autant que de lieux de jeux. Si Hart Plaza a de nombreux attributs d'un lieu de mémoire, les festivaliers ne sont pas au courant de la nature patrimoniale de ces œuvres, ou à quoi elles tendent à faire référence. Le festival s'approprie le site.

En 2014 et 2015, sur trois jours et six scènes (Underground, Made in Detroit, Red Bull Music Academy, Moog, Silent Disco - Ford and Sennheiser, Beatport) des DJ du monde entier⁴⁸⁴ ont performé jour et nuit, de midi à minuit. Sur 70 artistes environ – pour 2014 et 2015 - moins de la moitié n'était pas de Detroit ou affilié à Detroit.

La programmation s'organise autour des différentes scènes. La scène Underground réunit les artistes affiliés « *underground* » de Detroit et d'ailleurs sur une scène située sous le Hart Plaza dans une volonté d'atmosphère « *basement* » soit de sous-sol. Les artistes « *underground* » sont des artistes affiliés au style de musique techno minimale et la musique drone : deux styles musicaux dont les pratiques musicales et l'esthétique musical se nourrissent. Ces caractéristiques sont notamment l'utilisation de boucles répétitives où les modulations mélodiques évoluent très lentement, et où la performance se lit autour des ondes, et d'une temporalité longue qui guide l'expérience. La musique drone, se focalise encore plus sur les ondes – vibration/variation sur une note continue - en ce qu'elle est une musique qui puise son esthétique du bourdonnement.

Made in Detroit met à l'honneur des artistes venant de Detroit, tous âges et notoriétés confondus. Il faut noter que « Made in Detroit » est ici représentante de la marque déposée de goodies et vêtements mettant à l'honneur la ville, une marque créée par l'artiste Kid Rock - chanteur et guitariste rock et country très populaire aux Etats-Unis - également représentant

instituée de la musique à Detroit⁴⁸⁵. C'est la scène Made In Detroit, de par les artistes qu'elle mobilisait et la forme qu'elle avait, qui va devenir la plus pertinente à observer et analyser pour ma recherche. En effet, je vais y retrouver la plupart des acteurs de mon terrain, et y faire des rencontres pour la suite. Dans ce contexte de scène promouvant les artistes de Detroit, j'ai donc volontairement suivi les artistes de cette scène pour comparer la présence d'autres artistes locaux, nationaux ou internationaux sur d'autres scènes.

En 2014, la scène principale est la scène Red Bull Music Academy est une scène financée par Red Bull, société de boisson énergisante, qui depuis quelques années utilisent des moyens de communication non standard (télévision, radio, affichage) notamment autour des événements musicaux et des sports extrêmes. Red Bull est partenaire de nombreux événements dans le monde : événements de sport extrême et festivals de musique. Son lien à la musique se fait à la fois dans la production d'événement (festivals et découverte de jeunes talents, et un webmédia dédié à la musique). L'interaction entre l'image de Red Bull et l'esthétique du festival de musiques électroniques semble souligner plusieurs choses. Tout d'abord, l'approche marketing de l'événement, Red Bull étant lié à un public de consommateurs jeunes – public type du MOVEMENT 2014, va influencer sur le festival. Il donne au festival un caractère « vendeur » et commercial. En effet, en mélangeant une volonté de réaliser un événement assez unique avec une programmation internationale de qualité et un événement qui propose une publicité en grand format. Deuxièmement cette publicité mêlée à l'importance d'une scène disproportionnée par rapport aux autres scènes, éclipserait quasiment la diversité des scènes. Si le festivalier est dépourvu d'un intérêt quelconque pour une scène, un artiste, un style musical ou un espace précis, il fut sensiblement attiré par cette scène. La scène donne alors l'impression de garantir un spectacle, de par les moyens techniques mis à disposition des artistes, et met invariablement les artistes qui y joue sur un piédestal, sans référence ni à leur véritable notoriété ni à leur qualité musicale.

La scène Moog est une scène située au milieu d'un espace qui contraste avec l'aspect urbain de l'emplacement des autres scènes du fait de quelques arbres et pelouses qui entourent la scène. La scène Moog accueille une programmation ouverte à d'autres styles de musiques électroniques et notamment la drum'n'bass, la jungle, le nu disco plutôt que la house et la

⁴⁸⁵ *Made In Detroit* est créé en 1991, en tant que marque dont le propriétaire est Kid Rock, et se déploie dans l'industrie du textile et une chaîne de restaurant. La partie « Musique » du Detroit Historical Museum se nomme « Kid Rock Music Lab », qui a été financé en partie par une donation de Kid Rock.

techno. La scène était moins surélevée que celle de la scène Red Bull, et offrait au public un visuel en contre-plongée moins important que sur la scène Red Bull. Une proximité physique avec les artistes était donc facilitée, sans pour autant avoir un accès direct à la scène surélevée. Une autre scène, comme la scène Beatport est plus réduite, avec un espace pour le public. Tout comme Moog qui en tant que fabricant de matériels de musiques électroniques, suscite une reconnaissance du public – une marque - Beatport est aussi connu comme un acteur des musiques électroniques en tant que producteur de disques, média spécialisé et catalogue d'artistes facilitant la mise en avant des DJ et producteurs auprès du public (site Internet avec des fiches descriptives des électronistes, leur actualité et leur production). Ainsi sortir de l'anonymat auquel la plupart des électronistes sont confrontés est plus facile. En effet rares sont les électronistes qui bénéficient d'une large communication traditionnelle (journaux, magazines, télévision, radio). Bien que de plus en plus d'électronistes signent dans des majors ayant un système de communication important, la plupart sont sur des labels indépendants qui en fonction de leurs réseaux de communication dépassent ou non le niveau local. Ce dernier propos reste à nuancer, les électronistes et labels indépendants utilisant avec ingéniosité les médias modernes comme les réseaux sociaux et le web pour toucher un public qui manipule facilement ces médias. Il est alors plus facile de toucher le public des musiques électroniques. La scène Beatport a attiré un public nombreux par rapport au lieu plus restreint qui était dévolu. La scène Beatport compte sur la présence d'électronistes non locaux et à la renommée internationale (Movement 2014 : Green Velvet, Claude Vonstroke, The Martinez Brothers, Boyz Noize, etc.).

L'industrie musicale, dans sa multiplicité, est donc représentée lors du festival : plateformes musicales de vente, médias spécialisés en musique, créateur d'instruments et d'équipements électroniques, développeur d'équipement audio et matériel sonore. Au-delà des scènes et d'une visibilité en tant que sponsor, Moog et Sonheiser ont aussi des espaces dédiés à la présentation d'instruments et d'équipements, où des démonstrations peuvent être réalisées, et attirent un public d'amateurs et de professionnels du métier et travail musical.

Du *branding* aux relations de *sponsoring*, ce n'est pas donc pas uniquement l'industrie musicale, mais l'industrie culturelle et des industrielles de la consommation qui se déploie aussi dans le *marketing* :

Il est presque 19h00 et je fais un tour au niveau des boutiques en direction du centre de Hart Plaza, vers la fontaine Horace E. Dodge (constructeur automobile). Il fait chaud, les corps sont découverts. Une partie du public est déguisée ou habillée de manière multicolore. Pendant que certains organisent des jeux entre groupes, d'autres jouent au hula hoop, observent un jongleur ou mangent. La fontaine est le centre du festival, et une place avec de l'espace libre autour des nombreux points de vente. A proximité, un grand stand Malboro attire des clients via le « don » d'échantillons de cigares et de cigarettes. Près de stand de *goodies* et de *merchandising*, les t-shirts pullulent et divers images et pratiques de la techno se connectent: le smiley jaune des raves parties et référence à l'ecstasy, des slogans *Detroit Hustles Harder*, le logo UR (prononcé « You Are ») d'Underground Resistance, ou encore le très savant « Tableaux des éléments périodiques de la techno de Detroit », avec le visage des fameux DJ et/ou leurs initiales⁴⁸⁶.

A travers l'observation de *goodies* et autres produits dérivés de labels, message en lien avec l'esthétique et des pratiques des mondes de la techno, de nombreux produits et objets commerciaux sont disponibles et la vente pour les festivaliers : Malboro, Red Bull, etc. De nombreux festivals .Je décèle aussi la présence de l'univers de la musique techno dans ce qu'il est de pluriel. A l'image des scènes, des promoteurs par scène et des styles musicaux et artistes programmés aux scènes, les vendeurs proposent des objets en lien avec les raves et la drogue, l'aspect festivalier orienté vers le port de vêtements de couleurs arc-en-ciel, quand la plupart des membres du public de la scène Underground sont vêtues de noirs, des T-shirts avec des logos et textes promouvant l'histoire de la techno de Detroit et les divers générations de DJ – DJ îcones de Detroit. Il n'y pas de stand dédié à la vente de musique sur support, du fait de la volonté de ne pas représenter de labels en particulier. De plus, la plupart des labels sont indépendants, et ne sont donc pas cooptés par les industriels de la musique en présence : des équipementiers, des compagnies de manufactures d'instruments, des industriels sonores, et des médias spécialisés dans les musiques électroniques. Alors la vente « de la techno », en tant qu'objet, bien et ressource, se fait au travers d'éléments de représentation d'un patrimoine et d'une histoire générale, adopté par tous, au goût de tous et pour tous. Le slogan « *Detroit Hustles Harder* » profite du dynamisme du festival pour souligner l'élan de la ville pour se battre et bouger, comme le souligne l'aspect mélioratif du message, dans un mode de

⁴⁸⁶ Note de terrain, carnet 1. Festival Movement, après-midi du 26 Mai 2014

branding-city soulignant l'efficacité de Detroit à être et agir : une efficacité sur laquelle les entreprises se positionnent de plus en plus.

Outre la disposition interne du site, ce des espaces scéniques et les interstices du festival occupés par l'espace média, VIP et des activités commerciales et de divertissement, la séparation du site de l'extérieur m'interpelle :

Prenant de nombreuses photos, je me tourne vers l'enceinte du site. En direction d'une double rangée de hautes grilles, j'aperçois un homme à l'extérieur qui danse et observe ce qui se passe à l'intérieur du site. Quelques dizaines de personnes sont à proximité de lui, et de la même façon, profitent de l'événement⁴⁸⁷.

Pris par une forme de sérendipité, je suis touché de voir ces personnes à la fois participé, et être exclu par le site d'une forme de participation interne au festival. Ce qui me surprend et me fascine, c'est l'idée de festival en extérieur dont la musique ne peut pas être arrêté par les hautes grilles. Mon imaginaire me renvoie notamment aux pratiques en rave, ou encore aux fêtes improvisés où la musique peut profiter à tous, comme *plaisance sonore*.

L'expérience du site et du produit festival en ce qu'elle répond à cette situation de musique/ville répond à la fois à un temps et un espace encapsulé dans le site, et à un intérieur/extérieur qui répondent tous deux à des imaginaires, une expérience différente en fonction des acteurs. Pour ce qui est de la marchandisation du festival, des sponsors, marques et produits à la vente, les festivaliers les moins dotés en connaissance musicale ou en justification et affirmation de leur goût « ne se préoccupent pas » de cette production du festival comme produit et site, comme le suggèrent le début de la réalisation d'un questionnaire que j'ai tenté de réaliser, et qui - excepté une dizaine de personnes - c'est soldé par un échec. Les festivaliers absorbent ces éléments comme faisant partie de l'expérience de fête – aspect aliénant du festival en ce qu'il produit une forme de détachement et d'abstinence face à ce site et ce produit qu'ils utilisent –, et perçu comme de l'ignorance sociale par les locaux et de l'ignorance musicale pour les amateurs de techno. Pour les amateurs de cette musique, ces divers éléments les font se rendre confus vis-à-vis de l'organisation du festival, de la ville et du genre musicale techno. A cet aspect esthétique, s'ajoute la question de

⁴⁸⁷ Note de terrain, carnet 1. Festival Movement, après-midi du 25 Mai 2014

localité, notamment autour des locaux, qu'ils soient partie prenante de l'industrie musicale ou qu'ils soient public et habitant de la ville.

L'affectivité liée à la localité ou l'attachement à la ville fait se questionner les locaux, autour de l'usage et l'utilité du festival, de la ville et de la techno, de manière multidimensionnelle : sociale, économique, politique, artistique, esthétique. Néanmoins, si les sentiments sont très partagés sur ce que représente le festival dans le cadre des mondes de la techno, comme représentant d'une plateforme de la techno de Detroit, le caractère économique permettant de dynamiser l'économie du centre-ville est vécu de manière positive pour ce qui est du soutien et l'effort au centre-ville. Comme pour la tendance actuelle, beaucoup reproche que ce dynamisme soit tourné uniquement vers le centre-ville.

Le marketing urbain, le fait de vendre une image de la ville, par des produits dérivés ou le festival lui-même, est assuré par le festival et les activités commerciales en son sein. Dans un contexte où Detroit est perçu aux Etats-Unis comme une ville inactive ou en crise, cette vision de Detroit apporte une image de dynamisme, de progrès, de créativité. L'administration aide à la sécurité extérieure au site et au contrôle de la circulation pendant le festival, mais l'inactivité financière de la ville au sujet du festival est alors remplacée par celle de grandes marques qui sponsorisent l'événement. Et si en 2014, le festival hurlait Red Bull partout, en 2015 la scène principale n'était plus encadrée de panneaux de ce partenaire. Malgré l'apport économique net du festival au centre-ville de Detroit comme dans tout projet créatif pris par les décideurs urbains, l'objectif et l'idéal de progrès est à questionner autour des transformations du centre-ville, des programmations musicales dans la ville, des tensions dans la communauté musicale à Detroit. Or si le marketing urbain suit l'approche de Richard Florida, qui valide un modèle calculé égocentrique de compétition pour augmenter la créativité de la ville⁴⁸⁸, la créativité satisfait alors à une conception du progrès propre aux décideurs urbains. Bien qu'elle soit discutée, parfois âprement critiquée dans le cas du festival Movement, elle échoue alors à satisfaire les habitants et les locaux dans un programme plus vaste, car elle se fait par une visée qui structure un groupe local, un public particulier. Une tension sur laquelle je vais revenir en parlant des scènes, des publics et des autorités du festival en tant que décideurs urbains.

⁴⁸⁸ Florida, Richard., *The Rise of Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002



Figure 5. Movement Festival 2014, Scène Red Bull. Face aux gratte-ciels.

5.1.c Des performances sur scène et pour faire scène : « Welcome to Detroit. Birthplace of techno »

En fonction des différentes scènes, divers styles de musiques électroniques sont jouées, et certains groupes, artistes ou collectives ont même la possibilité d'organiser des « *showcase* » : durant une journée plusieurs artistes d'un label ou un collectifs jouent sur une scène, et à carte blanche en termes de sélection artistique. Différents styles de musiques électroniques de danse sont présents : techno minimale, musique drone, musique électro-house ou EDM music, ghetto-tech, musique house, jungle ou drum'n'bass. En 2014 et 2015, il n'y avait ni transe ou psy-transe.

Parmi les collectifs organisant un *showcase* en 2014, j'ai rencontré les membres de Konkrete Jungle Detroit : un collectif d'artistes de jungle et de drum'n'bass, dont les membres

parfois performant en B2B⁴⁸⁹. Lors de mon entretien avec deux membres du groupe et des échanges par email, à la question de la présence de la techno à Detroit et des possibilités de jouer autre chose dans un contexte d'affirmation de la techno à Detroit et de ses origines, ils me répondent :

Detroit a toujours été une scène tournée vers la House et la Techno, beaucoup de gens ne sortent pas pour aller écouter des styles de musique qui ne sont pas « populaires » ou « à la mode » (...) Mais cela a changé en se rapprochant de l'année 2000. J'ai été le premier DJ drum'n'bass à performer au DEMF/Movement festival. Depuis, on a beaucoup grandi en popularité, aussi aider par la popularité du dubstep.⁴⁹⁰

La techno à Detroit, en tant que scène, établit une certaine hiérarchie des styles musicaux, dans un contexte de chronologie historique, mais aussi de la techno comme entité musicale attachée à Detroit. La techno fait figure de référence musicale pour les musiques électroniques de danse.

Une référence musicale qui est rappelée dès l'entrée, où un grand panneau affiche : *Welcome to Detroit. Birthplace of techno*⁴⁹¹. Immanquable.

Néanmoins, dès les premières années jusqu'à la production actuelle du festival la gamme de styles musicaux proposés s'est étendue. Une évolution qui est aussi à l'image d'une semaine ordinaire de programmation en club à Detroit, où chaque style a « sa » soirée. Pour la musique house, dont parle Aaren Alseri, le lien avec la techno reste important. Comme Tina Carlita exprime son point de vue, « contrairement à l'Europe, où des soirées peuvent directement commencer par de la musique techno, il est de bon ton à Detroit de commencer par de la musique house en soirée »⁴⁹². De plus, le lien avec la musique house est régulièrement affirmée et entretenue dans les entretiens avec les artistes⁴⁹³. Beaucoup de DJ de Detroit se produisant sur la scène de Made In Detroit sont des producteurs de musique house, mais sont connus pour soit mixer house, techno ou house et techno.

⁴⁸⁹ B2B ou « *Back to Back* » : chacun son tour ou ensemble, deux ou trois DJ mixent une sélection aux platines. En fonction des artistes, le set est plus ou moins préparé, et déploie alors un nombre plus ou moins importants de techniques pour mixer.

⁴⁹⁰ Echange email le 5 juin 2014 avec Aaren Alseri, un membre fondateur du collectif Konkrete Jungle Detroit.

⁴⁹¹ Traduction : *Bienvenue à Detroit. Lieu de naissance de la techno.*

⁴⁹² Entretien avec Tina Carlita Nelson, le 6 mai 2015, extérieure Detroit Public Library. Voir annexe 3

⁴⁹³ Je fais référence à mes entretiens avec Norm Talley et Delano Smith, les différents éléments relatifs au contact avec Chicago dans l'ouvrage de Dan Sicko et la scène house de Chicago (DJ « acteur central » Frankie Knuckles) et de New York (DJ « acteur central » pionnier Larry Levan), ainsi que l'article : Arnold, Jacob., « When Techno was House », in *Redbullmusicacademydaily.com*, 4 Août 2017.

Ainsi, si cette programmation de festival répond, d'abord à l'exigence techno posée par la ville, les leaders de sa scène et son Histoire, mais la satisfaction du public rentre aussi en ligne de mire. Le développement des festivals EDM et de musiques électroniques de danse aux Etats-Unis et en Europe, et la mobilité des DJ à l'international fait venir différentes catégories de DJ, et notamment des têtes d'affiche non affiliés au cadre *techno*, comme Snoop Dog aka DJ Snoopadelic, star américaine du rap, qui durant la même soirée de clôture du festival 2015 joue la scène principale, quand les pionniers de la techno Derrick May et Kevin Saunderson jouent en même temps sur la scène Made In Detroit : une marée de personnes se pressent pour voir Snoop Dog, quand la foule important pour voir les pionniers est en comparaison beaucoup moins dense. D'ailleurs les pionniers de la techno ne sont ni reconnus ni écoutés en festival EDM, à l'instar de leur présence chahutée lors du festival Tomorrowland en Belgique, où une partie du public a quitté la performance⁴⁹⁴.

Ainsi si le festival Movement souhaite fêter la ville comme « à l'origine de la techno », fête-t-elle aussi ses créateurs et sa scène locale ? Quelle place et lieu leur attribue-t-elle ?

Venir entendre le son « de Detroit » où est « né la techno », ne semble pas le vecteur le plus fédérateur du festival, malgré une nostalgie et une émotion ressentie forte par des groupes d'amateurs et de locaux. Je prends par exemple le cas de mon observation du live de Model 500, groupe formé notamment de Juan Atkins, et qui fêtait les 30 ans de création de son label Metroplex (1984-2015), et où j'entendais dans le public : « *Wow, this is techno history !* », qui me questionne sur l'effet « muséal » de cette remarque, auprès d'une performance active⁴⁹⁵. Néanmoins, une grande partie du public du festival ne vient donc pas écouter les pionniers, et préfère se rabattre sur des personnes encore plus connus dans leur hiérarchie de goûts et de connaissances musicales.

Si Detroit et sa scène possède aussi de grands noms jouant rarement sur la scène principale, à l'exception de Carl Craig ou autre, la plupart jouent sur la scène Made In Detroit, comme pour souligner pour ces grands noms de la techno, un public moyennement large est visé par leur prestation. N'ayant pas eu de possibilités d'entretiens avec l'équipe de Paxahau (plusieurs emails sans réponse), je ne peux me prononcer sur les choix de position des artistes

⁴⁹⁴ Marchetti, Lucas., « Tomorrowland: quand Derrick May, Juan Atkins et Kevin Saunderson ont vidé le dancefloor », in Traxmag.com, septembre 2017. Il est à noter que c'est une des très rares apparitions des pionniers dans un festival EDM.

⁴⁹⁵ Trottier Frédéric, « Experiencing Detroit and Techno Music : an observational account of Movement Festival 2015 », in Notes from the fieldwork, Ethnomusicologyreview, Los Angeles, UCLA, Juillet 2017.

sur la scène principale ou la scène Made In Detroit. Cependant, ces artistes étant peu connus par la nouvelle génération de festivaliers, un choix stratégique de programmation est fait de manière générale : les réunir sur une même scène. Ils s'affirment alors sur la scène *Made In Detroit*, où ils savent que « *these are our people* » qui sont présents, comme me le dit Kevin Saunderson.

5.1.d Une journée sur la scène Made In Detroit : interroger la fabrique des origines et des filiations

Kevin Saunderson, membre des *Belleville Three*, DJ et producteur de techno reconnu dans le monde entier, a aussi été l'organisateur du festival Fuse-In en 2004, en s'associant avec Paxahau, avant que ces derniers en acquièrent les droits, pour devenir Movement.

En 2014 et en 2015, Kevin Saunderson organise sur la scène Made In Detroit, une journée complète intitulée : « *Kevin Saunderson presents : ORIGINS* ». Il s'installe comme présentateur de ce qui va se dérouler, supportant presque l'idée d'une filiation, puisque d'un côté la thématique « *Origins* » renvoie à ce qui s'est fait au début et ce qui se fait aujourd'hui, un fragment d'histoire d'hier à aujourd'hui dont il serait un témoin premier, et de l'autre, de manière biologique, ses propres enfants - les Saunderson Brothers : Dantiez et Damarri Saunderson - jouent les deux années de suite. En 2014 et 2015, se déploie des artistes de Detroit, non nécessairement né à Detroit, mais dans les environs ou au Michigan, avec une programmation éclectique allant de musique ambient/house jusqu'à de la techno minimale. Mais la scène Made In Detroit s'affirme rapidement comme une expérience techno différente des autres scènes, par rapport aux œuvres jouées, aux attitudes artistiques en passant par le type de public présent.

Prenant en compte l'ethnographie réalisée de cette journée « ORIGINS » en 2015, je prends comme cas plusieurs artistes représentatifs de cette journée en exposant en quoi ils en sont représentatifs, et dont les points soulignés expriment à la fois la diversité au sein de cette journée, en interrogeant la richesse des individus-DJ et leurs parcours – qu'avec certains membres du public de cette scène je connais, et donc influence aussi ma réception musicale - et les manières d'être sur scène et de performer, dans le sens de pratiques musicales et artistiques, mais aussi la construction de la scène « techno de Detroit » par les organisateurs, ainsi que l'affirmation d'une filiation entre artiste qui est prégnante pour faire reconnaître la

techno à Detroit et ses artistes. Tout ceci pour un public, dont une partie est déjà référent à ces artistes et cette scène « techno de Detroit. »

- **Les frères (et fils) Saunderson**

En 2014, seule Dantiez Saunderson était sur scène et jouait seule de 15h00 à 16h00. En 2015, la programmation le propulse à un horaire plus important dans la hiérarchie du *line up*, soit de 17h00 à 18h00. En général, comme dans la majorité des concerts, la coutume marque que plus vous jouez tardivement, plus vous êtes reconnus ou montrés comme un artiste, groupe ou orchestre de notoriété supérieure à celui qui passait avant vous. Dans le cadre des musiques électroniques de danse, la question d'évolution des styles et de la vitesse de pulsation restent aussi importants dans l'avancée de la nuit et du type de performance. Néanmoins, le DJ s'adapte à l'horaire et au public pour lequel il joue, indiquant aussi l'importance de la fluidité de jeu et du choix musicale avec lequel le DJ peut ou doit composer. Dantiez est plus reconnu que son grand frère Damarri, notamment du fait qu'il vient d'achever avec son père plusieurs dates, où il joue avant lui et parfois avec lui. Les deux frères échangent peu entre eux, ils restent assez distants entre eux, touchant aussi à peine les platines.

Au début de leur performance, leur maman Ann Saunderson les présente. Ann Saunderson a été, au côté de Paris Gray, chanteuse pour le groupe des prémisses de la techno de Detroit avec des performances live de chanteuses, avec à la production musicale Kevin Saunderson : Inner City. Au milieu du set, fait plutôt rare, la chanteuse LaRae Starr intervient pour chanter, deux titres qu'elles annoncent « Blackwater », et un nouveau titre « qui va bientôt sortir » dit-elle, intitulé « Good Luck ». Kevin Saunderson vient aussi sur scène pour frapper dans ses mains et rire avec ses enfants, et un troisième homme qui visiblement s'occupe des réglages la piste instrumentale et de la voie de la chanteuse. Au-delà de l'aspect « promotionnel » avec un « tableau de famille », laissant penser à une « œuvre transgénérationnelle », et rappelant des éléments peu connus de « l'histoire de la techno », la performance des artistes paraît originale pour le public, ou encore avec les membres de ce public ayant les références, comme sensibilités historiques et esthétiques. Ce type de performance est très rare dans les mondes de la techno actuellement, et fait aussi fantasmée autour d'une mémoire du chant dans le disco, mais aussi autour des voix soul de la Motown à Detroit. Cette performance laisse à voir la possibilité qu'offre de nombreux producteurs de musique techno à Detroit, notamment Octave

One, Kevin Saunderson ou Aux 88, de paroles chantés sur de la musique techno. Le regard du public se déplace vers la chanteuse, métier de la musique souvent laissé au côté de la production, plutôt qu'à la performance *live*. En effet, l'artiste n'est rarement personnifié dans les mondes de la musique électronique et c'est régulièrement la piste-voix est présente.

Ils jouent sur platine électronique, avec des fichiers numériques des morceaux qu'ils utilisent. Une des raisons pour lesquels ils peuvent se permettre de ne pas porter de casques, puisque le « *beat matching* » peut se faire de manière plus « automatique ». D'ailleurs, j'observe qu'ils ne calent pas avec leurs propres oreilles et sens auditif, les morceaux. N'ayant pas eu l'expérience de pouvoir voir de plus près leurs gestes, les deux DJ étant surélevés par la scène, je ne peux conclure qu'ils ont préprogrammés leur set. Néanmoins, deux semaines après lors d'un entretien avec Kevin Reynolds, DJ et régisseur de la scène Made In Detroit, celui-ci me confirmera que « tout était planifié », concluant à mi-mot que le set était préprogrammé, d'où le peu de gestes, même pour faire évoluer les timbres graves, médium et aigus des morceaux, des transitions du mix par leur table de mixage⁴⁹⁶.

L'idée de la gestuelle du DJ évoluant sur ces platines, est portée dans l'imaginaire des amateurs de techno de Detroit par l'image archétypale de la figure de DJ représenté par Jeff Mills, en tant que « The Wizard » (Le Magicien), pour son habileté à enchaîner les vinyles rapidement et proprement⁴⁹⁷. Une pratique du vinyle qui a évolué par l'utilisation de nouvelles technologies et supports, et dont les usages techniques ont aussi évolués : alors comment ont-ils fait évoluer les modes de performance ?

Aujourd'hui, de nombreuses performances sont filmées, et diffusés sur Internet. Ces dernières permettent de voir comment les DJ jouent, et même si elles sont destinés à un large public pour écouter et voir la performance, elles révèlent des images intéressantes à être étudiée par les amateurs en quête d'apprentissage, et donne une possibilité pour être décortiqué par des chercheurs. Mon propos est ici de plutôt souligner que l'abondance de geste peut être trompeuse, à l'instar de plusieurs vidéos notamment diffusés sur le site

⁴⁹⁶ Entretien Kevin Reynolds, dans sa maison, le 8 juin 2015.

⁴⁹⁷ Au-delà des performances de Jeff Mills où ils mixent via trois vinyles différents, et donc jouer avec le « contenu musical » de deux à trois parties de morceaux, et l'histoire que de nombreux fans racontent sur le fait qu'il lançait ces vinyles dans le public ou en backstage, du fait de son allure et pour assurer le spectacle, le documentaire « *Exhibitionist* » ancre aussi l'idée que Jeff Mills mixe très vite. Au-delà de l'idée d'une énergie vive libérée par l'artiste et pour l'auditeur et le danseur et la capacité à caler deux à trois morceaux, la vitesse reste certes un gage de spectacle, mais la rapidité d'exécution dans la performance et la performativité du geste restent questionnables : Mills, Jeff, *Exhibitionist* (DVD), Label Axis, Janvier 2004.

*Wunderground*⁴⁹⁸, diffusant des vidéos de DJ touchant à tout, en faisant semblant d'impulser un changement, alors que le set est préenregistré. Certains vidéos montrent même les doigts de certains artistes effleurés les potentiomètres et boutons sans les tourner ou les appuyer. Les jeux de lumière sur les pads, boîtes à rythme et platines sont tout aussi trompeurs et participent pour certains « artistes » au visuel du spectacle, sa spectacularisation, plus qu'à la performance musicale.

La question de l'engagement technique dans la performance des DJ est alors à questionner autour d'un concept d'aura de la performance. Contrairement au traitement de la notion d'aura qui s'applique à l'œuvre d'art dans la pensée de Walter Benjamin⁴⁹⁹, en temps de reproductibilité où il considère que la « fonction de la technique est de reproduire mécaniquement un original », je prends en compte les récentes erreurs critiqués⁵⁰⁰. La technique est alors un ressort de la créativité performantielle, et la réflexivité est un rapport d'interactivité entre le public et le DJ, qui ne se figure pas par le mimétisme du public et du DJ dans leurs rapports, mais par l'adaptation du public aux propositions du DJ, et inversement. Néanmoins la peur de la reproductibilité, ayant pour conséquence l'effacement de l'aura de l'œuvre – son originalité, son authenticité – dans le texte de Benjamin s'affirme aussi dans « l'aura de la performance ». La peur n'est alors pas fondée sur l'effacement de l'œuvre, mais sur l'effacement de l'être humain par rapport à la machine, et donc de la performativité de l'être humain sur la machine. L'aura se configure ici comme un registre technique, où les performances musicales varient, non comme une idéologie. Dans le cas de certains artistes EDM, leur performativité performante s'éteint face à la machine qu'ils ont programmé. Et si le mythe de l'Homme-machine porté par la science-fiction et la peur du contrôle de la machine sur l'Homme a évolué avec la prise en compte de l'histoire des techniques, la création musicale électronique a toujours été frappé de cette représentation : des pionniers de la musique électronique en passant par Kraftwerk ou encore les pionniers de la techno de Detroit. Au vue de cette étude, l'attitude à ce moment des Saunderson Brothers, donnent alors à voir des manières très différentes d'être et faire l'interaction entre l'homme et la machine dans le cadre des pratiques de musiques électroniques. Plus simplement, on peut y voir un mode d'*interaction créative* en tant que « *performing artist* » basique ou inexistante,

⁴⁹⁸ Wunderground : site satirique de l'univers des musiques électroniques de danse. Pour discuter de la technique et de la gestuelle dans les performances des DJ set, j'ai pour habitude de critiquer en conférence la vidéo de la performance du DJ/producteur Steve Aoki : « What DJs do these Days ... » disponible sur Youtube.

⁴⁹⁹ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011(1936).

⁵⁰⁰ HENNION Antoine et LATOUR Bruno, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin », in *La Querelle du spectacle*, Cahiers de médiologie, Gallimard, Paris, 1, 1996, p.235-241.

d'après le travail de Mark Butler. Le travail du DJ est alors de réaliser, auparavant, un set préétabli à diffuser – ni improvisation, ni interaction technologique complexe, un set programmé. Dans cette approche, ce qui est nommé comme simple ne se pose pas en jugement, mais qualifie le minimum technique employé pour faire performance, et le minimum d'interaction en temps réel avec les interfaces et boutons.

- **DJ Minx**

En 2015, à 15h00, DJ Minx débute son DJ set. Elle joue avant les frères Saunderson. DJ Minx n'est pas reconnue à sa juste valeur, dans le cadre de l'histoire de la musique électronique à Detroit. Pourtant, elle fait partie avec des DJ comme Derrick May ou Delano Smith, de ceux ayant côtoyés et appris les techniques de Djing auprès de Ken Collier – DJ de légende à Detroit. Une icône au même titre que Frankie Knuckles à Chicago, par exemple. Minx lance son propre label Women On Wax, en 2001. DJ, productrice et femme d'affaires, elle impressionne par son énergie derrière les platines et sa prise de position sur de nombreuses questions de société : de la culture queer à la place des femmes.

Elle joue avec une platine digitale et une platine vinyle, ce qui lui permet notamment d'avoir un son différent, avec moins de perte de graves et d'aigus que sur les morceaux encodé en .mp3. Au-delà de ce paramètre, les vinyles sont notamment des indispensables et sont très souvent des morceaux connus et joués souvent par le DJ. En tant que femme, DJ Minx est donc, la deuxième présence artistique féminine à performer sur la journée « ORIGINS ».

Les femmes du label s'affichent sur un côté de la scène avec leur T-shirt WOW. Elles crient et dansent pour soutenir Minx durant son mix. Durant cette journée, ce groupe de femmes m'a semblé le seul groupe venu expressément pour porter un DJ et le soutenir dans sa performance en s'affichant dans le public, quand j'ai pu constater que les familles et amis préféraient assister à la performance en coulisse. Le groupe s'immerge et participe à la performance, en donnant une impulsion suivie par d'autres membres du public. Minx danse aussi. Elle est cependant très concentrée et prend son temps pour faire des transitions douces environ toutes les 3 minutes. Elle est attentive à ce qu'il se passe et scrute le public.

- **Alan Ester : un « héros oublié » parmi d'autres**

Vers 17h00, Alan C. Ester, héros oublié de l'Histoire des musiques électroniques et du grand public, tout comme DJ Minx, entre sur la scène Made In Detroit. Il est certainement le plus énergique et le plus captivant des DJ. Il a plus de 50 ans, comme les pionniers de la techno à Detroit. Etre DJ, ce n'est pas l'unique profession d'Alan Ester. Son art du mix disco, house et techno obtient les éloges de tous, mais contrairement aux autres artistes présents, Alan Ester n'est pas un producteur, atout indispensable aujourd'hui pour percer dans le monde actuel des musiques électroniques. Pour gagner sa vie, Alan Ester est homme de ménage dans les hopitaux de Detroit.

Si son « *groove* » est reconnu de tous à Detroit, c'est qu'Alan a longtemps été DJ résident au club gay The Cheeks dans les années 1980. La plupart des morceaux sont des hits de la house de Chicago, de Detroit et de New York. Ils utilisent beaucoup le « *fader* » qu'il fait passer de la piste du CD 1 au CD 2 pour donner l'impression d'un frottement, en faisant bouger très rapidement le *fader* de gauche à droite.

Les mouvements de danse et l'énergie déployées ajoutent une large plus-value à la performance pour le public. Chaque pas de danse, chaque mouvement de tête est accompagné d'un mouvement de potentiomètres, de sélection d'un autre CD, ou d'une autre piste. Chaque mouvement est tournée vers la performance musicale ou de soi. Les mouvements sont des transitions vers un autre morceau, ou un moment pour jouer avec le public, et pour profiter aussi de la musique. Son visage s'illumine lorsqu'il trouve un mix cohérent, et son visage est un miroir à l'échelle de chaque moment que peut apprécier le public et sentir l'évolution du set – élément primordial pour l'oreille et les mouvements de danse de chaque festivalier. Il donne alors clairement forme à la sémantique « d'écouter par son corps » propice à l'analyse des musiques électroniques de « danse », puisque la danse est un élément important des mondes de la techno : de son inscription terminologique « musiques électroniques de danse », aux descriptions sensorielles des publics, et aux récentes études cognitives et neuroscientifiques sur la génération d'hormones, responsable d'excitation sensorielle et musculaire⁵⁰¹, ainsi que la question de la synthèse des musiques électroniques aux danseurs comme collectif et transport spirituel : un corps collectif émotionnel⁵⁰².

⁵⁰¹ Freeman J, Walter., « Consciousness, Intentionality and Causality », in *Journal of Consciousness Studies*, 1999, p.143-172. URL: institutedelafamillegeneve.org/consciousness.pdf.

⁵⁰² Sylvan, Robin., *Trance Formation. The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture*, New York, Routledge, 2013.

Alan Ester a la particularité de jouer sur vinyle ou CD, quand la plupart des anciens DJ alternent dorénavant entre vinyle et digital. Après sa performance, il révèle assez ému ses intentions et la rigueur qu'il souhaite à l'égard de cette musique :

J'ai toujours appris que l'on doit jouer de la même façon (Alan est très énergique, il danse et virevolte, je note) que je sois sur cette scène ou une autre, ou une fête de quartier, c'est excitant (...). Il ne faut pas rester dans sa zone de confort, ce n'est pas parce que tout le monde lève les mains en l'air, que tu dois lever les mains en l'air. (...) La seule chose qui m'attriste dans le monde des DJ, et pas de la techno, parce que certains ne font pas de techno, c'est que – et j'espère que ceci ne va pas être mal interprété- je suis l'un des meilleurs DJ du Midwest, et en moins de trois ans, un rappeur, un homme médiatique, a décidé de devenir DJ. Cela me fait de la peine parce qu'ils trichent dans cet art.⁵⁰³

Cet enregistrement réalisé avec l'équipe de tournage avait notamment pour but de faire parler cet homme qui est méconnu. Aucune interview, autre que dans certains médias de Detroit existent. Cet extrait sélectionné a beaucoup touché toute l'équipe, Alan Ester ayant été très ému durant ce passage. A travers cet élément discursif et la performance, la question de l'authenticité de la performance, de la notoriété et de la longévité de carrière est posée implicitement par Alan Ester. En effet Alan Ester, fait partie de ce que les artistes locaux nomment : « *unsung heroes* ».

Les « *unsung heroes* », sont « des oubliés de l'Histoire » si je reprends à mon compte une thématique forte de la pensée de Michel de Certeau, Pierre Nora ou encore Paul Ricoeur. Des oubliés, qui à l'instar d'Alan Ester, grâce à l'appui de pionniers comme Kevin Saunderson, sont programmés par le festival. Ce type de reconnaissance mis en place donne à voir une *praxis* de la mémoire exercée ou *anamésis*⁵⁰⁴, dont parle Ricoeur, c'est-à-dire une volonté démonstrative de souligner l'existence et l'action de ces *unsung heroes*. Je parle de *praxis* de la mémoire, car il ne s'agit pas ici d'une réflexion philosophique et historique portée par des chercheurs, car le terme « *unsung heroes* » est régulièrement utilisé par les artistes et amateurs de la scène locale pour parler d'artistes peu connus, qui sont « réhabilités » dans une mesure de l'instant de l'Histoire locale de la création et de l'évolution des pratiques de

⁵⁰³ Entretien avec Alan C. Ester, lors du festival Movement, après sa performance vers 19h le lundi 25 mai 2015

⁵⁰⁴ Ricoeur, Paul., *Histoire et vérité*, Editions du Seuil, Paris, 2001, p.37

musiques électroniques à Detroit, et dans une mesure plus active dans l'écriture de l'Histoire local, et dans les récits des DJ et artistes⁵⁰⁵.

En termes d'action et de capacités performatives, devenir plus âgé ne semble pas influencer, bien que l'idée simple et essentialisée de la maturité, de l'expérience liée à l'âge, comme élément d'une meilleure disposition pour jouer ou du talent, reste très entendu dans ce domaine musical comme dans tout le champ musical. La longévité de la carrière est respectée par les DJ. A contrario, si l'expérience prime dans la gestion du mix ou les connaissances musicales, le grand catalogue disponible d'œuvres est renouvelé par les plus jeunes DJ, ajoutant aussi de nouveaux instruments/interfaces et donc de modes de faire de la musique, dans une approche organique de la musique. Ainsi, bien que la musique n'ait pas d'âge pour le public et principalement les danseurs, les oreilles des amateurs et des jeunes DJ se dirigent aussi vers de nouvelles découvertes du catalogue musicale, et modes de faire la musique, faisant évoluer à la fois leur collection de musiques enregistrés et les possibilités de mix, quand les plus anciens peuvent se contenter de « classiques » des genres house et techno, en ajoutant leur propre production. Ayant plusieurs fois entendu ces cinq dernières années Carl Craig (4 fois) et Kevin Saunderson (3 fois) en DJ mix, leur set respectif a souvent été rempli de similarités.

L'âge et l'authenticité se mélange aussi autour de la question des usages technologiques. Du point de vue de l'âge, l'usage du support CD et notamment vinyles restent le plus authentique, dans le sens de plus proche de la pratique originelle, et donc de leurs débuts – Alan Ester ayant débuté « le Djing artistique » (la pratique Djing existant auparavant dans le cadre des radios) au moment de son développement au milieu des années 1970. Au contraire, de nombreux DJ âgés me révèlent aussi qu'ils tendent à abandonner les vinyles par confort et usage pratique, comparant « le poids d'une clé USB au poids d'un sac de vinyles à transporter »⁵⁰⁶, comme le dit Harley Miah, et les problèmes de dos. Au même titre que l'on peut parler de « papy du rock » pour les Rolling Stones, les pionniers de la techno de Detroit et leurs homologues DJ house à Detroit ont plus de 50 ans. Au contraire du public souvent plus jeune qu'eux, l'âge ne semble pas un critère interdisant de jouer, voire remarqué ou repéré, alors même que la vieillesse marque souvent le tournant vers un étiquetage d'une personne comme inactive dans nos sociétés occidentales

⁵⁰⁵ Voir infra : conclusion

⁵⁰⁶ Entretien avec Harley Miah, directeur de Burstradio (une des deux webradios locales techno à Detroit), le 6 juin 2014 au Mudgie's deli (Detroit).

- ***Los Hermanos et Timeline: des formations d'Underground Resistance***

Los Hermanos et Timeline sont deux formations musicales de techno, attaché au collectif et label Underground Resistance.

Les deux groupes ont une formation collective mélangeant une organologie diverse : instruments électro-acoustiques, analogiques et numériques. Ce type de formation est plutôt rare dans le cadre de la musique techno, qui sont des formations plutôt privilégiés dans les groupes et performances de musiques dites électro-acoustiques en France, dans une représentation appelée parfois des musiques savantes ou la terminologie savante semble très erronée. En effet, ces formations dans ce qu'elle se présente sur scène au Movement sont tout autant des performances de musiques électro-acoustiques. Ce sont les techniques, les interfaces, les usages, les visées artistiques qui diffèrent. Historiquement, et dans le cadre des musiques électroniques, des formations ou groupes de musique *live* ont existé notamment au début du disco, avant le remplacement des groupes et performance live par des DJ dans les clubs. Dans ces formations, les DJ font parties intégrantes du groupe, et donne à voir un aspect moins visible du DJ, celui de musicien instrumentiste où les platines, interfaces, ordinateur et supports musicaux, forment un instrument dans son ensemble. Ce type de musicien peut aussi être vu dans des formations trip-hop, jazz ou autres où l'électroniste fait partie intégrante dorénavant des formations, et surtout est reconnu comme tel.

Les deux performances sont relatives au Movement 2014. Elles ont eu lieu sur la scène principale du Movement – *main stage* ou *Red Bull academy stage*.

Los Hermanos débute à 17h30, le samedi 24 Mai 2014. Le public est peu dense sur ce grand dancefloor de la scène principale en forme « d'arène » ou « de théâtre » avec pour fronton la scène et un mur d'enceintes, et pour piste de danse une fosse et des gradins où le public reste assis en ce milieu d'après-midi, et commence à se lever au fur et à mesure du concert. De gauche à droite de la scène se trouve, un batteur, un claviériste, Gerard Mitchell, leader du groupe haranguant la foule au micro, et jouant de trois claviers différents, un bassiste, et un percussionniste jouant des bongos et des sonorités djembé sur une interface électronique.

A 20h30, sur la même scène c'est la formation Timeline qui entre. Sur scène sont présents, Mike Banks est aux claviers – et fait marquant pour moi, il ne protège pas son visage de son habituel foulard ou capuche - les nouveaux membres de la formation depuis 2011, Jon

Dixon à la « keytar » - guitare/clavier, et De'Sean Jones au saxophone, ainsi qu'un DJ. Ils reprennent des classiques d'Underground Resistance, le titre « Energy Flash » de Joey Beltram (1990, Transmat), ou encore improvisent longuement en fin de set. Une performance très tonique notamment des solistes saxophone et keytar. La création musicale du groupe se dirige depuis plusieurs années vers des compositions et des enregistrements tournés vers le jazz ou « high-tech-jazz », avec différentes variations dans l'album Galaxy II Galaxy (1993, UR) avec notamment le morceau « Hi-tech Jazz », et d'autres déclinaisons comme « Jupiter Jazz » (2005, UR), ou encore la sortie de l'EP Erudition. A Tribute to Marcus Belgrave (2018, Planet E), rendant hommage au célèbre trompettiste décédé en 2015, ayant vécu une grande partie de sa vie dans les environs de Detroit.

Le festival, et notamment des acteurs comme Kevin Saunderson qui se pose en directeur artistique de la scène Made In Detroit font la scène « techno de Detroit ». En effet, le cumul des artistes des deux line up de 2014 et 2015⁵⁰⁷ se montrent comme les artistes d'hier et d'aujourd'hui constituant le type de performance et le type d'œuvres réalisés ou inspirés par les œuvres d'artistes de Detroit. Il s'ajoute à cette éthique du « faire scène », une éthique de la responsabilité et de la reconnaissance, notamment appuyé par la présence des talents méconnus, et des nouveaux talents. Cependant, ces talents provenant de Detroit ne jouent pas uniquement sur la scène Made In Detroit, et sont amenés par l'organisation du festival à être mis en avant en fonction de la labellisation de leur musique et en fonction du programme musical des journées.

Faire la scène, correspond alors à « interioriser une même culture »⁵⁰⁸ pour reprendre l'expression de Michel Freitag, pour qualifier la manière dont les artistes électroniques de Detroit sont fédérées par le « faire festival » qui les regroupent lors du temps et de l'espace festival. Un faire scène marquant lorsque que la scène physique sur laquelle joue les artistes de Detroit se nomme « Made in Detroit » et idéalise cette scène artistique. Mais pourtant un faire scène qui ne va pas de soi, car il est atténué par les dissensions précédemment formulées par les locaux à propos du festival et les décisions/manipulations des décideurs du festival pour qu'elle se concrétise.

⁵⁰⁷ Annexe 4

⁵⁰⁸ Freitag, Michel, *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

La participation de divers artistes de Detroit au festival permet d'observer, écouter, participer à diverses formes de performances musicales, et de comprendre à la fois la mémoire, pour les amateurs, tout autant que le potentiel par l'expérience de leur performance, mais qui s'active notamment pour les personnes ayant moins de connaissance, et découvrant ces artistes. En termes d'expériences et de sensations, le visuel et l'auditif sont très touchés par les différentes individualités derrière les platines et autres instruments et interfaces monopolisés. Avec ces 5 scènes, le festival permet de découvrir une large représentation des styles musicaux « des mondes de la techno » et plus largement « des mondes des musiques électroniques de danse ». Mais, le public se déplace-t-il vers toutes les scènes ? Quelle trajectoire emprunte-il et se confronte-t-il à ce qu'il ne connaît pas ? Est-ce que la curiosité festivalière prend forme ?

Avant de passer à l'étude du public, il est à noter que le faire scène, se fait aussi par les différents techniciens, qui à l'instar de Kevin Reynolds, pour la régie de la scène de Made In Detroit, ou encore le fondateur de *Detroittechnofoundation*, régisseur de la scène principale du festival sont tous les deux des DJ/producteurs locaux et ingénieurs du son. L'effet de collaboration et de partage d'un lien professionnel et d'un commun à réaliser le festival ne s'arrête pas là, puisque aux abords de la scène Made In Detroit, j'ai aussi vu et échangé de nombreuses fois Tina Carlita, qui réalise une émission locale sur la techno et la house à Detroit.

5.1.e Attitudes, discours et gestuelles des publics : du festival comme espace de sociabilité, de fête musicale et d'expression du goût

Réfléchissant à comment aborder le public dans cette situation de festivals, et donc d'une foule massive de 150.000 êtres au plus haut de la journée, la question de «qui» pour représenter le public semble problématique: qui interroger, pourquoi telle personne, et surtout comment ?

Une première tentative a été en 2014, de recueillir par questionnaire des informations sur la base de 10 questions sur « leurs goûts musicaux » sous le titre très racoleur de *Electronic music and you*. 10 personnes ont interrogés, parfois du même groupe d'amis et connaissances. Les résultats sont très partiels et critiquables. L'arrêt du questionnaire était notamment dû à la nature du rejet que moi-même et de potentiels interrogés exprimaient à la

manière d'un « je n'ai pas envie de faire cela maintenant ». Les conditions pour interroger le public ne sont pas réunies, et reflète également des difficultés qu'ont rencontrés avant moi d'autres chercheurs comme Luis-Manuel Garcia, ou encore Eric Boutouyrie. Je vais donc alors prendre en note et suivre des groupes d'inconnus, mais aussi de jeunes enquêtés DJ/producteurs et leurs amis rencontrés lors du festival 2014, et devenus à mon retour en 2015, un groupe d'amis.

En 2015, je décide alors de ne pas formaliser l'échange en postulant de l'éphémérité de la situation festivalière, et des rencontres et contacts qui peuvent se faire brièvement et rapidement. Je vais ainsi me rendre aux différents concerts que je souhaite voir, de manière personnelle pour écouter les artistes que je souhaite et profiter du festival, souvent avec un sentiment dominant de chercher comme « une quête difficile »... pourtant le public est tout autour de moi et je fais corps avec lui. Comme Denis Laborde le propose, de considérer qu'être « au cœur des interactions » permet d'ethnographier/analyser le festival⁵⁰⁹.

J'enregistre beaucoup d'informations et j'inscris sur mon carnet quelques mots. Des mots qui me font revivre en écrivant ce qui est de l'ordre de l'atmosphère, des émotions, mais aussi de quelques états, gestes, mouvements et actions relatifs à la performance musicale : une performance musicale telle qu'elle est une interaction entre le public et le DJ, dans la pensée du club/disco de Kai Fikentscher⁵¹⁰, et des « interactions créatrices » de Mark J. Butler qui fait correspondre à un « *performing artist* » - artiste performeur -, une « *performing audience* »⁵¹¹ - public performeur. Alors, et ce dans le cadre de performance musicale en festival, je propose donc d'étudier ma réception des comportements des publics (entre perception du collectif et interprétation analytique), et les attitudes (gestuelles) et discours des publics comme des « *descriptions musicales* ».

Au-delà de la question des écoutes de la musique du public d'un festival, le visage des publics et des démarches du public sont explicités : des mouvements pour arriver et se mobiliser pour arriver au festival, au choix de la scène, aux sensations et émotions qui parlent, à la détente et aux relations commerciales, aux pas de danse et aux discussions sur les performances. Tout ceci est contenu dans l'action de (se) « festivaliser » tirant de cette pratique éphémère un élément d'engagement festif, musical et social à travers l'événement

⁵⁰⁹ Laborde, Denis, « Méthodologie de l'enquête et ontologies musicales. Enquêtes sur deux festivals des musiques du monde », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, 2014, p.118.

⁵¹⁰ Fikentscher, Kai., *You better work ! Underground Dance Music in New York City*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, p.57.

⁵¹¹ Butler J. Mark, *Unlocking The Groove*, op. cit., p.72.

comme une « occasion »⁵¹² et des situations diverses en son sein. Ainsi, si le festival incarne une *fête musicale* de chaque instant sur le site, la *performance musicale* dans le festival, dans le sens d'une interaction artiste-public/danseurs se produit de différentes manières sur le dancefloor.

Au même titre que l'expérience vécue d'arriver sur le site, est monopolisé par le site en lui-même – c'est-à-dire une priorité à atteindre l'événement, comme une urgence d'un impératif de danser et s'amuser - plus que l'observation de la ville qui le tient. En effet, le public de manière assez univoque vient pour profiter de musique qu'ils apprécient, dans un cadre festif dont ils connaissent les codes de l'amusement, de l'appréciation musicale et d'un contact avec une population dense. Tous ces éléments sont connus des festivaliers, et sont aussi des potentiels raisons de leur venue. Les festivaliers, eux aussi, *jouent avec quelque chose qui court*⁵¹³... qui détermine une partie des enjeux et des modes de faire leur festival.

5.1.f Descriptions musicales : types de public et critique des interactions entre individu-public comme collectif et du public-DJ comme performance musicale en festival

Comme indiqué précédemment dans mes propos sur le festival comme un site, le public semble attirer vers le site, pour accomplir cette tâche principale qui semble être un « faire la fête » ou se festivaliser. La plupart des membres du public, hors habitants de Detroit et ses environs, ont donc emprunté un chemin quasi-unique, de l'aéroport au centre-ville, ou des hôtels au site du festival, à quelques mètres de distance chacun. Le site va donc renfermer leur expérience. Si l'enquête nous pousse à questionner le partage de cette expérience, entre membres du public, il semble que le public se constitue déjà en ce que sa majorité vit l'expérience d'un festival à Detroit – avec une géographie très limitée de Detroit.

⁵¹² J'entends ici l'occasion comme une expérience de prise au festival, et d'un cadre d'horizon potentiel dans les performances musicales lors d'un festival qui s'aggrave au processus de goût pour le public, et donc l'occasion en termes d'effets à plus long-terme. Dans le cadre de l'occasion ou ce que nomme J.R Wynn, « des moments fugaces », il voit d'ailleurs le festival comme une dynamique des occasions : Wynn R, J. *op.cit.*, p.243-258

⁵¹³ Référence à l'ouvrage *Playing Something That Runs* de Mark J. Butler, qui analyse la musique par rapport aux DJ et Live artistes, et que j'utilise dans le cadre de l'analyse des récepteurs de cette musique, les différents publics, dans leur manière de se mettre en état de suivre la musique et de suivre cet impératif des musiques électroniques qui « avancent » progressivement sur un temps de plusieurs heures, en considérant l'enchaînement des sets des artistes.

A l'intérieur du festival, j'ai donc rencontré de manière volontaire plusieurs personnes sur mon chemin, entre des pauses dans des zones éloignées des scènes dont notamment le centre du site au niveau de la fontaine. Plusieurs de ces visages ne forment pas un tout dit « public », mais donne à voir des types du public, une typicité.

Debby, 23 ans, fait partie du large 'groupe coloré', hula hop à la main, tresses et rubans verts et roses dans les cheveux. Dans l'après-midi, elle et ses amis s'amuse. Ils iront danser plus tard dans la soirée. En 2014, il a fait chaud, et les corps étaient assez dévêtus. Certains sont grimés, maquillés et d'autres sont costumés en spandex rose ou rouge de la tête aux pieds, d'autres portent des colliers de fleurs.

Bien qu'il ne soit pas question de la piste de danse – celle à proximité de la scène - tout le site se fait piste de danse : une aire de jeux et de rencontres.

Même les policiers participent à la fête, ce que j'ai vu de mes propres yeux mais ai aussi utilisé comme image marketing dans la vidéo promotionnelle du Movement. Non seulement, ils dansent mais ils dansent formidablement bien !

Le centre du site est toujours occupé, des groupes prennent des photographies, posent au niveau de la fontaine. Certains sont assis pour manger, à n'importe quelle heure de la journée. Je sens la marijuana dans plusieurs lieux de mes étapes, on parle d'ailleurs de drogues dans certains groupes. Dans les partis herbés, les gens se prélassent, bronzent ou se reposent. Les dormeurs se font de plus en plus nombreux, les jours du festival avançant. Les canettes de bière et les bouteilles d'eau sont présentes partout, du fait de la chaleur mais aussi de l'état de déshydratation liée à l'usage de drogues pour certains.

Je vois facilement que la population de Detroit n'est pas représentée au Movement. J'ai du mal à y retrouver les plus de 80% d'afro-américains qui habitent la ville, que j'estime à moins de 10% dans le festival, et à 20-30% sur la scène Made In Detroit. D'ailleurs la majorité des artistes afro-américains passent sur la scène Made In Detroit : comment-alors apporter à un public qui ne jure que par la scène principale que « l'origine de la techno » promise par le slogan à l'entrée du festival, est noire si on n'invite pas le public à le voir ?

Quelques parents/enfants sont aussi présents, mais tous les locaux me le répètent : « le festival n'est plus familial »... et il n'est pas non plus en majorité afro-américaine.

Le festival s'éloigne encore d'un modèle d'un festival à 100% pour les locaux et par les locaux. Il s'éloigne aussi des chiffres gigantesques qui avaient été annoncées par les médias en fanfare autour d'un million de festivaliers. Un nombre vertigineux, qui reflète

surtout le désir de remplir ce festival, et d'avoir été surpris de voir autant de personnes dans le centre-ville lors de la première édition de 2000.

Sur plus de 120 000 spectateurs par jour, la plupart sont des habitants de banlieues proches (10-15km du centre-ville), de l'Etat du Michigan et des Etats frontaliers, puis des nationaux et des internationaux. Seule la scène Made in Detroit a un public un peu plus représentatif de Detroit. Movement n'est pas non plus pour la population de classe moyenne et pauvre de Detroit. En effet, avec une population dont 39% des habitants vivent sous le seuil de pauvreté, une entrée à 135 dollars pour trois jours n'est pas accessible à une grande partie des portefeuilles.

Le samedi 23 Mai 2015, je me dirige vers la scène principale, je suis seul. Le groupe devant moi discute très fort. Ses membres sont euphoriques, sautent et gesticulent. « Nous » passons dans l'allée où sont assis des personnes observant la scène principale, les yeux rivés vers le public et le DJ. Le groupe devant moi se sépare en deux. Certains disent ne plus pouvoir attendre, ils veulent aller danser, et se rapprocher de la musique – alors même que la grande installation sonore où de profondes basses s'échappent, permettent très clairement d'entendre le son. Une quête d'une bonne disposition, au plus proche du DJ et des enceintes se met en place, et d'autres vont chercher à boire pour le groupe. Je décide de les observer, les suivre et de déambuler entre les groupes, « au cœur des interactions »⁵¹⁴.

Le géographe de la musique, Eric Boutouyrie, propose de schématiser les espaces de la rave, et donc un cadre d'expérience de la techno et des musiques électroniques populaires qui diffère avec un festival. Néanmoins, un effet de circularité se dégage largement de son schéma et reste approprié à cette ethnographie. La circularité permet de constituer plusieurs zones d'engagement du public dans le festival. Au centre du festival est situé les magasins de souvenirs, les bars, les endroits de restauration. C'est autour de la grande fontaine au centre du site, et de quelques espaces verts que se configure l'espace central de « sociabilités », alimenté par la marchandisation, alimentant les échanges et le corps du festivalier entre boissons et nourritures. La centralité facilite la rencontre fortuite, étant un point de passage quasi-constant pour aller entre les différentes scènes. Il renforce à la fois les probabilités de rencontre, les possibilités d'achat et vente, ainsi que la distanciation et un décrochage avec le dancefloor qui est souvent exprimé par des membres du public part : « je vais faire une

⁵¹⁴ Laborde, Denis, « Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes. Enquêtes sur deux festivals des musiques du monde », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, 2014, p.118

pause », « quelqu'un veut quelque chose ? » etc. Chaque scène se configure comme un espace ex-centré « abritant du matériel de sonorisation, les musiciens et les danseurs »⁵¹⁵, où les déplacements se font régulièrement dans l'espace central et ceux effectués entre les différentes scènes sont plus sélectifs, moins obligatoires.

En arrivant à proximité de « l'entrée virtuelle » du dancefloor de la scène principale, j'observe le public. Le dancefloor est complètement rempli. Ma vue donne à voir une foule dans un « amphithéâtre » où la façade est le DJ booth et les enceintes, et où le parterre et les escaliers sont occupés en dancefloor. Il est 19h20, et la lumière naturelle nous éclaire encore. Je prends mon appareil photo, et quelques clichés. J'observe les mouvements généraux par l'objectif et le détail des photos prises. Sur scène, le DJ Dixon fait de petits gestes et est peu expressif. Dans le public, tout le monde est face au DJ, aux enceintes et à la scène. Il n'y a pas une ferveur ou une excitation massive. Une majorité d'individus échangent, par groupe de deux ou trois par la parole. Certains regardent leur portable, quand d'autres regardent fixement en direction du DJ.

La lisibilité/visibilité du jeu du DJ Dixon est très complexe pour le public, car une distance est mise en scène. Le DJ est très en hauteur, et le public ne peut identifier la performance par le visuel. Si la culture clubbing, au travers de la figure de Francis Grasso est née avec une performance d'un DJ surplombant, certaines performances permettent depuis d'observer le musicien électronique à quelques mètres, en pouvant identifier son équipement. Si toutes les expériences en festival ne permettent pas d'observer le DJ, certains DJ jouent en club sans être dans une cabine ou sur scène. En jouant à la hauteur du public et des danseurs, il est plus facile d'identifier ce qu'il se passe techniquement, d'identifier des gestes. Certains amateurs en profitent notamment pour observer les manipulations techniques.

En prenant trois clichés successifs dans un intervalle de sept secondes, et un cadre très similaire en direction des escaliers face au public, à gauche de la scène, j'observe ensuite une partie des mouvements à un niveau micro. Près de deux cents personnes sont figés sur chacun des clichés. Les têtes restent dirigés vers le DJ, et une majorité - plus d'une centaine - effectuent des mouvements légers de coup et d'épaule d'avant en arrière, et de gauche à droite. Pour cette majorité, le haut et le bas du corps reste assez statique, et les mouvements saccadés marquent le tempo comme si les corps rebondissaient rapidement dans un espace très proche du corps. Malgré le peu d'écart entre les individus, on devine que les jambes/pieds

⁵¹⁵ BOUTOUYRIE Eric, *La musique techno. Une approche socio-géographique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.69

se soulèvent peu, comme s'ils piétinaient en restant sur place, tout en accompagnant le reste des mouvements du corps.

Ces images décrivent le processus d'« être en face du DJ » par le public - ce même en se positionnant à plusieurs dizaines de mètres de lui/elle. Si la majorité du public est attiré par le DJ sur scène, c'est qu'il est devenu plus que l'autorité du dancefloor. Il est devenu l'élément de toutes les focalisations, en guide de l'expérience. Et ce n'est plus la performance musicale qui est appréciée, mais le spectacle d'un artiste, de soi et d'un tout dans une performance. Et si la danse « doit se faire », la majorité du public se conditionne de manière passive à se mouvoir face au DJ. La danse, dans un collectif, administré comme un impératif par une musique qui avance, fait rapidement sortir les membres du public de la performance en se tournant vers des échanges avec des individus proches, leur téléphone, etc. Néanmoins, plus le collectif du public se sent soudé autour du DJ, du spectacle, de l'ambiance festive et de la musique, motivé par l'attraction de ces facteurs ou la performativité de ceux-ci, plus le public semble se comporter en une seule et même masse.

En observant les groupes de danseur sur les côtés de la scène, leur intérêt semble tout autre. Ils sont regroupés en petit nombre autour d'un ou deux danseurs et s'observent. Ils ne font pas face au DJ ou à la scène. Si le DJ est le maître de cérémonie, les danseurs du groupe « s'expriment » sur sa sélection, ses improvisations (transitions-mix, variations de tempo, effets de fréquence, etc.), c'est-à-dire des nuances musicales, en dépassant le cadre de l'invitation musicale prescrite par le festival, le DJ et la musique. S'exprimer signifie utiliser la musique pour performer son corps, ses gestes, au-delà de suivre un rythme. Ces groupes constituent alors des représentants de la plus haute coopération dans la structure de la performance musicale : ils sont passifs à l'égard du spectacle et de la mise en scène, mais analysent et performant la performance musicale. Ils ne se limitent à une mise en condition de danser – faire ce que j'attends et l'on attend de moi- mais à danser en tant que « *performing audience* ». Ayant rejoint le groupe plus tard, qui ne bougeait peu de la zone excentrée de la scène, il se composait de cinq danseurs amateurs, et d'une vingtaine de participants-observateurs sans expérience régulière de la danse, amis ou non des danseurs plus expérimentés.

Outre la question des corps, qui renvoie aussi à des envies individuelles, au dépassement de son corps, ainsi qu'aux parcours et aux expériences musicales passées du public qui les amène à « entrer » sur le dancefloor et interagir avec la musique et la performance musicale,

la présence de la parole, du vocabulaire, et des gestes opératoires d'un engagement musical du public peuvent être analysés.

Ce n'est ni le DJ Dixon, ni la musique qui me fait aller sur le dancefloor, mais plutôt l'envie de rejoindre des amis - vue à travers l'objectif de mon appareil photo - pour danser et interagir avec eux, ainsi que critiquer la performance musicale.

Je me fraye un chemin en haut des marches pour descendre cette première partie de dancefloor. Deux hommes m'interceptent, « *come on here, and dance to the music* ». Leurs mouvements sont similaires à ceux décrits précédemment. Ils sont plus toniques. Une première forme de perception/description musicale émerge alors. « *I love this high-hat, man* », me dit l'un des hommes qui ne me parle pas du charley comme instrument – même virtuelle – mais frappe plutôt dans le vide avec ces mains, tous les temps, comme un signe de répétition de la rythmique. Quelques instants après, ils se regardent alors tous, leur sourire est communicatif... et je « sens » moi aussi, cet effet qui les perturbe. Dixon vient de couper les aigus, pour laisser uniquement les graves de toms accélérés. « *It's coming* » me dit le même homme, comme préparé à recevoir quelque chose. Dixon vient d'établir depuis plus de 2 minutes, une superposition sonore, « un building up ». Et lors de l'objection de l'homme, 8 mesures plus tard -un climax - passe par une accélération longue des boucles de toms du morceau précédent. Le DJ relance les aigus avec un autre morceau mixé (jeu avec les potards de fréquence), « performe » la musique. La foule, comme les quatre personnes à mes côtés sautent et lèvent les bras en l'air.

Mes amis, retrouvés au centre du dancefloor, ne sont pas tous conquis par la musique et la performance de l'artiste. Néanmoins, ces amateurs de musiques électroniques et pour certains DJ amateurs, me décrivent la musique par « couches (« *layers* ») se superposant » dans un morceau, et dont le mix entre plusieurs morceaux permet d'établir soit des variations, soit des changements radicaux, et nous renseignent sur une autre forme de description musicale propre au public, et des manières d'écouter la techno⁵¹⁶. Patrick aime la sensation de « suivre une mélodie qui se transforme progressivement », et Alexandra me dit « je n'aime pas le *boom-boom* là, je préfère suivre la mélodies en fond ». Les couches se superposant sont une

⁵¹⁶ GIRARD Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques » » in *Volume !*, 2013, p.213-225. A la fin de son article théorique, Girard propose un certain nombre de concepts intéressants pour étudier « l'écoute des musiques électroniques » par « les conditions d'activation des œuvres mises en jeu », dans un cadre goodmanien entre ce que l'auditeur perçoit de la qualité (esthétique), et il perçoit des structures (cognitif), ainsi que le rapport au temps dans la performance et l'expérience.

métaphore des pistes instrumentales – différents instruments – composant le morceau et qu'on voit se superposer dans les logiciels de création musicale.

Ils me donnent des indications de structuration de leur écoute, de leur mouvement. La parole est souvent saturée par la musique et autres bruits de foule, et ce sont les regards ; et lors de variations, le visage, les mouvements qui changent ou notre attitude générale en fonction de ce que le DJ propose et la manière dont il le mixe, qui donne à voir des prises à la performance musicale ou un processus de détachement de la performance. Les prises sont autant de points de suivi de notre propre écoute, que des impressions mentales de la musique. Les descriptions sont d'ailleurs à la fois liées à une expérience du temps (une boucle, une répétition, un morceau, une même ligne de basse dans plusieurs morceaux, un set) et des images musicales ou non. Même en tant qu'amateurs ou DJ, leur description musicale ne se soustraie pas à l'expérience, aux sensations et images, et ne passe donc pas par une description technologique et musicologique dont le récit des procédés et processus techniques court-circuite la transmission du vécu, des sensations et de sa propre interaction avec la musique en tant que récepteur.

D'une simple remarque sur les « *hi-hat* », à la sensation d'une variation (cut ou mix) et donc d'un ressenti d'une manipulation sonore, à l'exposé de perceptions de la superposition de couches, en passant par une concentration de danseurs sur l'intégration de la musique à leur performance de danse, les différents éléments de langages corporelles et verbaux du public donnent à voir des *descriptions musicales*, opératoires ou non sur la performance musicale collective : une « narrativité musicale »⁵¹⁷.

Par sa présence en festival, le public se conditionne à une entrée sur le dancefloor. Lors de la mise en forme de la performance musicale collective, les mouvements de prises à la musique se développent notamment par une analyse musicale simple, dans une temporalité longue, avec une grille de lecture propre aux membres du public. Certains éléments sont conjoints à tous : compter le temps avec ses pieds et suivre une rythmique – on parle notamment du « four on the floor » ou 4/4⁵¹⁸ – sans que cela soit réalisée de manière consciente, être en attente de variations, suivre le cheminement de couches instrumentales rythmiques ou mélodiques. La performance musicale est liée à une convergence entre la grille de lecture musicale du public et celle du DJ. Une interactivité dans laquelle l'activité et la

⁵¹⁷ TOOLAN Michael, « La narrativité de la musique », in Raphaël Baroni et Alain Corbellari, *Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale*, Cahiers de Narratologie, 21, 2011.

⁵¹⁸ BUTLER J. Mark, *Unlocking the Groove*, op.cit., p.113-116

passivité du public et du DJ varient. Par exemple, si les danseurs du public produisent leurs mouvements et leurs propres attitudes, le public de danseurs – en majorité dans le festival - répond à des variations musicales dont il connaît déjà les effets, qu’il attend, voire qu’il demande. Et c’est ce type de sensations que le public (re)cherche.

5.1.g Faire « tenir » un festival : entre compétition avec l’administration locale, des sociétés privées et médiatiques, et l’autorité d’artistes.

Faire exister : c’est aussi dans une certaine acception d’un temps long et de coopération/collaboration pour être, faire tenir.

Pris en tant qu’événements le Movement 2014 et 2015 ne permettent pas de saisir l’implication des différents décideurs. Par une étude historique courte, je souhaite présenter divers enjeux et engagements des DJ et producteurs de la techno de Detroit, comme personnalités ayant encore une autorité dans le festival, dont l’Histoire de tentatives et essais pour le créer peut permettre de comprendre ce qui les lie au fonctionnement du festival.

Durant l’été 2014, lors de mon premier terrain, deux festivals de même type devait se confronter. En effet la renaissance du festival DEMF⁵¹⁹ en juillet (Detroit Electronic Music Festival) associé au FEMT (Federation of Electronic Music Technology) me signalait une certaine confrontation. Le festival a été reporté pour 2015 (cause de travaux sur l’emplacement prévu (Campus Martius Park) ou reporté par manque de temps, selon le communiqué de l’organisation⁵²⁰. Ré-annoncé plusieurs fois, il n’a toujours pas eu lieu en 2018.

Ce sont les artistes de Detroit qui sont les premiers instigateurs du concept d’un festival, pour fonctionner comme ce qu’ils ont pu observer en Europe, ainsi qu’à New York ou Chicago. Ils sont alors depuis longtemps attachés à ces festivités dont ils ont été les premiers défenseurs-créateurs comme avec le « DEMF-MOVEMENT » (2000-2004) par Derrick May, ou le « Fuse-in » de Kevin Saunderson (2005), et semblent aujourd’hui de plus en plus se détacher de ceux-ci, au profit d’un circuit de production plus direct via Paxahau, en termes de prise de décision.

⁵¹⁹ DEMF : Detroit Electronic Music Festival est le nom original du Movement.

⁵²⁰ URL : <http://demf.us/>

Néanmoins, le directeur de Paxahau Jason Huvaere est régulièrement interrogé par les médias et les artistes, plus ou moins directement, et l'image de la bataille entre une autre créatrice du DEMF Carol Marvin et le DJ Carl Craig, ayant abouti à un procès en 2001 (Craig l'ayant emporté), est encore dans les mémoires. Des festivals différents qui selon les artistes et publics entretenus seraient « moins originaux », c'est-à-dire loin des idéaux affiliés au premier festival de 2000. L'histoire des festivals ciglés comme « DEMF et MOVEMENT » a des origines communes mais les trajectoires actuelles sont différentes notamment si l'on s'appuie sur certains éléments comme l'approche communicationnelle et les discours des organisations et des membres fondateurs orientés vers une vision plus globale et dans une acception de l'innovation et une réflexion profonde sur les règles économiques et juridiques propres à Detroit : la difficulté de réaliser des événements dans les friches liés aux réglementations, les différences macro-économiques de Detroit avec d'autres villes musicales, etc⁵²¹, mais parlant aussi d'une direction de penser Detroit au travers du « techno-tourisme » : vocabulaire propre à l'industrie culturelle et musicale étudiée dans le chapitre 1.

Le festival MOVEMENT a été créé en 2000, sous le nom de *Detroit Electronic Music Festival* (DEMF)⁵²². Il est fondé par Derrick May en tant que directeur artistique, et Carol Marvin engageant sa société *Pop Culture Media inc.* en tant que direction administrative, commerciale et médiatique du festival. Derrick May, bien que l'instigateur du projet et l'un des investisseurs financiers principaux ne se positionne pas alors comme directeur de celui-ci. Le festival a un succès retentissant, à tel point que la police et les médias locaux parlent de la venue de plus d'un million de personnes, pour environ 300 000 venues réelles⁵²³. Le festival est gratuit, et devient rapidement un gouffre financier. La plupart des techniciens gérant trois scènes (montage, régie technique, démontage) ne sont pas payés. Les structures sont un poids financier. En outre, les artistes venant des quatre coins du monde n'ont pas de cachet. En 2001, Derrick May relance le projet soutenu trois semaines avant son lancement par les fonds de la ville – ralentissant à son extrême son lancement. Puis Carl Craig reprend le festival à son compte. En 2003, Carol Marvin lui attente un procès, que Carl Craig gagnera, pour la direction et le nom du festival. Carol Marvin se retire et la ville ne subventionnera plus le

⁵²¹ Zemke, Jon., « Prime Mover : Paxahau's Jason Huvaere on Detroit techno, the business and the brand », in *SemiMichiganStartUp.com*, 27 Mai 2011.

⁵²² L'histoire du festival et ses évolutions administratives et politiques sont résumées à travers les vidéos : « Detroit Techno and The Electronic Music Festival », réalisé par Detroittechnofoundation lié à Paxahau en 3 parties sur Youtube.

⁵²³ L.Burns, Todd., « Put your hands up : An oral history of Detroit's electronic music festival », in *ResidentAdvisor.net*, 18 Mai 2010.

festival via son *Detroit Recreational Department*. En 2004, c'est sous le nom Fuse-In que Kevin Saunderson reprend le concept, pourtant promis à s'éteindre. Comme en 2003, Kevin Saunderson explique clairement que la gratuité du festival ne permettra pas sa pérennité. Un tarif est alors fixé et des barrières installées. Dès lors, le tarif du billet augmente et le public local, n'est plus considéré ou intégré à la réflexion, quand on sait qu'en 2014 le revenu moyen par ménage est d'environ 25.000 dollars, pour une population qui compte près de 39,5% de citoyens vivant sous le seuil de pauvreté (1 dollar par jour). Depuis 2005, c'est donc l'équipe *Paxahau Production* constitué de membres proches des artistes. Le collectif n'est pas inconnu à la scène, étant pour la plupart les organisateurs de nombreuses soirées de forme « rave » à Detroit au début des années 1990 à 1995, qui gère le MOVEMENT. Depuis 2005, c'est donc un festival d'une autre teneur – un autre modèle qui se met en place. L'ancien modèle n'a ni été oublié par les DJ locaux, qui se sentent parfois déclassés dans la possibilité de jouer au MOVEMENT, ni par certains des riverains qui représentaient une part importante des festivaliers et qui faute de moyen ne viennent plus.

Le premier festival de musiques électroniques à Detroit a vu le jour en 2000 grâce à son organisatrice Carol Marvin (communication – Pop Culture Media) et son directeur artistique Carl Craig (Dj et producteur) et l'appui de quelques DJ comme Kevin Saunderson et Derrick May. Il est au départ difficile de convaincre l'administration de la ville. Barbara Deyo, directrice des relations publiques en 2000 précise même:

L'idée de faire en sorte de donner, comme image Detroit et comme lieu de naissance de la techno était une merveilleuse idée mais en parlant aux gens qui ne savaient pas ce qui se passait j'entendais leur excitation... et je comprenais alors: « Bonne chance avec ...ça... ! Cela ne va jamais fonctionner, pensaient-ils⁵²⁴.

La techno et ses styles relatifs ne sont pas l'apanage de la ville. Les raves qui ont été organisés dans les années 1990 puis interdites ne doivent pas se reproduire. Selon le DJ et pionnier de la techno, Kevin Saunderson : « Les gens aux Etats-Unis rataient le coche. Ils n'avaient aucune idée de ce qui se passait. La naissance de ce festival a aidé à apporter de la crédibilité à ce que nous faisons et au succès que nous avons ». Carl Craig va même plus loin en exposant que le pessimisme ambiant était liée à un comportement collectif de vie à Detroit

⁵²⁴ Detroittechno.org, *Detroit techno and the Electronic Music Festival*, 3 parties, 2010 (Youtube), 30 min

et un manque de confiance en la possession : « A Detroit on peut devenir illégitime d'avoir certaines choses, car on a l'habitude de ne rien avoir. Malheureusement, il y a des réglementations à suivre dans les villes.... et il y a aussi beaucoup de contraintes liées »⁵²⁵.

Pour la scène des DJ et producteurs de techno, ce festival a permis de montrer que Detroit était capable de pouvoir s'activer. Les premières éditions du festival, en tant que DEMF marque encore les esprits aujourd'hui, et a notamment ce qui a porté l'idée d'autres festivals locaux comme Tec-TROIT ou Charivari, imaginé comme miroir nostalgique de ces premières éditions, et d'une volonté d'exprimer la diversité artistiques à un niveau uniquement local.

Mais la forme de reconnaissance locale de la techno par le festival Movement est depuis longtemps dépassée. En effet, le Movement n'est pas aujourd'hui qu'une célébration et une reconnaissance locale, mais se fait une vitrine de Detroit au national et à l'international (basé sur l'année 2014 et sur 100 artistes, 70% ont leur studio à Detroit et les environs, et plus d'une centaine de médias présents) et des mondes de la techno à/par Detroit.

Avant l'édition 2016 du festival Movement, tout comme certains célèbres artistes de la techno de Detroit, et membres artistiques engagés, Paxahau a été récompensé et salué par une récompense décernée par l'administration locale sous le titre honorifique de «The Spirit Of Detroit»⁵²⁶ - qui récompense une personne, un événement ou une organisation pour une action remarquable aux services des citoyens de Detroit. Et le Movement est aussi célébré comme l'un des festivals de musiques électroniques de danse le plus important, par les médias spécialisés.

5.2 TEC-TROIT FESTIVAL : RESTER UN FESTIVAL POUR LES HABITANTS ET ARTISTES DE DETROIT

TEC-TROIT 2014 fut un festival hors du commun. D'un intérêt et d'une complexité sans égal à tout autre festival. Entre les organisateurs me rappelant que le festival est de plus en plus suivi

⁵²⁵ detroittechno.org, Detroit techno and the Electronic Music Festival, 2010, 3 parties (Youtube), 30min

⁵²⁶ McCollum Brian, « Ten Years and counting for Movement and Paxahau », in *Detroit Free Press.com*, 27 Mai 2016.

chaque année et le fait que certains locaux et la police ne voient pas celui-ci d'un bon œil, observons l'intérieur⁵²⁷

C'est par ces premières lignes que je notais le 25 juin 2014 sur mon blog, mon enthousiasme et l'impact émotionnel d'avoir assisté à cette édition 2014 du Tec-TROIT, qui a aussi fait émerger de nombreuses questions : comment un événement hors les murs et gratuit se constitue-t-il ? Et quels acteurs et agents locaux y participent ?

5.2.a Harmonie Park, lieu d'un festival où convergent des visées divergentes sur la ville et la techno

J'ai assisté aux éditions 2014 et 2015 du Tec-TROIT. Lors de ces deux éditions le festival se trouve au niveau de l'Harmonie Park. En plein centre de Detroit, au croisement des rues Randolph, Center et East.Grand River, le parc est entouré par divers bâtiments notamment des restaurants, des bars et des boutiques. C'est un quartier économiquement riche et qui sert une clientèle moyenne à aisée, ce qui est visible notamment du fait d'enseignes de magasins ou de restaurants chics. L'Harmonie Park se constitue de deux «zones» d'une superficie moyenne respective de 150m² et 60m².

Le site Harmonie Park est un lieu « vivant » à Detroit, c'est-à-dire qu'une activité permanente s'y fait. Il se fait accueil pour des SDF, et fait passage pour des travailleurs et clients des lieux de restauration et un lieu de réunion pour des jeunes du centre-ville et environs. C'est un lieu artistique de Detroit où beaucoup de personnes se réunissent : lors de plusieurs passages hors festival, j'y ai rencontré des jeunes faisant des « *battles* » de rap, des musiciens de jazz et de blues. Harmonie Park est à 300 mètres du Campus Martius Park, le cœur du centre-ville ou « Downtown » de Detroit et à 200 mètres de Greektown, le quartier des jeux, des casinos, des clubs de strip-tease de Detroit où tous les touristes de l'économie des jeux semblent se donner rendez-vous.

⁵²⁷ Trottier, Frédéric., « Tec-TROIT – True festival for towners ! Genuine festival ? », in *AfrenchtouchinDetroit.blogspot.com*, 25 juin 2014



Figure 6. Harmonie Park, Tec-Troit 2015. Face à la scène.

Harmonie Park a été renommé ou plutôt estampillé « Paradise Valley » lors d’une campagne d’affichage récente par l’administration de la ville dans les années 2000. De nombreux portraits d’artistes jazz et soul qui ont fait les grandes heures musicales et artistiques de la ville ont été marqués dans les dalles du parc. Après des recherches en archive sur « Paradise Valley », il s’avère que cette dénomination a été reprise. Elle existait dans les années 1940-1960 pour désigner le lieu actuel et ses environs du fait des nombreux clubs ou boîte de jazz et autres salons de danse et *ballrooms* qui y étaient installés. Le quartier fut un lieu de l’installation de propriétaires afro-américains au cœur du centre-ville, et du développement de l’industrie musicale et des commerces tenus par des Afro-américains. L’Histoire du quartier, et notamment cette période, émerge de manière frontale pour parler des Afro-américains et de la capacité économique qui avait été réunie pour modeler le quartier. Un discours qui tente de contrer l’appellation du « Nouveau Detroit », ou du « renouveau de Detroit », pour expliquer que les communautés présentes auparavant avaient déjà investies les lieux.

Cette désignation n'est, semble-t-il, pas resté dans l'imaginaire de tous les habitants de Detroit. En effet, le fondateur du festival DJ Roach, de son vrai nom Raoul Rocha, m'explique que ce terme l'intrigue et qu'il n'avait pas réfléchi au lieu et à sa symbolique musicale – un lieu où les musiques étaient jouées à Detroit, mais plutôt comme un lieu lié à deux autres sens ou symboliques. L'un personnel : c'est le lieu où ses parents et lui se baladaient, et qu'il garde en mémoire comme un endroit agréable à Detroit ; et dans un second temps : un lieu dont le terme « Harmonie » est un message fort à Detroit hier et aujourd'hui. Un rappel à l'Histoire de Detroit et notamment les violences de 1967, et un message politique et idéologique fort sur le fait de vivre en « harmonie » à Detroit, de la part de l'administration locale et des aménagements urbains. Un lieu où tous peuvent se rencontrer et s'entendre, avec comme espoir la non-stigmatisation.

En 2014, le festival TEC-TROIT se tient du 20 au 22 juin. Il possède un rapport à l'objet « musiques électroniques » très implicite et privée, correspondant à une forme alternative de festival. Implicite parce qu'il est difficile d'identifier à travers le peu de communication et d'information, le lien direct aux musiques électroniques et ce préfixe « Tec » entendu comme un diminutif de « techno ». Pour mon cas, c'est en marchant sur le flyer que j'ai découvert l'existence du festival, en sortant de la deuxième journée du Mouvement en 2014 – une période où je n'avais rencontré encore que peu d'enquêtés. Leur communication principale est assurée par Facebook, encore fallait-il avoir la référence et le nom de leur page Facebook. Et seul le nom des DJ doit permettre une connaissance du type de musique – encore faut-il les connaître.

Sans information et avec peu d'artistes étant connus, le festival se propose alors aux plus aventureux, une démarche rarement prise par les festivaliers qui s'assurent toujours de connaître un minimum la programmation notamment autour d'information-clé sur les têtes d'affiche, ou en se fiant à l'accumulation médiatique et la notoriété d'un festival exercée comme explicite. Je parle aussi de rapport privée à l'objet « musiques électroniques » puisque cette non-connaissance des DJ assurent un flou et permet aux seules public de connaisseurs d'entrer dans un cadre plus confidentiel et déterminé quand le public en général, lui, est toujours envisagé dans un cadre global. (Photo « Insérer flyer »)

Ces différents éléments sont alors loin d'être anodin pour analyser la réception de ce festival aux allures de fête de quartier, sans grillage et avec une sécurité minimum.

Le festival TEC-TROIT existe depuis 2011 et n'a pas toujours été situé à Harmonie Park. C'était la première fois que les scènes s'installaient là, et ce sera le cas en 2015. L'édition 2016, c'est quant à elle déroulée près du bâtiment désaffecté Michigan Central Station.

TEC-TROIT a été conçu notamment par Raul Roach, DJ/producteur et membre du collectif Underground Resistance depuis 2004, ainsi que Heather Raye qui décident de faire renaître un festival gratuit à portée locale, à l'image des premiers festivals Detroit Electronic Music Festival sur Hart Plaza en 2000. Cette image du DEMF originel a donc considérablement marqué les esprits :

Et quand je venais au Movement ... (rires) désolé au DEMF, c'était gratuit et tu avais toutes sortes de famille et des gens qui venaient regarder autour d'Hart Plaza, écouter de la musique, peut-être quelques groupes d'enfants – 8, 9 10 ans – en disant que cette musique est cool, mais qu'ils n'en sont pas des fans. Et c'est ce qui se passe ici tu sais, ils marchent dans le centre-ville, ils passent voir si c'est une bonne scène, et puis ils deviennent fans grâce à cela. Voilà, c'est ce que j'essaie de faire ici.

(...) Ce lieu, comme je te le disais, avant j'y ai travaillé dans cette zone, juste dans le bar du coin. J'ai travaillé pour eux longtemps. Et quand j'ai commencé en 2009, c'est là que l'idée m'a frappé : "pourquoi ne pas faire un festival, rien ne se passe ici. J'ai pensé au DEMF ensuite, et je me suis dit : « je pourrais faire ça ici »⁵²⁸.

DJ Roach est un DJ d'origine mexicaine et qui revendique à travers sa musique ses origines. En tant que DJ, il a une préférence pour le style house, cependant il est un producteur techno qui utilise beaucoup de samples de musiques traditionnelles mexicaines et notamment d'enregistrements de son père, chanteur dans les mariachis.

DJ Roach est la figure organisatrice et directrice du festival. J'ai visionné deux vidéos concernant le festival TEC-TROIT, l'une avant ma venue au festival et la seconde avant ma rencontre avec DJ Roach, quinze jours plus tard. Les deux vidéos sont de qualité moyenne et promeuvent l'événement à travers le discours mis en scène de DJ Roach. Au sein de ces vidéos de présentation deux éléments, contrastant avec les simples informations liées au festival, sont soulignés. Ils forment une critique et les raisons de l'existence du TEC-TROIT.

⁵²⁸ Entretien avec DJ Roach,

DJ Roach remet notamment en cause la marque MOVEMENT qui « gagne un paquet de fric et met en place des événements internationaux ». L'image – iconique - de Detroit par rapport à la scène électronique, aident beaucoup ce genre d'événements à se faire connaître, bien qu'ils soient parfois un peu détaché dans leur promotion artistique de la réalité et de la complexité musicale en matière de musiques électroniques à Detroit. Difficile de satisfaire tout le monde !

DJ Roach critique aussi le MOVEMENT pour son timide engagement auprès des DJ locaux : « MOVEMENT semble avoir une sélection de quelques artistes locaux qui joue tous les ans au MOVEMENT, quand il y a tant de nouveaux talents locaux ici, à Detroit, qui adoreraient être un élément du MOVEMENT ». A l'image d'un artiste comme Carl Craig, programmé presque tous les ans, une pluralité de DJ manque quand on observe combien de DJ différents peuvent être présents au TEC-TROIT, et des personnes qui ne sont pas du tout connu, du grand public. On se pose alors cette fameuse question de savoir quel est le statut de tous ces DJ : sont-ils des DJ professionnels ou des amateurs ? Est-ce que la popularité d'un DJ influe sur son statut ? Y-a-t-il des DJ plus méritants que d'autres ? Des questions toujours délicates lorsque l'on se situe dans le champ culturel.

Ce festival se situe dans une idéologie différente des festivals de Detroit, tel le MOVEMENT, qui bien que saluer par les artistes pour l'apport monétaire à la ville et l'impact médiatique internationale, a perdu au fil des années et des enjeux globaux, une assise plus locale, tant auprès des DJ que d'un certain public. D'après mes observations, si tout se passe sans compétition malsaine directe avec le Movement, l'administration locale a interdit en 2017 et en 2018, la tenue du Tec-TROIT festival. Ainsi, si le but est de confronter des idées différentes sur la conception et l'idéologie de la scène des musiques électroniques en permettant aux artistes et aux habitants de Detroit d'avoir un festival comme une fête musicale locale, le terrain de Tec-TROIT devient aussi le terrain d'une contestation des changements au sein du centre-ville, et d'un appui unique de l'administration au Movement.

5.2.b Premiers pas à Tec-TROIT : confrontation et négociations

Pour ce festival, pas besoin d'une carte d'accès photographe ou média, comme je l'avais au Movement. Les journalistes et photographes ne sont d'ailleurs pas ou peu présents – excepté ceux affiliés au Detroit Free Press (quotidien populaire de Detroit) et Metrotimes (hebdomadaire culturel de Detroit). La couverture médiatique est très faible, même locale.

Le parc est occupé en son centre par la scène principale, ce qui fait office de piste de danse est occupé par une population très diverse – une zone couverte et pavée. Sous les pieds des danseurs et auditeurs, les portraits des Supremes, des Temptations – icônes de la Motown, label soul créé à Detroit en 1959. Aux deux extrémités du parc, du mobilier permanent tels que quelques bancs, tables et chaises, est disposé. Face à la scène principale, je remonte des escaliers, puis à gauche, je me dirige vers le bar qui accueille les deux autres scènes – une à l'étage et la seconde en sous-sol (2015). En 2014, la seconde scène avait été installée du côté Sud, à proximité d'un bar riverain et de deux restaurants. Les riverains se sont très rapidement plaints du bruit, n'ayant que peu de connaissance sur les musiques et le volume de celles qui allaient être jouées. En effet, le propriétaire du bar diffusait MTV et le top 50 en boucle ce pendant que les deux premiers DJ commençaient à jouer. Leurs explications bien qu'étant relevés sur place sont à modérer, n'ayant pas rencontré directement le protagoniste mais échangé avec DJ Roach et des personnes du public ayant entendu les brèves explications du gérant. Le gérant aurait vu différentes personnes s'installer à ses tables pour boire, s'alimenter avec des produits qui ne venaient pas de son enseigne, ce que je confirme. Il appela la police pour faire régulariser la situation d'autant plus qu'il signalait l'usage de drogues à proximité des lieux, ce que je confirme. L'établissement et le gérant était nouveau dans le quartier, et il semble qu'il ne songeait peut-être pas à accueillir ce type de musique et de public quand il accepta de fournir l'électricité. Beaucoup de personnes du public et des DJ furent surpris de son comportement. Néanmoins DJ Roach repris rapidement les commandes de la situation pour transférer une partie des DJ programmés sur la grande scène et déplacer la petite scène dans un bar à proximité de la grande scène, dans lequel il a ses habitudes. Néanmoins peu de DJ ont joué sur la petite scène, et certains artistes ont été annulés.

5.2.c Interactions et tensions avec des représentants de l'ordre et des commerçants de Detroit

Il est de plus en plus difficile d'organiser de tels événements, notamment house et techno, du fait des restaurants et autres hôtels qui profitent du cadre pour s'installer. Aujourd'hui, comparativement au reste de Detroit, la zone Harmonie est un endroit *hype* où l'on trouve des restaurants et bars très chics. Une population qui peut parfois faire preuve de distance à l'égard de la communauté musicale qui veut aussi habiter ces lieux, surtout des DJs et de styles musicaux portant de lourds clichés.

Voici une explication par les faits : le vendredi 20 juin 2014, premier jour de festival, seulement une trentaine de personnes étaient présentes du fait de la pluie. Aux alentours de 16h s'est alors déroulée une scène inimaginable. En effet, quelques heures après que les organisateurs eurent montés la deuxième scène (Randolph Street – Gratiot Avenue), une vingtaine de personnes arrivaient pour écouter le nouveau DJ. Écoutant la musique et les puissantes basses se déclencher, le propriétaire du bar (nouveau propriétaire selon mes sources), décide d'appeler DJ Roach et la police pour fermer la scène. DJ Roach calme, accepte. Finalement, une seconde scène vit le jour à l'intérieur d'un bar proche :

Donc la police a fait fermer la deuxième scène, mais nous nous déplaçons à l'intérieur du Coaches Corner, et ce sera donc là que la fête battra son plein. Chaque année ils essaient d'arrêter cet événement gratuit, mais TEC-TROIT est toujours là et on continue à s'éclater.⁵²⁹



Figure 7. DJ Raul Rocha, à droite de face, est en discussion avec la police

⁵²⁹ Message de DJ Roach sur son compte Facebook à samedi 21, 16h39

Une confrontation qui fait peser des suppositions de ma part sur le potentiel interdiction de la mairie de l'événement en 2017 et 2018, en ne délivrant pas d'autorisation.

5.2.d Garder un festival gratuit : économie alternative, suffisance et aide des agents locaux de la techno à Detroit

Si en 2014 seule la place centrale n'avait qu'une existence en tant que lieu du festival, en 2015, le lieu a grandi enveloppant véritablement le public entre les différentes scènes, ce du parc jusqu'au bar et son sous-sol. Contre l'idée de stand et de sponsors officiels, Raul Rocha a permis l'ouverture d'une échoppe de vente de vêtement et goodies, qui se charge notamment de vendre les T-shirts au logo du TEC-TROIT, seule source financière provenant d'une économie marchande mise en place par TEC-TROIT en 2015. L'évolution économique se fait, notamment pour permettre une persistance de l'évènement. En effet, Raul Rocha prenant le micro pour encourager à donner des denrées pour RAWs, rappelle aussi que la vente des t-shirts permet aussi de financer le projet.

La stabilité économique est limitée puisque presque aucun sponsor n'est voulu par le TEC-TROIT. Les organisateurs se sont engagés sur leur propre fond pour pouvoir monter la scène et tout installer avec l'aide de quatre à cinq bénévoles en 2014 et 2015. Seuls les commerces dans le périmètre du parc ont pu bénéficier d'un gain économique via la foule, puisqu'aucun lieu temporaire de restauration, consommation ou de ventes n'étaient « invités » à être présent en 2014. Une volonté non commerciale est clairement consciente. Le festival a accueilli un flux différent de personnes en fonction des journées. Le vendredi, jour de pluie, seulement une trentaine de personnes au plus fort de l'après-midi et de la soirée était présente. Le dimanche soir, de 200 à 300 personnes vinrent pour notamment voir et écouter le DJ Terrence Parker – un DJ très populaire né et vivant à Detroit. Durant les 3 jours, l'évènement s'est associé à l'action de l'association RAWs (*Ravers Against World Starvation*), demandant au travers de communication via Facebook, demandant aux participants d'apporter notamment de la nourriture. Comprenant les besoins, j'ai apporté mon aide en apportant quelques denrées non périssables. Je réalise *a posteriori* que ce geste a aussi influé sur mon contact, et mon lien avec Raul Rocha et certains DJ locaux.

Outre un financement et un engagement personnel de DJ Roach, plusieurs soutiens ont participé à l'organisation du festival. Tout d'abord le Detroit Coaches Corner, le bar proche de l'Harmonie Parc qui accueillait la seconde scène après l'incident en 2014, et ancien patron

de DJ Roach, a en 2015 ouvert la salle du bas pour ouvrir une seconde scène. Deux labels indépendants importants de Detroit – le label créé par DJ Roach, Nuestro Futuro, et le label Detroit Deep Sessions qui signe de nombreux artistes, house, deep house, techno à Detroit et sur lequel la plupart des artistes présents étaient signés participent activement à la mise en place et l’organisation. Le collectif de DJ/producteurs Detroit Techno Militia (DTM), l’un des deux collectifs les plus influents à Detroit avec Underground Resistance était aussi représenté par de nombreux DJ. En 2015, c’est le DJ du collectif DTM, DJ Psycho qui est le maître de cérémonie. Le Mix Bricktown, bar lounge de Detroit, tenu depuis deux ans par la DJ Lynda Carter, qui est une DJ connue dans la communauté, entre DJ de cérémonie et DJ-artiste notamment par son dynamisme et plus récemment par la création d’une formation au Djing à Detroit, participe également. Enfin, l’émission the Mix sur la radio WHFR.FM, radio locale fondé par des étudiants et dont la mission primaire est d’animer de façon généraliste la vie étudiante communique sur l’événement. The Mix est l’émission de musiques électroniques de danse, notamment techno et house de Detroit. Et le discours de DJ Roach reste rôder :

Nous ne voulons pas d’un sponsor qui va faire de la vente sur notre dos, fermer les rues et mettre leur nom partout. Parce que – de nouveau – il s’agit de promouvoir les artistes locaux, de leur donner un endroit où jouer.⁵³⁰

5.2.e Etre un DJ local : convention, performativité et sens du « local » dans le cadre artistique et professionnel

La programmation de la scène n’est disponible que sur Facebook ainsi qu’accrocher par deux feuilles de papier sur la scène – renforçant l’idée de découverte de la musique jouée et ses acteurs ainsi que la création d’un public non pas de flâneur mais bien de connaisseur.. La journée du samedi était intitulée « The Revenge of Vinyls » - une journée dédiée uniquement à la pratique non numérique.

Dans le local technique c’est à dire une petite tente, les DJ vont et viennent, passant derrière le DJ jouant pour se chahuter, se complimenter ou danser face au public. Une ambiance décontractée. La scène se transforme en un microcosme où tour à tour, les DJ qui ne

⁵³⁰ Entretien Raul Rocha, ann

jouent vont danser, circuler sur le dancefloor et se mélanger avec les membres du public qu'ils connaissent: un fonctionnement très proche des clubs. L'observateur que j'étais alors, ne connaissant pas les DJ en 2014, fut en effet étonné de voir la forte complicité entre ces hommes et femmes qui ne se « travestissent » dans un rôle, et était parti-prenante à la performance musicale à la fois dans le public et dans le DJbooth. Une qualité musicale était toujours présente, et cette « non-pression » permettait à ceux-ci de se donner une marge certaine dans l'improvisation de leur set, leur mixage et autres effets de style.

Les DJ et producteurs sont tous issus de la scène locale, Detroit, mais aussi Flint et Kalamazoo, deux villes proches de Detroit dans leur histoire économique et sociale. Les DJ sont présentés comme des locaux. Ils représentent surtout toutes les facettes de la scène techno et house à Detroit, la plupart ont plus de trente ans et sont soit : des DJ uniquement (Jeffrey Woodward), des DJ/producteurs, des DJ de cérémonie (Lynda Carter), des DJ résidents (Loren), des DJ qui ne sont plus en activité (Harley Miiiah), des DJ qui multiplient les performances et d'autres que l'on voit très peu, des DJ locaux et à forte notoriété qui jouent au festival Movement (T.Linder, DJ Seoul, DJ Psycho, DJ Minx, Stacey Hotwaxx Hale, Terrence Parker, etc), des « unsung heroes » (Gary Martin, Mike X Clark). Les jeunes qui jouent sont souvent très épaulés par les labels et figures fortes de la scène, considérés comme les « *up coming talents* ». Ils sont des acteurs dynamiques dans les clubs et *house party* à Detroit.

Rares sont les DJ présents qui vivent de leur musique. Par exemple Raul Rocha fait de la manutention en tant qu'agent de voirie (gros œuvres et travaux sur les routes). Si la plupart des artistes tendent à se professionnaliser en ayant plusieurs attaches dans le cadre des mondes de l'art (production d'événement, Djing, organisation, ingénierie sonore, etc). Nombreux sont les artistes présents qui « ont un putain de boulot alimentaire, et ils jouent le weekend et ils retournent au travail », me dit Tina C. Nelson : « pourquoi n'ont-ils pas le droit à être sous les lumières eux aussi ? »⁵³¹.

Aucune hiérarchie est affichée entre DJ, ce ni sur scène ni dans l'ordre de passage. Stacey Hotwaxx Hale, considérée comme la marraine de la house dans le monde des DJ, joue à 17h, pendant que sur l'autre scène c'est Rebecca Goldberg, jeune productrice de techno et house qui joue. Asher Perkins joue en B2B , pendant dix minutes, juste avant de laisser la place à Mike Agent X Clark, « un ambassadeur » de la communauté musicale underground à Detroit. Une programmation transgénérationnelle est établie.

⁵³¹ Voir annexe 3.

La musique vacille entre mix de classiques « house » et classiques « techno ». Certains artistes comme Biblical Proportion réalisent des performances « live ». DJ Seoul et T.Linder mixent ensemble de façon « agressive », de la house, de la techno, du hip-hop. Ayant vu certains des artistes jouer entre 5 et 6 fois dans le mois, j'analyse que certains mixent différemment. de ce que j'ai pu voir à d'autres occasions, voire ils jouent un style éloigné de leur goût, notamment de leur goût en tant que producteur. L'heure, le type de public, l'ambiance, la connaissance de la personne passant avant eux et après eux,..., tout cela les influencent.

La plupart des DJ jouent sur vinyle par respect, car de discussion en discussion, j'apprends vite qu'à Detroit le jeu vinyle est plus respecté que le jeu « contrôlé par ordinateur », et surtout que la technique du « *push-button* » qui consiste à lancer un mix préprogrammé (sélection, enchaînement, effets). Une journée 100% vinyle, appelée « Revenge of Vinyls » a d'ailleurs lieu depuis la première édition. Alors que je connais certaines jeunes et « up coming talents » jouer habituellement sur platines digitales, certains se plient à un jeu aux vinyles qu'ils maîtrisent et qu'ils ont appris. Sans être surveillé, cette identification d'usage des vinyles est une convention, et un mode d'apprentissage appliquée à Detroit. Le collectif de DJ âgés entre 40 et 60 ans, considérés comme le cœur techno et house locale, agit alors comme des tuteurs indirects ou directs en fonction des affinités de chacun.

Dans tout sujet sur l'art, la question du talent pour participer et s'affirmer est complexe. L'une des spécificités de la démarche locale est que les DJ sont réunis peu importe leur identité professionnelle et leur place sur le marché du travail (voir infra : chapitre 6)

5.2.f Ce que la scène locale entend et a par public et artiste local : questionner l'authenticité

En 2014, *in situ*, le nombre de « festivaliers » varie entre 20 et 350. Le premier jour, le parc qui accueillait une vingtaine de personnes se partageait entre des jeunes entre 21 et 30 ans, des sans-domiciles fixes assis tranquillement sur les bancs sans que la musique les dérange et la famille des DJ ainsi que des proches et amis. Un groupe très hétérogène en termes de classe sociale, les jeunes étant des étudiants ou travailleurs, suivant tous les événements autour des musiques électroniques – proches des DJ. Les SDF quant à eux, ne semblaient pas vraiment connaître les DJ ou la musique.

La plupart discutait sur les bancs, mangeaient, fumaient. Certains vinrent danser devant la scène entouré par quelques courageux, se mouvant parfois même sous la pluie. La plupart des gens restent assis ou à une distance considérable de la mini-scène. Des escaliers à vingt mètres de la scène permettent de s'asseoir.

En 2015, une jeune femme en fauteuil roulant faisait tourner son fauteuil et improvisait une danse. Elle riait énormément, très désireuse que je la prenne en photo. Je me suis assis à différents endroits et discutés avec différentes personnes, comprenant ainsi que tous n'étaient pas venus pour les mêmes raisons. Les SDF venaient tout d'abord pour l'endroit qui était un lieu qualifié de « repère » ou « clé » car ayant de nombreux équipements pour se reposer ou manger correctement. Le festival était propice aux échanges entre eux et la population qui y passe. Certains SDF dansant en plein milieu de la piste de danse improvisée, jouaient avec les enfants sous le regard des parents. De nombreux rires exaltaient lorsque deux enfants Blancs firent une bataille de danse avec un vieil homme Noir, qui théâtralement s'avoua vaincu en déposant un dollar par terre, ce qui ne fit plus rire les enfants.

Un groupe de jeunes Noirs, Blancs et Hispanophones dansaient à proximité des enceintes, que j'avais déjà aperçu au Movement et dans des clubs. La diversité est importante mais à nuancer. En 2014, en milieu d'après-midi, une heure après les premières notes envoyés sur les haut-parleurs, la plupart des jeunes présents étaient Blancs, ainsi que les familles et proches des DJ blancs présents. Seul des membres du collectif TEC-TROIT, des bénévoles et tous les SDF sont Africain-américains. Le public n'est toujours pas représentatif de chiffres de la population de Detroit, plus proche d'un 50 (Noirs)- 50 (Hispanophones -Blancs) que d'un pourcentage 84-16% - pourcentage d'habitants Afro-Américains/ et Hispanophones et Blancs à Detroit. Mais le chapitre 4 nous a montré que le circuit de la techno et de la house dans les clubs locaux, notamment, est plus Blanc que Noire en termes de public.

En 2015, c'est moi-même qui invitent mes enquêtés/amis Altstadt Echo et Appian DJ/producteurs Blancs installés à Detroit pour certains depuis plus de 4 ans, à se rendre au festival Tec-TROIT qu'il ne connaissait à peine. Ils n'ont jamais été invités à jouer, contrairement à mon enquêté/ami MGUN qui a joué en 2014 et en 2015, ou d'autres membres de jeunes européens ayant installés récemment leur label et réalisant leur production entre Detroit (USA) et Windsor (Canada).

Le facteur « famille » est important à considérer. L'une des raisons majeures étant de toucher les locaux dans l'idée d'un festival « à l'image du DEMF 2000 », outre de toucher la population afro-américaine, c'est de toucher les familles. Il faut revenir sur le concept de «

famille » qui bien que sociologiquement est explicable de la même façon en France ou aux Etats-Unis, mais contient des spécificités culturelles notamment par rapport à ce qu'on appelle « la croyance en la famille ». C'est une clé de compréhension de ce modèle local, propre à la scène amateur-professionnelle dans l'engagement des proches dans les pratiques et la professionnalisation de celles-ci, dans une représentation du « faire ensemble ». Le fait que les familles ne soient plus attirer par les événements de musiques électroniques comme le MOVEMENT est déjà un signe d'échec en soi pour les artistes locaux, qui y voit un manque d'intérêt pour cette pratique de la techno par les familles et la question d'une rupture entre générations et parcours familiaux. Elle est aussi un fantasme qui s'oppose à un modèle récurrent du globalisé, comme une croyance en contrepoint d'un mode de globalisation, où les événements sont destinés à une communauté plus large qu'un public d'amateur présentant des caractéristiques sociales et de goûts musicaux similaires aux artistes, quand les événements sont aujourd'hui diffusés de manière à attirer le plus de monde possible et pour toucher des sphères larges, voire internationales.

Dans une approche en anthropologie de la communication, je pose que ce festival fonctionne en interaction courte et réduite, et souhaite préserver cette forme d'interaction, mais figure aussi un détachement communicationnel pour ne pas attirer « le touriste », pour rester dans fantasme de l'idée « d'entre-nous », que je romps par mon enchantement propre. Cependant, et pour nuancer l'approche d'Yves Winkin, si en 2014 je suis une forme de touriste « volontaire »⁵³², découvrant en tant qu'amateur-chercheur des pratiques techno que j'imagine « caché », en 2015, une cohésion amicale/musicale et de participation en interaction, en contact avec divers membres de cette communauté que je connais, et avec lequel j'échange de manière fluide et répétée, je me sens comme immergé dans ce « monde », et intégré malgré ma représentation de « nouvel arrivant » critiqué dans la dynamique locale.

Pour le festival Tec-TROIT, c'est la dynamique locale, sa représentation, son soutien qui doit s'imposer sur la dynamique globale, dans le cadre du Movement. Néanmoins, la scène locale est présente dans les deux festivals, en ce que dans les deux cas les artistes se reconnaissent de Detroit, ou affiliés à l'Histoire musicale de la ville. Si d'un côté, je considère

⁵³² Winkin, Yves., *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, De Boeck Université, coll. « Points Essai », 2001, P.222

la « scène locale » à la manière de Bennett et Peterson⁵³³ autour d'une racine, comme se présente de manière générale Tec-TROIT, le concept de scène locale pour désigner le Movement se présente plutôt dans la vision de la scène locale de Will Straw⁵³⁴ qui se rapproche d'une dynamique éparpillée, prenant en compte une géographie plus vaste, ainsi que des mobilités et des jeux d'appartenance et d'attachements à un territoire. Bien qu'un outil heuristique intéressant, dans cette configuration la notion de scène semble s'appauvrir, sauf si elle est liée à d'autres processus et concepts.

La musique est signifiante socialement, en ce que les participants se donnent les moyens d'y lier des territoires, de négocier des espaces, des frontières, nous dit Martin Stokes. Surtout, au-delà de la performance musicale, c'est le faire la performance musicale, qui est étudié ici, et comment les agents des mondes de la techno conçoivent la performativité d'une performance techno⁵³⁵.

Une différence entre vouloir faire signifier la techno au local et au global, et donc des intentions des festivals et des artistes présents, modèlent l'expérience et la construction musicale d'un lieu comme Hart Plaza pour Tec-TROIT, et de la ville de Detroit pour le festival Movement.

L'authenticité déployée par les membres du Tec-TROIT appelle à une conformité d'ancrage, comme un faire partie d'un environnement ou encore une identité collective. Si dans mon analyse le festival Movement ressemble à la superstructure⁵³⁶ de Mark Slobin à la manière d'un système de négociation interne entre industrie, média, modèle hégémonique et donne à voir l'ordre du monde par la compréhension de la musique. Une superstructure à laquelle le Tec-Troit ne veut pas répondre, et donc se rapproche du concept sous-culturel de Slobin.

L'authenticité, dans le Tec-Troit, passe aussi par un renouveau et une hybridité propre à une vision de la scène et des musiques électroniques, et des capacités du DJ/producteurs à se développer. Ainsi l'authenticité est liée à l'attitude, la conduite. Elle n'est pas liée pour Tec-Troit, a contrario du Movement, à une stratégie pour être identifiée par l'extérieur, notamment en insistant sur la parenté, la filiation et donc des origines communes.

⁵³³ Bennett, Andy., Peterson A, Richard., *Musis Scenes: local, translocal, virtual*, Vanderbilt University Press, 2004

⁵³⁴ Straw, Will., *Scene and Sensitivities*, in *Public*, n°22-23, 2002 p.235-257

⁵³⁵ Stokes, Martin., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical construction of place*, Oxford, De Berg, 1997, p.5

⁵³⁶ Slobin, Mark, *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Hanovre, Wesleyan University Press, p.27-25

Le festival Tec-Troit se propose littéralement et de manière opératoire - pas seulement heuristiquement - comme une « contreperspective à des festivals globalisés »⁵³⁷, notamment par ce que Tim Ingold nomme « a dwelling perspective »,⁵³⁸ que je vais traduire par un ancrage territorial, pour qualifier l'unité homme-environnement auquel le festival Tec-TROIT s'inspire.

5.3 CLUBS : DIVERSITE ET FRAGILITE D'EXPERIENCES. TYPICITES DE CE LIEU HYBRIDE A DETROIT

Cette partie de chapitre ne consiste pas en une monographie d'un ou des club, ni d'une énumération exhaustive des clubs à Detroit sur une période donnée. Ma démarche est l'étude des différents clubs où je me suis rendu régulièrement, et ce qui fait la spécificité de cet endroit, ou comment et pourquoi une expérience dans ce lieu a été particulière. L'ethnographie et l'analyse historique dresse alors une diversité de pratiques, de moments et d'expériences dont je vais détailler les variants et les invariants.

Outre mon travail qui ne s'est pas focalisé uniquement sur les clubs, l'impossibilité d'une ethnographie exhaustive des clubs tient d'abord dans un « *turnover* » important des clubs à Detroit, ainsi que des soirées (et leur lieu) qui peuvent disparaître rapidement, changer de noms, de propriétaires, mais aussi devenir importantes et référentes en ayant réalisées peu de soirées ou en ayant fonctionné durant quelques années, à la manière du Music Institute et de sa légende⁵³⁹. Je vais donc interroger ce que j'ai « expérimenté », mais aussi ce que j'ai lu et ce que j'ai entendu à propos des clubs à Detroit. En raison de la taille de ce chapitre, je ne travaille pas pour cette thèse à une comparaison de l'expérience musicale en club et en festival, ou à une ethnographie détaillée et à épuiser descriptivement.

Comme j'ai pu le souligner dans les chapitres précédents, mon parcours dans la techno à Detroit, et les manières dont j'ai pu voir la pauvreté, les friches, hors du centre-ville, a été ancré dans un engagement pour rencontrer une diversité d'acteurs uniques et spécifiques. En

⁵³⁷ Wolf K, Richard., *Theorizing the Local. Music, practice and experience in South Asia and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2009

⁵³⁸ Ingold, Tim., *The Perception of Environment : Essays on livelihood, dwelling and skill*, New York, Routledge, 2000

⁵³⁹ Voir supra : chapitre 2

effet, par mon installation au centre de Detroit et mes premières rencontres tournées vers des arrivants récents à Detroit, DJ et producteurs blancs, je n'aurai pas été confronté à ces problématiques, à l'instar des touristes venant au Movement festival, ou aux amis Blancs à Detroit suivant le chemin quotidien entre le centre-ville, chez eux, et Ann Arbor par exemple. De la même manière, si j'avais suivi ce parcours, et que je n'avais pas saisi diverses occasions de voir et faire d'autres choses, le terrain premier ne m'aurait jamais confronté de manière diverse à la communauté LGBTQ, ou encore à la communauté Africaine-américaine de danseurs des musiques électroniques, en parlant d'une majorité représentative d'Afro-américains sur une piste de danse : deux communautés souvent absentes de la sphère centrale des mondes de la techno à Detroit. Plutôt que d'envisager ces communautés comme caché, notamment dans une ville noire, j'ai préféré creuser la question.

Le reste de cette étude évolue entre description et analyse de types de lieux de musiques, entre club et bar, et dont les expériences techno sont hybrides à Detroit. L'hybridité correspond aux œuvres et styles de musiques électroniques qui peuvent varier en fonction de programmation, plus ou moins régulière en fonction de lieux qui sont rares à être dédiés à la techno.

Dès à présent, certains points à comparer au sein des paragraphes suivants peuvent déjà être soulignés en amont. Certains clubs ne font pas payer le droit d'entrée quelques semaines avant et semaines après la période estivale. Même quand le droit d'entrée est payant (10 dollars) pour assister à des performances d'artistes internationaux, le tarif reste très faible contrairement à Paris (20 euros). « La jouissance »⁵⁴⁰ ou transe liée à une prise intérieure avec la musique, au jeu du DJ, à l'ambiance collective du club, de potentiels substances, est aussi liée à la sexualité. La question de la sexualité dans ces clubs orientés vers la techno et la house est abordée très différemment par les publics, par rapport aux clubs en Europe. En effet, dans les clubs hétérosexuels que j'ai fréquenté à Paris ou ailleurs, certains groupes d'hommes ne viennent pas uniquement pour écouter de la musique ou pour danser, et s'amuser peut signifier aussi draguer ou chercher à rencontrer/coucher avec des femmes, ou inversement.

Dans les clubs ethnographiés à Detroit, notamment au Works, au TV Lounge et au Motor City Wine, pour m'y être rendu plus de 10 fois chacun sur sept mois, je n'ai pas observé de jeux de drague forcé ou appuyé. D'ailleurs, l'effet-amateur DJ/producteur et la présence des amateurs et artistes de la scène locale, qui sont très attachés à écouter, vivre et danser la musique – jouir de la danse et de la musique en priorité - se formule aussi comme un élément

⁵⁴⁰ Gallet, Bastien., « Instrument, jouissance, espace. Une théorie du club », in *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Paris, Editions Delatour, 2017, p.208-215.

de réponse à pourquoi les publics. Un deuxième élément est le manque de public à une majorité des soirées – et une faible attraction des clubs - où avant et après la période de festivals les clubs accueillent moins d'une centaine de personnes pour une capacité de plus de 300 personnes. Les visages sont parfois très familiers. Le groupe des amis de DJ locaux, des amateurs très réguliers aux soirées techno, me fait observer une forme de regroupement, d'un collectif sans qu'ils se connaissent tous personnellement : c'est l'effet-amateur.

5.3.a Homosexualité et culture club à Detroit : présence ordinaire et absence de reconnaissance

Dans cette thèse, j'ai déjà pointé que la techno était défendue comme une musique pour tous par les différents acteurs, mais que les régimes d'écoutes, d'actions ainsi que les pratiques pointent des différences en fonction des lieux, des goûts musicaux et des formes d'expériences sociales induites lors des différentes performances musicales. Si une communauté imaginée et émotionnelle de la techno écoute et danse sur de la techno, l'étude des formes de pratiques indiquent différents types de public performant, autant que divers expériences-lieux et divers types de performance artistique.

Qui vient en club techno à Detroit actuellement ? Si la techno à Detroit est marqué historiquement par un cadre de fêtes musicales créées par des cliques Afro-américaines dans les années 1980, l'évolution des pratiques musicales à Detroit va évoluer dans les années 1990, avec la venue des habitants des banlieues, d'Européens, et le développement au milieu des années 1990 de raves. Tout comme des membres de l'équipe Paxahau ont participé à l'élaboration de raves, Coyote Clean Up en a été un témoin : « tu sais dans les années 1990, les raves semblaient pousser tout en étant illégal, et puis les flics ont commencer à vraiment les empêcher. Et des gamins ont fait des overdoses, il y avait pas mal de drogues, de vols, donc tout s'est arrêté avant l'année 2000 ». ⁵⁴¹ Si aujourd'hui, les clubs dont je parle sont majoritairement occupé par un public blanc, des proches des artistes locaux, des gentrifiés et nouveaux installés à Detroit, ainsi que des habitants des banlieues, ces présences évacuent alors la question de la présence d'autres individus, étiquetés en genre et en race parce qu'ils ne sont pas présents. Comme l'individu est complexe, et que mon approche raisonne en

⁵⁴¹ Entretien avec Coyote Clean Up, Astro Coffee, voir : annexe 1

termes de pluralité d’agir et d’être, comme des traits d’identité – de leur comportement ou étiqueté - des êtres humains, j’interroge alors des formes d’intersectionnalité de race, genre et de classes dans le contexte techno à Detroit. L’intersectionnalité s’entend comme des modes de domination, et des formes combinées de domination⁵⁴².

En 2000, après 10 ans de travail de recherche, Kai Fikentscher réaffirme dans son ouvrage un élément central dans la construction de la musique de danse mais aussi de la construction et l’affirmation de nouveaux traits d’identité sociale à travers l’espace du club, qui est éludé et non reconnu au travers d’une réappropriation culturelle médiatique d’une « Amérique blanche et hétérosexuelle » : la disco est « Afro-américaine et gay »

Dans le cas de la disco, et même des danses en général, la mémoire collective semble curieusement sélective. Est-ce que cela aurait un lien avec le fait que le son de la disco et la musique post-disco soit essentiellement noire et sa sensibilité essentiellement gay ? Et parce que des choses noires et gays ont toujours du mal à être médiatisés sur Broadway, à la TV, ou encore sur dans la presse ? Rappelons-nous que le personnage de John Travolta dans *La Fièvre du Samedi Soir* n’est ni Africain-américain, ni gay⁵⁴³.

Kai Fikentscher, faisant lui-même parti de la communauté homosexuelle, insiste dès les premières pages de son ouvrage sur l’effacement de différents éléments d’une réalité vécue des acteurs dans les clubs et des acteurs eux-mêmes et leurs caractéristiques : ce des gays au DJs. Le passage d’une culture « underground » à une culture « mainstream », où le filtre des normes instituées, à l’instar de celles du cinéma en vogue à l’époque, passe par une intolérance à l’égard de la communauté homosexuelle, voire un déni de leurs personnes.

L’étude de Fikentscher prend forme dans les clubs de New-York. La situation à Chicago est aussi très similaire, et prend aussi la forme d’un complet engagement des amateurs de musique disco et de la communauté homosexuelle. En effet, d’une célébration de la diversité, des différentes sexualités et détermination de soi et de la musique, l’année 1979 marque un tournant considérable et politique, à la fois dans l’extinction et la perpétuation à Chicago du disco, et l’émergence de la house par le mouvement *Disco Sucks*. Le 12 juillet 1979, à

⁵⁴² Jaunait, Alexandre, et Chauvin, Sébastien., « Représenter l’intersection. Les théories de l’intersectionnalité à l’épreuve des sciences sociales », in *Revue française de science politique*, vol 62, 1, 2012, p.5-20

⁵⁴³ Kai Fikentscher, « You better work ! » *Underground Dance music in New York City*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 2000, préface.

Chicago, au Comiskey Park (stade de baseball), environ 50 000 personnes se rue pour pouvoir, après un match de baseball, brûler et casser des vinyles de disco. A la fin du match, les instigateurs de cet événement, Steve Dahl (DJ Radio rock), Gary Meyer (DJ Radio rock) et d'autres entament un tour de terrain avec des caisses de disques et des explosifs. Ils reprennent le slogan « Disco Sucks », et font exploser les disques, laissant un trou au centre du terrain. Les médias américains, qui ne sont pas des défenseurs du disco, titrent alors la mort du disco (symboliquement et littéralement). Si les auteurs de l'événement ce sont récemment défendus ne pas avoir été un mouvement homophobe⁵⁴⁴, ils ne feront aucun discours refusant et condamnant les discriminations sexuelles avec lesquelles le mouvement Disco Sucks va être lié dans les années 1980. De ces démarches musicales clivantes, à l'hétéronormativité dominante dans différentes formations de la société, la house de Chicago et la techno de Detroit vont naître dans des appréhensions diverses de l'homosexualité.

En me rendant à mon arrivée à Detroit en 2014 à la bibliothèque publique de Detroit, je rencontre Carleton Gholz, par le biais de Romie Minor, conservateur de la collection Emma Azalia Hackley « of African-American in Performing Arts » ou « Negro Music, Dance and Drama ». Cette collection établit en 1943, et depuis enrichi notamment du Detroit Electronic Music Archive, créé en 2005, est constitué de documents provenant de la collection personnelle de Carleton Gholz. Président du *Detroit Sound Conservancy*, une association qui travaille à « transmettre, éduquer, protéger, et innover autour du patrimoine sonore de la ville » (création en 2012) Carleton Gholz a exploré ce qu'il nomme « une partie oubliée de l'histoire des musiques électroniques à Detroit »⁵⁴⁵, et l'histoire des très nombreux clubs qui ont existé et ont fermé entre les années 1980 et 1990. Autour de cet histoire, il me parle des communautés homosexuelles dans les clubs de la partie Est du centre-ville.

A la fin des années 1970, la plupart des clubs de Detroit ont une orientation vers le punk et le rock comme le Bookie's, le Bobby's et le West Side Six. La plupart de ces clubs musicalement « genrés » se trouvent notamment au Nord-Ouest de Detroit, dans les banlieues, plus qu'en son centre. Au même moment fin 1970 – fin 1980, du disco à l'arrivée de la house et des prémisses de la techno, de nombreux clubs commencent à s'orienter vers la programmation de soirées et de DJ de ces styles, organisé notamment dans des clubs ou des bars comme le Chessmate, L'UBQ, le Heaven, Le Cheeks.... qui ouvre au départ en

⁵⁴⁴ Myers, Ben., « Why Disco sucks ! Sucked », in theGuardian.com, juin 2009.

⁵⁴⁵ Notes carnet de terrain numéro 1. Lors de notre première rencontre il me parle de ces travaux pour un livre non encore publié au titre : « Out Come the Freaks : Electronic Dance Music and The Making of Detroit After Motown ».

afterparty, ou en soirée le weekend. Sans parler de l'implication de la communauté homosexuelle, la scène locale via les figures de Stacey Hotwaxx Hale, John Collins, Alan Ester ou Delano Smith, tous DJ à cette époque dans les différents clubs, se souvient⁵⁴⁶. Elle n'avait pas été interrogée et la création musicale techno « cachait » le dynamisme musical et des lieux de musiques électroniques de danse⁵⁴⁷.

Si la house, et notamment la culture club de Chicago se développe autour de la figure du DJ de Chicago Frankie Knuckles, puis de New York Larry Levan, à Detroit c'est notamment grâce aux DJ Ken Collier, Morris Mitchell ou les moins connus Steve Nader et Jerry Johnson, que cette culture musicale, de danse, et de fête, s'étend. Frankie Knuckles, Ken Collier, Morris Mitchell, et Steve Nader⁵⁴⁸ sont des DJ pionniers gays.

Si Dan Sicko ne détaille pas outre mesure la participation de la communauté homosexuelle dans la création locale, son ouvrage de référence *Techno Rebels* revient en détails sur le parcours de Ken Collier, et le tuteur qu'il a pu être pour des DJ comme DJ Minx ou Derrick May, dans l'émergence de la techno.

Ce sont alors les défricheurs et déchiffreurs actuels, journalistes et défenseurs actifs du patrimoine de Detroit qui interviennent pour parler peu ou prou de l'influence de la communauté homosexuelle dans la création des musiques électroniques et du cadre de performance. Etabli comme un *cultural stigma*⁵⁴⁹ dans notre société, dans le cadre des musiques électroniques de danse, l'homosexualité est à la fois imperceptible, car les comportements sexuels ne sont pas dissociés dans la plupart des clubs, mais la communauté homosexuelle peut ne pas se rendre dans des lieux qui sont « hétéronormés », tout comme les hétérosexuels peuvent rejeter une diversité par manque d'intérêt dans le mélange, pour oser plutôt que de rester dans des habitudes.

Les artistes centraux des mondes de la techno ne prennent que peu la parole sur les questions relatives à l'homosexualité. Néanmoins, le comportement des artistes et du public local de Detroit est loin d'être homophobe, mais il trahit un malaise ou des interactions

⁵⁴⁶ Zlatopolsky, Ashley., "The Roots of Techno: Detroit's Club Scene 1973-1985. The forgotten history of clubs and DJs that helped birth Detroit techno", in *Red Bull Music Academy.com*, 2014

⁵⁴⁷ Idem.

⁵⁴⁸ Gholz, Carleton., « Remembering DJ and Dance Detroit founder Steve Nader », in *Carleton Gholz blog*, Avril 2015. URL : <http://csgholz.org/blog/steve-nader/>

⁵⁴⁹ Goffman, Erving, *Stigma : Notes on the management of the spoiled identity*. New York, Prentice-Hall, 1963

« dysphoriques »⁵⁵⁰ trahissant le malaise. Deux récits de deux acteurs de mon terrain permettent de relever cette communication qui s'est faite au travers d'une forme de processus d'acceptation par une participation et une interaction forte avec des individus d'une « autre » orientation sexuelle, via le cadre des musiques électroniques

Eddie Fowlkes me raconte qu'en se rendant au Warehouse à Chicago, Frankie Knuckles l'appelait « Sunshine »⁵⁵¹, sobriquet doux que Fowlkes avait du mal à entendre au départ, et a appris à apprécier.

De manière plus contrastée, Tina Carlita me raconte comment son mari et elle, parti d'une recherche pour voir ce qui se passait dans les clubs de la communauté gay et s'inspirer des nouveautés qui fonctionnaient sur le marché, ont évolué à partir des années 1990 :

Nous, Derek et moi... je me souviens qu'il avait à faire des recherches musicales, parce que tu sais Derek vient de la Motown, du R'n'B, du gospel, et ces sons étaient nouveaux pour lui à l'époque. Donc il devait se rendre dans les clubs qui jouaient de la musique house. A cette époque, les principaux clubs qui jouaient de la house étaient des bars gays, donc Derek n'étant pas gay, il m'a demandé de venir avec lui. Nous sommes allés au Heaven, au Time Square et oh mon dieu ! (rires). Nous y sommes rentrés, et tu sais je suis né dans une famille musulmane, très strict donc je ne connaissais rien de rien à propos de cela... et c'était genial, tout le monde était libre... et j'étais là : « attends il n'y a que des hommes » (rires). Mais c'était bien, tout le monde passait juste du bon temps⁵⁵².

Une question se pose à moi : inscrire l'homosexualité dans l'Histoire des clubs et pas dans l'actualité revient-il à affirmer le cadre hétérosexuel et blanc des pratiques de musiques électroniques ?

A Detroit, le sociologue du genre Marlon M. Bailey a étudié les *Butch Queens Up in Drag*⁵⁵³, et les performances dans la « ballroom culture » dans la formation culturelle *queer*, ou la musique hip-hop, house et des morceaux de la techno de Detroit sont utilisés pour les compétitions. J'ai rencontré Marlon Bayley, invité à dédicacer son livre à la Detroit Public Library lors d'une conférence du Detroit Sound Conservancy en 2014. Sans cette rencontre, je

⁵⁵⁰ Goffman, Erving, « La communication en défaut », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1993, p.66-72

⁵⁵¹ « Mon soleil », « Mon ange » en français

⁵⁵² Entretien avec Tina Carlita Nelson, annexe 3

⁵⁵³ *Butch Queens Up in Drag*: des hommes gays qui performent en drag, sans prendre d'hormones et sans vivre comme des femmes. Bayley Marlon., *ibid.*, p.36

n'aurai probablement pas de connaissances, sur ces pratiques à Detroit engageant dans des performances de leur corps, du soi et des cadres genrés et sexués, des hommes gays afro-américains à danser sur des musiques électroniques.

Dans son ouvrage, Bailey nous renseigne aussi sur une critique des DJ de Detroit, où à Detroit, « un petit groupe de DJ dans la scène house de Detroit son homosexuelles, quand la majorité sont hétérosexuelles et mixent pour des publics hétérosexuelles »⁵⁵⁴.

Parmi ces DJ on compte Stacey Hotwaxx Hale et DJ Cent, qu'ils nomment des *Black Queens*, ainsi qu'Alan C. Ester et John Collins. DJ Cent mixe toujours pour la culture ballroom. En 2015, le Detroit Sound Conservancy (DSC) organise une soirée en hommage à Frankie Knuckles, ami DJ de DJ Cent, au Whiskey Parlour. Communication faible, intérêt relatif pour l'événement ou tension avec l'organisation par le DSC ? Presque aucun membre de la scène locale ne s'est déplacé.

Aujourd'hui, près de 20 ans après Fikentscher, un nouveau discours et une nouvelle mobilisation se réalise autour d'un discours sur la diversité. L'auteur, Luiz-Manuel Garcia revient dans son article « pour promouvoir la diversité » sur une autre histoire de la sexualité dans la culture club⁵⁵⁵.

5.3.b Le Menjos : le club comme lieu de la performance du genre

Tina Carlita me dit lors d'un entretien : « tu sais, les jeunes pensent que la musique house, c'est de la musique d'homo, fait pour les homos ». Elle me parle de ce constat, pour m'annoncer qu'elle a organisé la venue d'Alexander Robotnik, star de l'Italo-disco. Cette venue est organisée au Menjos, club LGBT, lors d'une fête organisée, trois semaines après le MOVEMENT en 2015. Robotnik avec son tube « Problèmes d'Amour », est décrit par Dan Sicko comme un titre emblématique pour la communauté de DJ de Detroit au début des années 1980⁵⁵⁶. Pourtant, peu de monde s'est déplacé.

Le Menjos est situé en bordure d'un grand quartier au Nord de Detroit, Highland Park. Je m'y déplace en taxi, le lieu se trouvant à une vingtaine de kilomètres, dans ce quartier délicat de Detroit. Le club ressemble à une discothèque ou une boîte de nuit, « strass et

⁵⁵⁴ Bayley Marlon., *ibid.*, p.155

⁵⁵⁵ Manuel-Garcia, Luis., "An alternate history of sexuality in club culture", in *ResidentAdvisor.net*, 28 janvier 2014.

⁵⁵⁶ Sicko, Dan., *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, A Painted Turtle Book, 2001, p.25

paillettes » sont réunis, ainsi que des miroirs partout, jouant sur le vu et être-vu. La plupart des gens sont au comptoir du bar, formant un demi-cercle. La culture homosexuelle s'affiche, comme la culture libertine, avec des objets sexuelles dans des vitrines en verre (menottes, sex toy, objets de soumission, vêtements en cuir). De nombreux portraits d'homme nu sont affichés. Je suis le seul jeune de moins de 25 ans de la soirée présent. Je me sens à l'aise, bien qu'un peu désorienté par ma venue seule, dansant seul, parfois accompagné d'une drag queen et d'artistes du collectif DTM déjà rencontrés.

Aucun membre des groupes et des DJ que j'étudie ne sont présents. Les marraines et créatrices de l'événement : Stacey Hotwaxx Hall (DJ house, homosexuelle, afro-américaine, surnommée la Godmother of House) et Tina Carlita (animatrice du webshow, hétérosexuel, afro-américaine) présentent les différents artistes. Le public est constitué d'hommes et de femmes, autour de 40 ans. Les DJ de Detroit Techno Militia sont venus voir cet événement.

5.3.c Le Works ou des divers styles de musiques électroniques de danse

Le Works est un vieux bâtiment en brique. A l'entrée, un vigile regarde votre carte d'identité. La plupart du temps dans tous les clubs de Detroit, l'entrée n'est autorisée qu'au plus de 21 ans – outre certaines soirées exceptionnelles où les plus de 18 ans peuvent y accéder. Le contrôle de l'âge pour obtenir de l'alcool est quasi-systématique – souvent même une fois entré dans un lieu. Le Works a deux scènes fixes à l'intérieur et une troisième scène en patio à l'extérieur. La scène principale est située après le hall d'entrée et le bar – le Works est l'un des rares à avoir un équipement sonore de qualité, « adéquate et moderne » me révèlent les DJ. L'aspect industriel des poutres métalliques, ainsi que l'aspect « cave » des murs en brique sans ouverture extérieure (pas de lumière, pas de vue extérieure) et la hauteur de plafond, mettent rapidement le public dans une ambiance « underground⁵⁵⁷ », sans avoir pour cela à descendre d'un étage. Le public découvre la large scène offerte à lui à la fin d'un couloir exigu séparant l'entrée et la première scène, de la pièce principale. L'espace n'est pas restreint mais ne dépasse pas les 50 mètres carrés. Un soir, Altstadt Echo me contacte, pour une performance du label Blank Code – des jeunes producteurs de techno minimale et drone basés pour la plupart à Detroit et sa banlieue, dont il fait partie. Arrivé à 21h00, j'envoie un message à ce dernier. Il rigole. Je suis arrivé trop tôt. Il commence à peine à installer son

⁵⁵⁷ Underground : l'acception qui lui est donnée ici est celle de « sous-sol » ou *basement*. Ce terme renvoie à de nombreuses acceptions à Detroit : entre styles musicaux et valeurs communautaires.

matériel, aidé par quelques membres du label, sinon personne. Au Works, les soirées se suivent mais ne se ressemblent pas. Deux soirs plus tard, on y a joué du dub-step. Un autre soir encore, une soirée uniquement drum'n'bass⁵⁵⁸ a eu lieu. Mes contacts sur place ne m'ont proposé aucune de ces soirées – ce n'est pas ce genre de musique que les artistes suivis veulent entendre.

5.3.d Leland City Club : faire présent d'un espace aux traces du passé

Un soir nous nous rendons au *Leland City Club*, avec Appian et un groupe d'amis. Le club se trouve dans la tour abandonnée du *Leland Hotel*. Arrivés, nous montons un escalier de secours aux murs délabrés, couverts de graffitis. Au troisième étage, nous entrons dans une pièce sombre, presque noire. Des squelettes sont peints au mur. Des signes ésotériques sont représentés. La peinture fluo appliquée à certains endroits donne certains tons plus contrastés et lumineux. Je suis mes amis, croise les gens au bar dans un long couloir, puis arrive dans une grande salle avec sur le sol du parquet. Soirée funk et disco ce soir. S'entremêlent des hispters, des hommes et femmes en sportswear, casquettes sur la tête. La plupart sont jeunes, ils ont entre 21 et 28 ans. Le DJ semble avoir des problèmes avec ses platines et il joue dans un petit espace. En général, les DJs jouent sur une grande scène – et c'est ici que se joue « de bonnes soirées en *afterparties*⁵⁵⁹ du MOVEMENT », me révèle Kevin McGuillian, membre du groupe et DJ amateur. C'est un lieu où beaucoup de dub step et drum'n'bass sont diffusés, mais aussi du rock et des concerts de métal. Le lieu se revendiquant comme diffuseur de musique industrielle⁵⁶⁰. Tout dépend des soirées. Dans cet espace très obscur, ils m'invitent à pousser une porte. J'ouvre et je découvre, un hall dont les murs blancs restent immaculés tandis que des débris jonchent le sol – c'est le reste de l'hôtel. Des traces de vies passées sont encore présentes. Le rez-de-chaussée est presque intacte, tapis rouge, grands bouquets de fausses fleurs et lustres gigantesques. Nous montons au quatrième étage, un piano est retourné. Nous nous aventurons dans différentes pièces vides. On me dit que des personnes vivent ici, ce parmi les décombres ou dans des endroits réaménagés de façon très sommaires. Jimmy Hoffa et de nombreux gangs firent de ce lieu – un point de rassemblement du grand

⁵⁵⁸ Drum'n'bass : Avatar de la jungle. Proximité avec le hip-hop et ses techniques (scratch). Voir : Musiques électroniques. Des avant-gardes aux dancefloors, Le mot et le reste, Paris, 2010, p.345-346.

⁵⁵⁹ *Afterparty* : fête tardive, qui a lieu « après une première ». Les *afterparties* ont généralement lieu après la fermeture d'un club (à partir de 2h00 du matin). A Detroit, les *afterparties* peuvent commencer plus tôt. Les *afterparties* ont généralement lieu à l'écart du public non-initié.

⁵⁶⁰ Musique industrielle : ici, je parle notamment de rock industriel et de métal industriel.

banditisme. Le côté spectaculaire de Detroit - hors de mon ordinaire qui s'est constitué à Detroit - me rattrape.

5.3.e TV Lounge : un rendez-vous de la scène

Je vais souvent au TV Lounge, seul ou accompagné. J'y vais en vélo. Partant de Midtown, quartier jeune et en partie gentrifié de Detroit, entre le campus universitaire et le centre culturel et scientifique de Detroit (musées, hôpitaux, bibliothèque, nombreux restaurants représentant différents styles de cuisine et différentes communautés de Detroit : chinoise, pakistanaise, libanaise, mexicaine...), je traverse Cass Corridor, ancien quartier très malfamé dans les années 1970-1990 (dealeurs, gang), où les malfaiteurs sont moins présents mais où la notion d'abandon de la ville prend tout son sens. La densité de population y est très faible – la pauvreté très forte – aucun supermarché, peu de lieux de vie communautaire, beaucoup de bâtiments abandonnés et/ou en ruine parsemant mon chemin. Sur Martin Luther King Boulevard, je prends à droite, laissant derrière moi le *Masonic Temple Theater*⁵⁶¹, ancien lieu culturel de Detroit et lieu de la scène punk et rock des années 1970 – servant aujourd'hui de lieux pour des banquets, des cérémonies pour les classes riches de la société de Detroit. Avant de tourner à gauche, je vois à 500 mètres, après le périphérique, une grande tour multicolore qui luit dans le paysage, le *Motor City Casino* – du surnom de Detroit - appartenant au groupe MGM. A ma droite, des rangées de maison – toutes semblables – sont le signe d'un quartier résidentielle récent (années 1980-1990), positionnée autour du périphérique Ouest, une zone résidentielle aux foyers de classe moyenne. Prenant à gauche sur 4th Street, je croise une (toute) petite mosquée, isolée et entourée de grillages qui me surveillent derrière ses caméras – me rappelant qu'à Detroit, 42% des habitants sont de confessions musulmanes⁵⁶² la plus grande communauté musulmane des Etats-Unis (chiffre de 2003). Arrivant au *TV Lounge*, dans une rue dans la pénombre, je pose mon vélo sur un grillage. Je vois cinq à dix voitures sur le parking. Une petite enseigne lumineuse me renseigne. Au loin, en direction du Canada, le centre-ville ou Downtown se dessine avec ses gratte-ciels. Je suis au bon endroit. La sécurité est toujours présente et visible à l'entrée. A l'intérieur on vérifie mes papiers, et je paye un droit d'entrée (*cover*), si nécessaire (environ 10 dollars), bien que cela soit rare. Le bar est la première chose visible en entrant. Contrairement au Works, on trouve des canapés à droite du bar. A gauche du bar, on entre

⁵⁶¹ Abandonné depuis les années 1980, ce bâtiment est détenu aujourd'hui par Jack White, guitariste et chanteur de rock célèbre et originaire de Detroit.

⁵⁶² Shryock, Andrew., *Arab Detroit 9/11, Life in the Terror Decade*, Detroit, Wayne State University Press, 2011

dans une seconde salle – ouverte seulement pour les grands événements ou en cas de mauvais temps. En été, on accède à l’extérieur à un patio. Dans cette espace, se trouve une scène couverte, quelques chaises longues sur le côté, un canapé en extérieur, un grand kiosque de jardin et plus loin un panier de basket. On trouve aussi à l’extérieur un coin VIP très rarement utilisé – car les clubs ci-cités à Detroit ne pratiquent pas le « *bottle service*⁵⁶³ ». Le patron du club est Jooshua, lui-même DJ. Loren et Arian Daniels, amis de DJ Jooshua, sont les DJ résidents de ce club. Cependant, le *TV Lounge* accueille toute l’année de nombreux événements et rassemblent souvent le public des musiques électroniques. Ils proposent des artistes locaux et internationaux, notamment house et techno (peu de dub step, de drum’n’bass ou de jungle, de drone ou de techno minimale). Ils ont un partenariat avec *Paxahau Production*, producteur du festival MOVEMENT – qui a financé leur nouvelle installation sonore. Le public du *TV Lounge* est très référentiel. Cinquante à soixante personnes sont là, ce soir. Les personnes que je croise, je les ai vu de nombreuses fois ici et à la plupart des événements du même genre ainsi que dans les lieux de socialisation où se croise toute cette communauté. Aussi, Detroit, à l’exemple de ce club, semble être une ville où l’on trouve plus de DJ et producteurs techno et house, amateurs et professionnels, que de public pour l’écouter, la danser, la promouvoir en son sein. Cependant, il faut repenser, voire minimiser cette hypothèse, à l’aune de « l’effet masse des amateurs »⁵⁶⁴. Le public dépend très largement d’un flux peu régulier de banlieues qui vient remplir les clubs, quand les clubs eux-mêmes ne se déplacent pas aux portes des banlieues, comme le *Grasshopper* à Ferndale – lieu plus « sexy et commercial ». Au *Grasshopper*, on pratique le « *bottle service* », comme dans la plupart des lieux qu’on nomme clubs ou discothèques en Europe. L’espace est plutôt restreint et le volume sonore très fort. Les videurs sont plus présents, plus attentifs à ce qui se passe. Le public « est habillé pour sortir ». L’habit de sortie, est un phénomène plus rare, dans les autres clubs cités précédemment. Dans ce lieu, ouvert pour la jeunesse de Ferndale, l’apparence a une importance évidente. De la présence des videurs, aux barrières VIP, aux stroboscopes et lumières « flashy », de la fumée, en passant par une gestuelle plus démonstrative, chaloupée, avec une ambiance « lève les mains en l’air ». De l’avis de la DJ que j’ai enquêtée Gabi, le propriétaire ne se serait jamais déplacé dans aucun club de Detroit, et ne connaîtrait que très peu la scène.

⁵⁶³ « *Bottle service* »: Le service à la bouteille est souvent lié à la privatisation de certaines parties d’un club (VIP). Les clubs de la communauté techno et house ou la communauté émotionnelle de la « techno de Detroit » rejette cette segmentation entre groupes. De plus, le « *bottle service* » renvoie à la consommation à outrance, et aux clichés sexys et commerciaux dans des clubs, nommés alors discothèques. C’est une représentation que la culture de la nuit se fait d’Ibiza par exemple.

5.3.f Mix Brictown, Motor City Wine, Detroit Historical Museum: présences de la communauté africaine-américaine

L'effet-amateur aggrège notamment en son sein des jeunes Blancs. En effet, les jeunes Noirs de 20-30 sont peu nombreux. De manière générale, on ne voit que très peu un groupe massif d'Afro-américains entrer sur la piste, ce à quelques exceptions.

Le Mix Bricktown est un bar en journée, et un club le soir. Sa propriétaire, la DJ Lynda Carter l'a ouvert dans le quartier Bricktown, entre le Renaissance Center et le quartier des jeux, bars et restaurants, Greektown, en 2011. Depuis plus de trois ans, cette DJ qui a commencé en tant qu'animatrice de soirée et d'événements, mixe avec d'autres confrères et consœurs. Ce club est l'un des rares où la communauté afro-américaine est très représentée. La piste de danse n'est pas grande, et il y a des miroirs sur les murs. Ses amis, ses collègues, et sa sphère personnelle font fonctionner le club et dynamise leur propre envie de musiques plutôt house et deep house mais aussi soul et disco que techno. Elle incarne une des femmes référentes dans la communauté DJ à Detroit.

A propos des clubs et de la techno, pour Tina Carlita Nelson, la scène qui avait vu naître la techno et la house s'est essouffé, s'est transformé, est parti, à modifier ses goûts. Cependant, pour ceux comme elle qui veulent choisir et sont exigeant sur ce qui se diffuse, et comment :

Et je souhaite que nous développons plus de clubs techno, parce que - surtout pour la communauté noire - il n'y a pas beaucoup de clubs techno avec de la vraie techno. Il n'y a pas de Tresor ici, comme à Berlin. Tu dois mixer house et techno ici. Même avec le Populux on verra bien⁵⁶⁵.

Si c'est au Motor City Wine où j'ai vu le public le plus diversifié, le cadre y est étonnant. Les propriétaires, deux anciens organisateurs de rave à Detroit, proche de Paxahau, ont ouvert un bar à vins, mais un DJ booth est toujours présent au milieu d'une petite piste qui peut accueillir une centaine de personnes, et où les murs sont recouverts de bouteilles.

Enfin, en programmant un entretien avec Delano Smith, ayant notamment joué avec DJ Ken Collier – et été très présent à la fois dans une production/performance, au départ house, et dorénavant plus techno, j'ai assisté à une grande fête au milieu du Detroit Historical

⁵⁶⁵ Annexe 3

Museum, qui réunissait tous les amis et proches des DJ Alan Ester, Bruce Baily et Delano Smith. Et nous n'étions que quelques Blancs sur la centaine de personnes présentes : une scène finalement peu commune à Detroit dans le cadre de la techno.

CHAPITRE 6

PARCOURS DE JEUNES MUSICIENS TECHNO A DETROIT

Identité professionnelle, modes d'apprendre et de transmettre

Après avoir travaillé à une définition des mondes de la techno à Detroit, de ville en urbanités, d'espaces en interstices, d'expériences en situations, ce dernier chapitre de la thèse se propose comme étude à un niveau individuel de la création musicale et des musiciens/artistes de techno.

Plus précisément, les chapitres précédents évoquent souvent les artistes ou la scène, en tant que collectif. Cependant, nous l'avons vu dans les chapitres 2, 3 et 5, les artistes de musiques électroniques ont chacun des parcours individualisés, dans une recherche de créativité musicale qui consiste à la fois en une différenciation esthétique, de choix des interfaces, d'outils électroniques ou d'instruments pour travailler à la création de ses propres œuvres en tant que producteur de musique, mais aussi à une sélection d'équipement et d'un répertoire, soit d'une sélection d'œuvres dans laquelle une performance artistique se crée. Cette sélection par étapes régulières consiste en ce qui est nommé comme le « *digging* »⁵⁶⁶, ou une recherche dans le patrimoine matérielle de supports. Cependant, cette individuation, ce chemin entre l'enregistrement, la performance, l'apprentissage, la création d'événements, le lien avec un label, le cadre familial, constitutif du cadre du travail musical et du métier de DJ reste à documenter. Pour cela j'oppose à l'archétype de travail solitaire du DJ et du producteur en tant qu'artiste studio ou *bedroom producer*⁵⁶⁷, à des modes d'interactions musicales sociales, des contraintes de collectif et d'insertion professionnelle, et des visées individuelles, à la fois dans les modes de l'activité artistique et dans la conception esthétique

⁵⁶⁶ « Digging » : chercher un morceau, un support, et le sélectionner : discographie et passeurs de disque.

⁵⁶⁷ « Bedroom producer » : travailler dans sa chambre pour créer de la musique est souvent opposé à la création en studio et home-studio dans la hiérarchie et la distinction de talent. C'est ainsi que l'étude de la SACEM sépare les amateurs, des professionnels qu'elle qualifie entre « DJ techno confirmé » des DJ « star internationale » : Braun Benjamin et Pellerin Olivier, *Les Musiques Electroniques en France*, Paris, SACEM, 2017, p.13.

de la musique. Ce chapitre répond surtout à une analyse des modes de l'activité/travail artistique. En France, c'est notamment Morgan Jouvenet qui a détaillé par une approche sociologique, une trame pertinente d'analyse, et une montée en généralités sur le travail artistique dans les mondes musicaux rap, techno et électro à travers la figure du DJ ou du MC. Une trame sur laquelle je vais partiellement m'appuyer, notamment via son dernier chapitre sur « les trajectoires des artistes »⁵⁶⁸, et que je vais venir critiquer et compléter par une approche plus descriptive, et une démarche plus ancrée dans des cas et « des prises de réel »⁵⁶⁹.

En partant de l'étude théorique de la musique électronique de danse basée sur des ethnographies des travaux de Mark J. Butler, et en analysant de manière complémentaire avec les travaux de Bastien Gallet en esthétique des musiques électroniques, je pose les bases des techniques du DJ, des interactions avec les interfaces pour pouvoir les saisir dans le fil de de l'observation-participante réalisée en 2014 et 2015 de 4 jeunes musiciens : MGUN, Altstadt Echo, Appian, Gabi et Rebecca Goldberg.

De l'étude de leur parcours d'apprentissage musical, à l'étude de situations vécu avec eux, je décris des chemins de la professionnalisation de ceux considérés sur le terrain comme des « *up-coming talent* », des talents en train d'« apparaître ». Si je fais intervenir d'autres figures, dans un but de comparaison, néanmoins je situe cette étude dans le cadre d'une observation-participante de plus ou moins longue durée, sur des actions répétés et avec un niveau de relations amicales variables. Sur l'observation-participante, Jeanne Favret-Saada revient sur « la pratique » de cette forme d'enquête qu'elle critique ou de ce que « observer-participer » est considéré comme un oxymore. Si je vais répondre empiriquement de ma démarche par la suite, je garde à l'esprit le caractère opératoire et la difficulté réflexive que demande l'observation-participante, ainsi que le caractère « d'être affecté »⁵⁷⁰ - une prise affective à des situations qui n'a pas été réfléchie mais peut être analysé par action participative ou par présence observatrice dans une situation qui nous agit⁵⁷¹. De fait, la plupart des situations dépassent le chercheur s'ils participent.

Comme je l'analyse dans le chapitre 2 en termes de pratiquer et de penser l'espace, j'ai été en interaction avec différents jeunes individus, qui m'ont amené à voir, être et faire à

⁵⁶⁸ Jouvenet, Morgan., *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006, 215-265.

⁵⁶⁹ Imbert, Claude, « Le cadastre des savoirs. Figures de connaissances et prises de réel », In Passeron, Jean-Claude ; Revel, Jacques. (dir.), *Penser pas cas. Raisonner à partir de singularités*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.

⁵⁷⁰ Favret-Saada, Jeanne., « Etre affecté », in *Gradhiva*, n°8, 1990, p.3-9.

⁵⁷¹ Winkin, Yves., *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain.*, Paris, Ed.Points, 2001, p.161

Detroit, notamment dans des repères et espaces propres à leur démarche artistique dans l'espace public, mais aussi dans des cadres plus privés, des clubs, de leur travail à leur maison ou penser l'espace de la techno à Detroit dresse une certaine Detroit. Chercher des jeunes musiciens étaient mon objectif premier de recherche pour pouvoir au départ analysé, les évolutions esthétiques dans la création musicale de jeunes par rapport à la techno de Detroit, ce autour d'une hypothèse partagée entre la circulation des supports et œuvres de musiques et donc des influences multi-situées, mais aussi du contexte d'influence de l'habitat et de la proximité avec des collectifs, labels et artistes professionnels installés à Detroit. Ce contexte d'influences locales, comme figeant une appartenance et un collectif figé est alors critiqué, car la formulation de générations ou de « vagues » d'artistes de Detroit dans le discours médiatique, ainsi que l'analyse historique et des liens artistiques dressés par Dan Sicko⁵⁷² se fige dans une essence basée sur un concept de filiation et de parenté autour des modes d'affiliation ou d'adoption⁵⁷³. Mes travaux invitent à repenser ces modes de mise en relation, et la problématique de la description de ses mises en relation, notamment de l'affinité musicale et l'affinité d'une communauté, d'un label musical, pour pouvoir retranscrire les relations observées par le chercheur – la personne extérieure à la relation - et les relations telles qu'elles sont exprimées, énoncées, exprimées par les enquêtés.

Comment se déroule cette prise au terrain, par l'« affect »⁵⁷⁴ ? Je reviens dans l'étude sur le cadre des rencontres et les évolutions dans les relations avec les jeunes musiciens techno, mais je souhaite établir les grandes lignes qui ont fait évoluer ma propre affectivité, et donc une mise en proximité. Qu'importe les DJ, je les ai tout d'abord rencontré en me présentant comme chercheur/amateurs de musiques techno, en leur expliquant les raisons de ma venue à Detroit, et mes motivations pour documenter la scène actuelle. De ces premières rencontres ou échanges avec des proches des artistes, s'en est suivi des demandes d'entretien que certains ont refusé, préférant d'autres modes de rencontre et d'échange, mais que la plupart ont accepté. Durant ces premiers échanges, les entretiens sont semi-directifs, voire proche d'un débat d'idées. Si j'ai une grille d'éléments que je souhaite questionner – rapport à la techno, rapport aux pionniers, rapport à Detroit, parcours professionnel, etc. - je les rencontre avant tout pour discuter avec une certaine volonté caché de vouloir m'approcher d'eux, de les connaître. Je souhaite aussi qu'ils me connaissent et éviter un rapport unilatéral.

⁵⁷² Sicko, Dan., *Techno Rebels. The renegades of electronic funk.*, Detroit, Wayne State University, 2010 (1999)

⁵⁷³ Strathern, Marilyn, « La parenté comme relation », In « La parenté de nouveau en question », L'Homme, Editions de l'EHESS, 210, 2014, P.43-61.

⁵⁷⁴ Outre les lectures anthropologiques précédemment citées, le livre de Frédéric Lordon a contribué à un éclaircissement de ma pensée sur l'articulation de nos affects dans un cadre de détermination de structures: Lordon, Frédéric., *La société des affects : pour un structuralisme des passions*, Paris, Le Seuil, coll.Points, 2013.

Néanmoins, cette structure logique de mise en relation, telle que je la présente ici est encore loin de la réalité, d'une prise au temps, des ambiances, et des interactions avec d'autres personnes et objets qui façonnent « l'observation participante », comme une *ethnographie de communications*. Très demandeur d'information, les artistes de manière très amicale m'ont proposé de sortir avec eux, m'ont proposé de venir à des soirées d'amis, à des *gigs* dans des clubs, de célébrer l'anniversaire d'un proche chez eux... soit des modes de participation à des sorties, des soirées, des événements musicaux privés ou ouverts aux public, dans des cadres où je vais être dans leur sphère privée (des amis proches, des relations amoureuses, des parents) ou dans des sphères plus larges (des amis-DJ, des collègues de travail, des « amis-d'amis », etc). Certains encore m'ont proposé de me faire découvrir des parties de la ville, de faire des courses, de m'emmener en voiture – n'ayant qu'un vélo pour me déplacer.

Au final, comment ai-je sélectionné ces 5 études de cas de jeunes-musiciens ? En effet, je parlerai d'autres jeunes musiciens électroniques rencontrés dans ce chapitre, et j'ai donc interagi de manière plus ou moins dense, prévue ou située avec ces derniers. Cette sélection permet de documenter la diversité de profils et de parcours individués, sans être une sélection de la diversité artistique ou humaine - chaque parcours étant divers - à l'exception de ma volonté de parler de manière plus équitable des femmes, dans des mondes de la techno à dominante et dominance masculine. Cette sélection est aussi le fruit de la disponibilité, la mobilité de certains artistes que je n'ai pas pu rencontrer, malgré mon souhait : comme Kyle Hall et Jay Daniels, que je souhaitais rencontrer au départ de par leur aura médiatique et en tant que talents récents. De fait, ces effets de possibilités/impossibilités de rencontre ne doit pas exclure l'affectivité/l'affinité plus forte que j'ai senti avec ces membres de la scène house et techno de Detroit que j'ai eu. Cette affectivité est mesurée sur des temps ethnographiques, en fonction donc de certaines situations, où ma participation en tant que membre d'un groupe social avec un ou des DJ enquêtés, en tant que participant-danseur avec des amis d'un groupe, ou invité à participer à des activités musicales a été dynamisé, demandé, sollicité, et a notamment touché mon affinité, soit un sentiment, une sensation de partage d'une affectivité située.

Pour terminer ce chapitre, après une étude de parcours individuels, je reviens sur une recherche d'un mode institué de productions de conventions musicales et de formations de parcours artistiques, en me demandant s'il existe des formations pratico-théoriques de musiques électroniques à Detroit, et ainsi questionner de nouveau les pratiques musicales comme pratiques instituées, et entre un mode de faire de la techno – rigide, institué,

conventionnel, et de faire la techno – souple, fragmenté, disponible⁵⁷⁵. Dans une comparaison avec un état des lieux de certaines formations de musiques électroniques en France, j’interroge cette dichotomie pratique/théorie, pour tenter de qualifier des modes de stabilisation des références logiques, et la pratique des acteurs de multiples références constituant une richesse de formation artistique et individuelle.

6.1 TECHNIIFIER : DONNER FORME AUX TECHNIQUES DES MUSICIENS ELECTRONIQUES

Dans son livre de 2006, Unlocking the Groove. Rhythm, meter and musical design in electronic dance music, Butler s’entoure d’un recueil de connaissances scientifiques fortes et pluridisciplinaires d’analyse des dimensions socio-culturelles de la musique fondée par de nombreux auteurs anglo-saxons : genre, ethnicité, figure du DJ, histoire et styles esthétiques, sexualité⁵⁷⁶, etc.

En argumentant que l’analyse musicale ne peut séparer « musique » et « contexte », il souhaite exposer que l’analyse est un procédé social⁵⁷⁷. Il explique sa position vis-à-vis des objets étudiés, et que les outils de l’analyste ne sont en aucun cas neutres. En attaquant, certaines chapelles qui totalitarisent les musiques électroniques populaires autour de contexte, en structurant celles-ci autour de phénomènes, de structures, d’un lieu – soit une entité centrale – créant une abstraction musicale. C’est notamment autour d’une indissociabilité de compétences, traits, et parcours – en tant qu’*Homme pluriel* - que Butler exprime « être lié » entre l’analyste/le chercheur en théorie musicale, avec le danseur et l’auditeur attentif/d’autres analystes sociaux qu’il est – sur des temporalités différentes, et sur le cas de l’étude jointe - pour travailler à l’analyse de deux éléments qui importe à tous ces « rôles analytiques » : le rythme et le temps.

⁵⁷⁵ Laborde, Denis, « Faire la musique. Enquête sur une création », in *Appareil*, Concerts publics et formes de la sensibilité musicale, 3, 2009. En étudiant « un concert cachée » au public, celui de l’agencement des dispositifs technologiques, des gestes, des interactions ayant un impact dans la réalisation pratique de l’œuvre, il questionne les modes de faire la musique, avant un faire de la musique. Ce mode d’existence musicale qui interroge le concert et la création, pris dans le cadre spécifique à la techno, m’engage à « oser la comparaison » comme Marcel Detienne le propose, et notamment à analyser ce qui est programmé avant le concert, et comment, et ce qui ne l’est pas. En effet, si la techno et les musiques électroniques se basent sur l’instabilité et les modulations propres à des situations où un répertoire, des samples, peuvent toujours être manipulés de manière différente, en quoi le sont-elles ? C’est une voie de travail que Mark Butler présente de manière différente autour des concepts de programmation, manipulation et de « *liveness* ».

⁵⁷⁶ Butler J., Mark, *Unlocking the Groove*, op.cit., p.6-7.

⁵⁷⁷ Ibid., p.24-25.

Il voit dans le DJ, une figure auctorale aux diverses facettes – il parle de « rôles hybrides »⁵⁷⁸ en ce qu'il est à la fois ce qu'on peut aussi appeler en musique un compositeur *autre* et un interprète *autre*, pour reprendre la terminologie « autre » de Foucault comme signifiant d'une rupture ou émancipation d'un temps-fonction traditionnel des interprètes et des compositeurs. La complexité de cette figure musicienne se pose en ce qu'elle malmène la figure sacrée et essentialiste du musicien, et donne à argumenter « les » musiciens, au-delà d'une figure-fonction-rôle monolithique.

Si le DJ est le *performing artist* – celui qui joue sur scène - et le producteur est le *recording artist* – celui qui joue en studio - Butler documentent à travers de courtes ethnographies que ces situations ne sont pas que de l'ordre de l'espace, ou d'une fixation de la musique dans le temps et l'espace, mais bien de manières de faire (de) la musique. Le DJ ou le remixeur est un « *performing performer*⁵⁷⁹ », dans un système d'affordance⁵⁸⁰ qui lui laisse ouvert un champ de possibles, au sein de son régime d'activités⁵⁸¹.

La situation de performeur se fait notamment autour de ce que je nomme « l'égo du musicien », et qu'à d'autres égards je peux aussi nommer « talent ». L'égo du musicien représente des choix du musicien de mise en scène de lui-même et de sa musique, en fonction des outils et interfaces utilisées dans celle-ci, de la plus ou moins grande proportion de *tracks* ou morceaux de musiques préexistantes - les siens ou ceux d'autres artistes – constituant son répertoire, et de ses implications dans les différentes tâches et sphères agissant la musique. Instruments, interfaces et répertoires modèlent alors la performance d'un musicien qui se donne à voir et être entendu comme un « DJ-interprète » – un set de morceaux préexistants aux platines dont le musicien n'est pas l'auteur des morceaux - ; un « DJ/producteur » – un set aux platines dont le musicien est l'auteur des morceaux, liés à une structure de set comprenant des morceaux dont il n'est pas l'auteur - ; un « performeur live » ou remixeur – un producteur qui utilise des instruments, des interfaces pour interpréter des musiques dont il

⁵⁷⁸ Ibid., p.70-72.

⁵⁷⁹ Ma sémantique de la performance se base sur les plus récentes conceptualisations autour de l'œuvre de Judith Butler, mais est aussi alimentée par différentes lectures cadres : BUTLER J. Mark, *Playing With Something That Runs. Technology, Improvisation and Composition in DJ and Laptop performance*, New York, Oxford University Press, p.69-70 ; PRADIER Jean-Marie, « De la performance theory aux performance studies » in *Journal des Anthropologues*, vol.148-149, 1, 2017, p.287-300 ; SCHECHNER Richard, « Les « points de contact » entre anthropologie et performance », in Christian BIET et Sylvie ROQUES, *Performance - Le corps exposé*, Communications, 92, 2013, p.125-146.

⁵⁸⁰ BUTLER J. Mark, *Playing With Something That Runs*, op. cit., p.71-72.

⁵⁸¹ GALLET Bastien, *Le boucher du prince Wen-houei*, op. cit., p.172-184.

est l'auteur ; « un groupe live » - des instrumentistes, ayant chacun un instrument ou une gamme d'instrument, et qui jouent leur composition.

Les performers *live* font leur musique, manipulent leur pré-programme, leur séquence, donnent une lecture de leur musique, parfois mêlé de *samples* - ou de reprises pour les groupes de musiciens - avec plus ou moins d'improvisation. Une performance live est souvent d'une heure en moyenne (voire 2 heures), quand un set de DJ peut se dérouler durant plus de trois heures.

Le marqueur *live set*, qui est arrivé sur les affiches des événements ces dernières années, est fixé notamment par les artistes pour se différencier avec le procédé de performance en « DJ set ». Le terme « live » en plus de « marquer une curieuse et persistante dichotomie entre la performance « live » et l'enregistrement musical », nous dit Thornton, implique aussi l'entrée d'une nouvelle propriété du vivant sur les machines. Qu'est-ce que faire « live » (en français « en direct ») si ce n'est un éloignement avec la pratique par support fixe que constitue le « Dj set » se distinguant lui-même entre pratiquant du « vinyl set » et du « digital set », et donc d'une performance plus complexe, avec plus d'interfaces et plus d'instruments, pour pouvoir toucher davantage avec la matière, que ce dont le couple platine-séquenceur, ne laisse comme possibilité aux artistes. Cependant l'objectif à atteindre reste le même : faire danser. C'est alors l'étude du public qui nous renseigne sur le fait que l'impératif de danser est modulée, et que le public puisse ne pas s'en contenter pour diverses raisons liés aux modes de tenue de la performance musicale⁵⁸².

Dans Unlocking the groove, sans distinction de la place de la propre auctoralité de d'un artiste dans une performance, aplati la référence à l'auteur et à l'œuvre, pour parler de la performance et du travail musicien en termes de textures, phrases comme matérialité métrique de la musique, et de tempo, temps, temporalités comme rythmique de la musique. Il se concentre donc sur la structure en « set » de la musique.

. La musique est reçue comme une expérience, et le « set » est vécu par les publics dont les corps en mouvement sont interprétés par les DJ. Le set peut être analysé via l'expérience du corps des danseurs dans l'espace, avec ses emballements, ses secousses, ses approbations, comme base interprétative aux directions et aux potentiels changements de plan pour le DJ – morceaux ou modulations sonores – de la trame du set

⁵⁸² Voir supra : chapitre 5

Le set est souvent formalisé par un temps de jeu proposé par les producteurs d'une soirée, les programmeurs d'un lieu, et discuté avec les DJ⁵⁸³. Si les DJ préparent le plus souvent leur set, une large pré-sélection de vinyles ou un choix de musiques sur clé USB ou ordinateur, la structure d'un set à l'autre peut varier. Le set est à voir comme « une pièce », une représentation complète d'une performance artistique plutôt que l'enchaînement de divers morceaux – Butler y voit le développement d'une épopée wagnérienne moderne. Encore une fois, tout dépend des capacités à agir, et ce sont souvent les *clashes*, les coupures ou les tentatives qui nous renseignent sur la capacité d'un DJ à agir, comme dans le cas de MGUN dans un bar irlandais, où le patron refuse qu'il joue de la techno. Il va alors réussir à s'adapter⁵⁸⁴.

La structuration d'un set est analysé par Butler à la fois à l'aune du discours artistique, de l'analyse musicale, et des propos des publics. L'un des éléments de catégorisation des musiques électroniques populaires est le 4/4 ou le « four to the floor »⁵⁸⁵. 4/4 est à entendre comme « 4 temps par mesure, sur 4 mesures ». Bien qu'on puisse y voir une référence à la notation classique, il ne s'agit pas ici de signifier une lecture du système métrique, mais plutôt de déterminer une liaison entre une métrique associée aux nombres de beats – une pulsation - à la minute – un tempo, soit un rythme.

De fait, l'aspect singulier d'une mesure est souvent laissé de côté – à l'exception du *recording artist* qui la crée – puisque la performance, le *performing artist* et le public est approché par la répétition d'une même mesure, sur un temps plus long – 8,16,20,24 mesures - qui varie en fonction du morceau sélectionné, des jonctions entre différents morceaux, et surtout des effets apportés par le DJ. Ces effets et manipulations qui font évoluer les fréquences, le tempo et le timbre. Cet effet de longueur de la répétition ou des boucles (« *loop* » en anglais) - provoque un effet dupe, ou « *pure-duple* », qui est valorisé à la fois par le ou les morceaux sélectionnés. Si la techno est un genre qui est défini autour de 120-130bpm, les DJ peuvent faire le choix d'une sélection qui peut aussi bien varier que rester quasiment inchangé ou à 5/10bpm près lors d'un set, donnant ainsi une lecture différente des morceaux sélectionnés. Néanmoins, beaucoup de DJ ne font évoluer que peu le battement par minutes d'un morceau conçu autour d'un rythme, sous peine de déformer les timbres, et produire des effets de dissonance, perçus comme des incohérences ou un temps peu agréables

⁵⁸³ Pour les live set de producteurs, le set est en général plus court, car il demande plus de préparation, d'énergie et de déplacement entre les machines.

⁵⁸⁴ Voir infra, chapitre 6 p.

⁵⁸⁵ Butler J. Mark, *Unlocking the Groove*, op.cit., p.113-116.

pour le danseur. C'est notamment pour cela que le « *beat matching* », mettre deux morceaux sur le même tempo, est un des principes de base du Djing le plus complexe à apprendre. Un DJ vinyle va caler le geste à l'écoute de manière totalement sensible, entre synchronisation et préparation des potentiomètres (fader, volume casque, volume platine 1 et 2, connaissance du vinyle et du timbre du morceau, positionnement de l'aiguille et du morceau, accélération/décélération, etc.). Le DJ utilisant des platines digitales doit apprendre à se guider via une manipulation de bouton de « *beat matching* » et de lecture de l'écran digitale qui procède à un algorithme rendant visible l'évolution du tempo des 2 morceaux et leur correspondance possible par une aide visuelle, en plus de celle auditive. Ce procédé automatise le mix entre deux morceaux, d'un des procédés de la performance musicale du DJ.

L'arrivée de différentes instrumentations sur une durée longue, et avec l'apparition de modification de ces structures très progressives, donnent une idée de couches. Si la ligne de basse ainsi que la ligne de la grosse caisse varie rarement, voire est quasi similaire entre différents morceaux sélectionnés, c'est l'apport d'un thème au violon, au xylophone, au synthétiseur qui entre, sort, sur un temps plus court, ou est modifié sur un temps plus long, qui crée un mouvement d'apparition et de disparition. Cette apparition et disparition – parfois répétée d'une même structure hypermétrique – est souvent exprimé par une vague d'excitation, d'approbation ou d'euphorie, des changements de comportements dans le public avec souvent pour point de repères des remarques comme : « attend ça vient, it's coming ! ».

En discussion avec DJ Shiva et Stanley, Butler revient plus précisément sur « une forme prototype d'un morceau de musiques électroniques de danse », où sans prétendre à une forme fixe, un schéma classique est constitué de « montée » et de « creux »⁵⁸⁶, organisé autour d'un cœur – structure métrique la plus complexe et dense. Si la montée est progressive, les creux peuvent être raides et soudains, pour ne laisser que la structure basse/batterie ou encore une petite fenêtre d'instruments, ce qui est appelé « *breakdown* ».

Si la recherche d'invariants pour comprendre une forme et sa stabilité dans ce genre musical nommé « techno » mène à l'étude des interactions avec des outils, des instruments et des techniques spécifiques - platines, casque, supports de musiques préexistantes (CD, vinyle, digital), boîte à rythme, synthétiseurs, etc., et d'une structure rythmique normée autour d'un cap *bpm*, et d'un set révélant une oscillation hypermétrique par addition et soustraction de

⁵⁸⁶ Butler J, Mark., *Unlocking the groove*, *op.cit.*, p.221-254

couches et d'effets, la problématique de la variance – ou du choix dans les possibles ou encore des « affordances » – est indissociable d'une performance et donc de l'improvisation réalisée par l'artiste DJ/producteur. Une performativité de « l'effet produit » est aussi à souligner, car bien que le set se constitue d'éléments répétés et répétitifs, il se construit pour permettre un rythme des corps, et une interrogation des sens. La répétition est alors une forme de travail musical, loin d'être univoque, et « ouvre des possibilités » plutôt qu'elle n'en ferme.

C'est notamment dans le second ouvrage de Butler, paru en 2014, *Playing With Something that Runs*, que la question de l'improvisation est analysée, et vient enrichir et préciser l'analyse d'un « set » : description et analyse du fonctionnement d'une boîte à rythme, musique par ordinateur avec Ableton Live, la cohérence de 4 sets du DJ Sender Berlin, et la construction d'un morceau phare : *The Bells* de Jeff Mills. Sans passer par une approche d'analyse gestuelle, en préférant l'analyse discursive et des modèles techniques de représentation musicale classique, il revient sur le degré d'improvisation dans la performance, et ce qui est déjà constitué, déjà programmé et prêt à être lancé sur chaque instrument. Cependant, les interfaces jouent aussi un rôle de variateur, car leur contrôle est laissé au libre-choix, mais aussi à la mise en scène de l'artiste. Des artistes qui veulent paraître le plus souvent le plus impliqué dans leur musique, le moins figé sur leur ordinateur, et ce que les interfaces de plus en plus ergonomiques⁵⁸⁷ leur permet, soit des réponses moins binaires que fermé/ouvert.

L'ouvrage de Bastien Gallet, recueil de divers articles publiés entre 2000 et 2002, fait parler la philosophie et l'esthétique des musiques électroniques. Contrairement à l'étude de Butler qui travailler notamment sur la techno, tout en établissant des comparaisons avec d'autres styles musicaux comme la jungle, Gallet s'intéresse aux musiques électroniques dans un large spectre, en déconnexion d'une binaire opposition entre savant et populaire. Il renvoie « l'histoire de la musique électronique du XX^{ème} siècle (à) l'histoire des différentes

⁵⁸⁷ *L'interface design* est un des éléments de travail des industriels des technologies musicales et instrumentations électroniques, et notamment une quête d'une ergonomie proche des instruments traditionnels, pour arranger la dissension éprouvée corps/machine que révèle certaines technologies et interfaces. Voir notamment la vidéo issue du colloque « Musiques électroniques et sciences sociales : technologies, pratiques, discours », 25-26 juin 2015 à l'EHESS : Bevin, Geert., *L'expressivité instrumentale dans la musique électronique*, 2015, Youtube, 30min.

stratégies que les musiciens ont inventé afin de domestiquer des techniques sans cesse nouvelles »⁵⁸⁸.

D'ailleurs pour Gallet, « la techno a trop souvent joué le rôle de cheville rhétorique. (...) Car l'univocité monochrome de la catégorie « techno » ne dit rien de la multiplicité des pratiques qu'elle est censée représenter »⁵⁸⁹. Si Butler a travaillé à une compréhension de l'appareillage technique, des formes sonores de la structure techno, et des manières de la saisir autour des différentes facettes de l'artiste et du public, Gallet met à l'œuvre une compréhension des musiques électroniques via un large spectre philosophique, en donnant à voir ce rôle de DJ/producteur comme une personne douée « d'un faire entendre » - ainsi que dans le texte « écouter faire » - et compte décrire les raisons de cette légitimité qu'il lui attribue par son étude et sa démarche.

En effet, Gallet intervient pour apporter une réflexion sur des principes et des propriétés du travail musical du DJ et du producteur : de l'enregistrement à la performance, tant autour d'un travail historique, et d'approche des pensées philosophiques, à la pensée et au travail des musiciens électroniques. Donner des formes techniques à la techno ou aux musiques électroniques signifie alors donner du sens, décrypter un contenu musical souvent travaillé par la fiction, et de doter la musique électronique d'un échange avec la philosophie sur deux domaines qu'elles partagent : le geste et l'écoute.

Une nouvelle fois simulant « l'apparente incapacité à produire » sous-tendu ou déclaré par les autres sciences et la réception musicologique des musiques électroniques, il pose le DJ comme un opérateur « d'une puissance de seconde main ».

Cette « seconde main » désigne à la fois la gestuelle du DJ et le répertoire d'ensemble qui a été conçu par la gestuelle d'autres auteurs, sur des supports comme artefact du passé. La mémoire y est activé en passant le disque. Jouer le disque à l'instant l'active et le déplacer dans les mémoires le réactive : être passeur de disques comme passeurs de mémoires ? Ne faut-il pas avoir quelques références sur le disque ou le cadre de jeu (un Dj médiateur ou le

⁵⁸⁸ Les multiples liens et références que fait correspondre Bastien Gallet tendent même à une histoire des musiques actuelles, à partir du milieu des années 1950, tend il fait échanger – souvent à juste titre – des artistes qui sont parfois vu comme aux antipodes d'un spectre perclus de tensions de légitimité ou d'illégitimité. Il ne lie pas les contextes de création musicale, voire invente une filiation, crée une affiliation entre les styles de musiques électroniques, et indique l'évolution que chacun à apporter à la création musicale, ses connexions techniques : « Pierre Schaeffer et Pierre Henry sont plus proche de Karlheinz Stockhausen (les œuvres électro-acoustiques) et de John Cage (l'étonnante série des *Imaginary Landscape*) que Ralph Hütter (un des hommes-machines de Kraftwerk) et de Juan Atkins. Il peut leur arriver d'user des mêmes instruments mais ils ne leur poseront pas les mêmes questions, et il n'en sortira pas la même musique. » : Gallet, Bastien., *Le boucher du prince Wen-houei*, op.cit., p.43

⁵⁸⁹ Bastien Gallet., *Le boucher du prince Wen-houei*, op.cit., p.15

cadre d'un événement thématique) pour adhérer à la mémoire de l'œuvre ? Dans quelle mesure la manipulation et donc sa réutilisation efface des traces de l'œuvre ou la développe ?

Le DJ « réutilise⁵⁹⁰ » (au sens d'utiliser le support passé, quand la performance se fait au présent) un répertoire d'œuvres, des échantillons, mais de sa sélection à leur transformation, « l'ensemble de modes opératoires et de dispositifs instrumentaux » fonde l'utilisation « nouvelle » ». Le geste est nouveauté. Et Gallet de nous dire : « le geste y prime sur la substance, l'acte y devance l'expression et, quelque fois, la pratique précède l'objet »⁵⁹¹. Son ontologie musicale ne se situe pas dans l'œuvre, mais plus précisément dans le geste du performeur en ce qu'il lie et cumule un procédé-effet à l'usage du support. Butler a quant à lui, une vision du travail musical dans une démarche plus longue et complète, de l'enregistrement à la performance.

L'enjeu est de critiquer et expliquer notre emprise faite de superficialité sur ce que sont les musiques électroniques. En critiquant cette vision utilitariste – vol, reprise, répétition – qui entache la reconnaissance d'une « légitime » créativité. La rencontre du support à des usages et interactions avec la matière sonore par la technologie donne à voir une créativité. La techno n'est pas de surface, elle se fait par un jeu de surfaces⁵⁹² – le vinyle évidemment – mais de différentes interfaces poussés, tournés, frottés, appuyés, pressés⁵⁹³... sur un son qui tourne toujours.

D'après Gallet, la musique techno est « une musique-machine », contrairement à une conception de « musiques de machines ». Gallet nous renvoie à l'implacable assimilation des musiques électroniques par l'aura du groupe Kraftwerk et leur mise en scène : 4 robots remplaçant 4 humains pour « jouer » de la musique. Les mannequins robotiques réalisaient une série de mouvement programmé, qui ne déclenchaient en rien les séquences musicales – mais bien l'inverse.

Si la technologie est au centre de l'évolution musicale, ce n'est pas l'immanence technologique qui permet la production musicale, mais la manière dont les dispositifs musicaux sont utilisés. Les dispositifs technologiques sont assimilés par le prisme des capacités à développer le musical inscrit ou non dans les machines. L'œuvre ou la

⁵⁹⁰ La réutilisation fait intervenir l'idée d'un nouvel usage de formes ou de temporalités des supports. Cette réflexion amenée à la fois par la mémoire et le patrimoine dans le cadre d'un débat sur « Rééditions et usages du « patrimoine » discographique au Musée du Quai Branly lors des Siestes Electroniques 2017, est aussi lié à des lectures sur l'aspect de la réutilisation matérielle : Benelli, Nathalie ; Corteel, Delphine ; *et.als.*, Que faire des restes. Le réemploi dans les sociétés d'accumulation, Paris, Presses de Science Po, 2014.

⁵⁹¹ Gallet, Bastien., *op.cit.*, p.25

⁵⁹² *Ibid.*, p.27-34

⁵⁹³ Bacot, Baptiste, *Geste et instrument dans la musique électronique: organologie des pratiques de création contemporaines*, thèse soutenue le 18 décembre 2017, EHESS.

performance n'est pas une recette de la machine, mais une élaboration improvisée d'une action – don de propriété de l'homme – à des machines qui synthétise plusieurs processus simples ou complexes de création sonore, quand la performance musicale est orchestré par le DJ.

Pour finalement comprendre l'essence de la pensée de Gallet sur la construction du travail musical du DJ, il propose une analogie entre (l'histoire du) « le boucher du Prince Wen-houei », et le DJ, comme outil heuristique.

Pour résumé, l'auteur Zhuangzi met en scène un dialogue entre le prince Wen-houei et l'un de ses cuisiniers, Ding. Ding s'emploie à débiter un bœuf. La foule l'acclame dans un jeu qualifié par l'auteur « de danse », entre les multiples coups de couteau, et le fait qu'il supporte l'animal durant son travail :

Et le prince de lui dire : « C'est admirable ! s'exclama le prince, je n'aurai jamais imaginé pareille technique. »

Et le cuisinier de lui répondre : « Ce qui intéresse votre serviteur, c'est le fonctionnement des choses, non la simple technique. Quand j'ai commencé à pratiquer mon métier, je voyais tout le bœuf devant moi. Trois ans plus tard, je n'en voyais plus que des parties. Aujourd'hui, je le trouve par l'esprit sans plus le voir de mes yeux. Mes sens n'interviennent plus, mon esprit agit comme il l'entend et suit de lui-même les linéaments du bœuf.(...) »⁵⁹⁴

Gallet fait un parallèle entre les actions d'apprentissage du DJ et celui du boucher. Il utilise une formule adaptée des paroles de l'auteur et traducteur Jean-François Billeter⁵⁹⁵, pour expliquer que le déroulé de l'apprentissage présenté par le cuisinier Ding indique la conscience du boucher d'une séparation entre la conscience de faire son travail et son activité de découpage : « l'inconscience semble être la condition de l'efficacité et de la précision du geste. »⁵⁹⁶

Les stades d'apprentissage sont vus par Gallet et Billeter, comme des régimes d'activité opératoire, le régime d'activité étant alors : « une certaine coordination des facultés et des forces produisant un certain effet de puissance ». Sans réellement revenir sur la question d'une séparation de notre conscience, ainsi que des « allers et retours » entre « le vide et les choses » ou des « évanouissements et des réapparitions » de celle-ci, Gallet reprend

⁵⁹⁴ Gallet, Bastien, *op.cit.*, p.172-173

⁵⁹⁵ Billeter, Jean-François, *L'Art chinois de l'écriture*, Lausanne, Skira, 1989

⁵⁹⁶ Gallet, Bastien, *op.cit.*, p.172-178

ce processus d'assimilation et d'amélioration de compétences, qui s'apparente à une approche philosophique de l'interobjectivité de Latour. En effet, selon Gallet, les DJ intègrent, chacun à leur manière, et progressivement les paramètres des dispositifs musicaux – platine – et ne voit plus ni la technique, ni la musique et ses composants, mais joue avec le public, ses émotions, et leur « font faire des voyages immobiles » :

Le mix est un art du contraste et de la rupture sensori-motrice (l'immobilité des danseurs attendant un redémarrage des parties rythmiques), variations de textures, changement de tempos, disparition/réapparition de certaines lignes, stases rythmico-harmoniques, différenciation des vitesses, affleurement/enfouissement de la pulsation... Il n'est cependant pas question de réduire le travail des Dj à un pur et simple jeu affectif.⁵⁹⁷

Gallet tient un discours très similaire à Butler sur la structuration d'un mix/d'un set, notamment autour des changements, des modulations dans un langage moins technique, plus sensible et proche du public. La lecture des deux textes, malgré la différence d'ancrage disciplinaire, répond à une attitude de recherche et une démarche similaire, pour deux études très complémentaires.

Quelques remarques sont à apporter. Entre être capable de faire et le régime des intentions, les deux auteurs traduisent peu comment se mettent en place ces savoir-faire et leurs apprentissages, qui paraissent se déclencher lors de la performance et dont il n'est pas interrogé le caractère déterminé de certains éléments d'une performance. Par exemple, l'expression du boucher projette l'idée d'un découpage construit toujours déterminé et répété à l'identique à chaque performance – sans modification pendant la découpe (ni d'interaction publique, ni d'improvisation) à l'exception des « espaces articulatoires », qui dans le régime d'activité peut être envisagé comme l'articulatoire comme chemin musical, et espace comme des possibilités. Avec son second ouvrage, Butler revient sur ces éléments en comparant le répertoire du set de plusieurs artistes pour plusieurs performances, en établissant une étude de variables comme, le temps d'un morceau, les transitions, l'ordre de passage des morceaux, le tempo.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.177

Ces deux travaux rendent l'étude des musiques électroniques techniques, pour analyser le travail artistique mais aussi repousser les prénotions et préjugés d'une ancienne musicologie⁵⁹⁸ et d'un cadre esthétique où le talent est ancré dans des références qui ne sont pas celles des objets électroniques. L'étude des interactions et des actions a une charge émancipatoire d'un cadre d'analyse de légitimité ou de tradition écrite.

Les deux études rendent intelligibles des actions et des situations des musiques électroniques. Une prise au réel, dans le cadre des interactions de l'artiste avec la musique, permettent de désenchanter/enchanter pour analyser et décrypter comme donner forme technique aux usages artistiques dans la performance musicale, quand les pratiques d'enregistrement, et la (dé)composition musicale d'oeuvre est peu étudié, à l'exception de Butler ou du travail de Matthieu Guillien⁵⁹⁹, qui est à la fois un appel au savoir-faire musicologique à étudier la techno, et une réflexion sur les outils, les méthodes et les discours musicologiques pour pouvoir étudier les musiques électroniques.

Bien que les auteurs démêlent des techniques inscrites, pour en faire des connaissances, elles aussi techniques et expertes avec un langage scientifique propre, créant un langage musical propre, le contexte, les sensations, et émotions des artistes ne sont pas omises par les deux auteurs, et sont intégrés à l'exercice de description technique, pour se rapprocher du réel.

⁵⁹⁸ Campos, Rémy ; Donin, Nicolas, et al., « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970)» in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2006/1, p. 3-17.

⁵⁹⁹ Guillien, Mathieu., Pour une définition musicologique de la Techno de Detroit, mémoire de Master 1 soutenu à l'Université Paris IV-Sorbonne 2004.

6.2 OBSERVER, PARTICIPER. I : ETUDE DE CAS, RECITS DE VIE ET SITUATIONS MUSICALES AU PRISME DES « CHEMINS DE LA PROFESSIONNALISATION » DE 4 JEUNES MUSICIENS TECHNO

6.2.a Appian et le cas du manager, comme « membre de la famille »

En tant que journaliste accrédité au Movement 2014, je reçois la liste des DJ et le contact de leurs agents, une véritable opportunité pour entrer en contact avec les personnes directement liés au contexte de la techno à Detroit. Outre des demandes d'entretiens que je formule pour des artistes pionniers, et des vétérans ou artistes-phares de cette musique, je pose en hypothèse qu'il me sera plus évident d'avoir un contact dense et prolongé avec de plus jeunes artistes, à la fois par rapport à mon âge – 24 ans - et ce sentiment de génération qui permet de préjuger d'une rencontre plus facile – ainsi que par rapport à leur disponibilité que je suppose plus extensible que des artistes majeurs.

Via l'obtention d'une fiche média regroupant les contacts des artistes ou de leurs managers, je cherche de «jeunes » musiciens. Après une recherche sur Internet pour identifier ces artistes méconnus de moi-même, du public régional, national ou international, je contacte donc Laura, agent de Malcolm. Dans un premier temps, je suis étonné. En effet, un artiste jeune « professionnel » ayant un manager semble signifier qu'il prend en main sa carrière. L'obligation de devoir passer par un intermédiaire donne une représentation de plus haute hiérarchie de l'intégration des codes du métier d'artiste, avec cette construction sociale qui éprouve qu'avoir des personnes qui gèrent son travail renforce l'autorité de l'artiste, par une forme d'inaccessibilité. Une représentation, qui dans ce cas, est à nuancer.

Au retour de mon premier email, je reçois - assez étonné - une réponse en français enjouée, qui me demande des précisions sur ma démarche. Je profite de cette réponse pour pouvoir expliquer ma position de manière plus précise et transparente : « En plus d'être journaliste, je suis doctorant en sociologie et ethnologie de la musique et je reste à Détroit jusqu'au 31 juillet pour des recherches sur les musiques électroniques et les goûts musicaux. »⁶⁰⁰. Laura me répond par email :

(...) Nous sommes étudiants aussi et j'ai aussi 24 ans. Mon copain 'Appian', Malcolm MacLachlan est dans un programme master

⁶⁰⁰ Echange d'email avec Laura, le 15/16 mai 2014.

d'informatique. La copine de Segv l'autre fondateur de Sly Fox sera aussi à l'hôtel et elle étudie aussi le français. Elle [Corinne] est retourne il y a deux jours de la France (sic) »⁶⁰¹.

Laura communique rapidement, de manière amicale et dans une décontraction apparente, ce dès les premiers échanges emails. J'apprends ainsi rapidement que Malcolm suit des études d'ingénierie informatique à Ann Arbor. Les mois passants, puis mon retour en 2015 à Detroit, je vais apprendre par Laura, qui sur le mode d'une confiance fière, me raconte qu'Appian *vit pour* sa musique, et qu'il s'entraîne à jouer et à mixer souvent la nuit, dans leur appartement dans lequel je serai invité plusieurs fois, et notamment en 2015 pour la fête de l'obtention de son diplôme, et où quelques mois plus tard il décidera de prendre une offre de travail dans le Vermont, dans l'ingénierie informatique. Le cadre « familial » de ce jeune couple me permet de découvrir leur condition propre de vie dans un quartier gentrifié de Detroit, Eastern Market, en tant que couple gentrifié installé. Je vais aussi être intégré à un groupe plus large que l'individu Appian, en ce qu'on me présente rapidement ses amis mais aussi son cadre professionnel avec la création du label Slyfox Records, tenu avec son ami DJ SegV.

Le fait que Laura, en formation d'avocate spécialisé dans le droit des migrants, et Corinne, travaillant dans l'encadrement des étudiants à l'université d'Ann Arbor parlent français, facilitent beaucoup l'échange. Elles vont être des interlocutrices privilégiées pour m'expliquer ou intervenir sur ce que font Appian et SegV, ainsi que pour m'aiguiller dans mes recherches.

J'arrive à l'hôtel en début d'après-midi, le jour avant sa performance au Movement 2014, sur la scène du Made in Detroit. Le groupe d'amis constitué autour d'Appian, SegV, Laura et Corinne s'y sont retrouvés, tous ensemble dans un hôtel. Ils ont acheté des bières locales « pour moi, pour goûter ». L'hôtel en bordure du Hart Plaza leur sert de quartier général, ce depuis chaque Movement depuis 2010-2011. Bien que certains habitent entre 3-10 kilomètres de Detroit, ils préfèrent rester tous ensemble, ayant les moyens de s'offrir ces chambres. Ils louent 2-3 chambres spacieuses.

Appian est assez nerveux. C'est sa première « interview ». Il hésite et cherche ses mots, ce qui ne me dérange pas – mais Laura et Corinne répondent parfois à sa place où l'aiguille dans ses réponses. La pression de l'étiquette « journalistique » et donc d'un idéal-

⁶⁰¹ Echange d'email avec Laura, le 15/16 mai 2014

type d'interaction où l'on répond vite, de montrer une assurance rôde : une performance de l'interaction, rhétorique des langages (verbal et non verbal). Malgré mon engouement à lui exposer qu'il ne s'agit pas d'avoir de bonnes ou de mauvaises réponses, je lui demande de répondre librement, mais je sens aussi que mes questions le contraignent parfois à un type de réponses. Il n'y a pas de nécessité de réponses, le cadre de réponse et les comportements autour d'Appian apportent aussi à ma recherche et à ce dispositif du : que se passe t'il lorsqu'un individu que l'on prend pour un jeune journaliste/chercheur – moi-même - intervient dans une vie de jeune artiste ?

Tout comme Appian, de nombreux jeunes artistes font participer leurs amis et leur famille pour intervenir dans leur activité musicale. Ces intermédiaires ont donc aussi une prise directe et proche dans une autre sphère privée, des intermédiaires par alliance de parenté, et par affiliation professionnelle. Néanmoins les séparations entre deux « volets » de leur vie et les compromissions entre ces deux « volets » évoluent. La professionnalisation sur le marché musicien de l'artiste participe notamment à la professionnalisation dans le secteur musical de ces *intermédiaires* qui peuvent suivre, et s'engager dans une passion partagée et un travail passionné partagé : la femme du DJ Tom Linder, Angie Linder participe au Detroit Sound Conservancy, et manage le collectif Detroit Techno Militia ; Tina Carlita Nelson, après le décès de son mari, à décider de se rapprocher de sa communauté d'affection en créant une webradio destiné à communiquer et discuter avec les DJ de Detroit, ce en son honneur ; Britanny, la femme de MGUN qui s'occupe de son management à Detroit (MGUN étant le rare musicien techno enquêté à avoir un booker européen, pour ses dates européennes, depuis 2016) . Ces intermédiaires sont souvent des femmes, dans une hiérarchie où la communauté DJ/producteur est à dominante masculine.

6.2.b Altstadt Echo : être DJ, producteur, promoteur, journaliste, Blanc/nouvel arrivant... et vouloir vivre du Djing et de la production

En mai 2014, peu de temps après le festival Movement, je rencontre Altstadt Echo. Altstadt Echo fait partie de ce groupe qui s'est constitué autour d'autres jeunes artistes que j'observe-participe, et qui se sont liés il y a quelques années en formant le MEDMA à

l'université d'Ann Arbor à quelques kilomètres de Detroit, le Michigan Electronic Dance Music Association.

En 2005, un groupe d'étudiants décide de monter un club pour « diffuser leur amour de la musique électronique »⁶⁰². Taylor Caldon alias Altstadt Echo en est le vice-président en 2011, et Malcolm MacLachlan alias Appian en 2012. L'association est connue pour organiser un jeudi par mois des soirées au club Necto d'Ann Arbor, célèbre pour avoir accueilli Jeff Mills, Matthew Dear et Richie Hawtin, avant d'être considéré ces dernières années comme un club pour « jeunes blancs gâtés » pour la scène de Detroit me dit Harley Miah.

Altstadt Echo est la deuxième personne du groupe que je rencontre après Appian, qui me renvoie vers lui, après l'avoir brièvement rencontré sans avoir explicitement dit au moment des présentations qu'il était DJ. Ce sont deux DJ différents, l'un se « discutant » comme faisant de la techno-house, tandis que l'autre fait de la techno minimale ou drone. D'ailleurs Altstadt Echo, jouait au festival Movement durant la programmation de l'année 2014 sur la scène Underground. Il m'expliquera d'ailleurs plus tard trouver honteux que les DJ locaux jeunes soient rémunérés de 300 à 500 dollars, par rapport à ce que représente le festival.

Altstadt Echo est à l'aise, et calme. J'ai déjà discuté avec lui et il connaît les raisons de cet entretien : m'informer sur les pratiques de jeunes DJ et producteurs de techno à Detroit en me fixant pour premier cadre l'analyse ethnomusicologique et sociologique de la pratique de ces acteurs, que je nomme semble-t-il maladroitement « des jeunes d'une même génération » étant repris par plusieurs d'entre-eux, dont lui et MGUN, car estimant que le terme « génération » masque des expériences musicales et des visions esthétiques différentes, et que le terme « jeune » ne représente pas ce qu'ils sont et me montrent en esquisant les traits d'une maturité artistique, et d'une avancée artistique pleine d'expériences dans leurs entretiens.

A travers cet entretien, Altstadt Echo ne m'explique pas qu'il a commencé à pratiquer le djing au travers de rave et festival, comme un « *raver kid* » à Phoenix, sa ville natale, comme me l'explique pourtant Alexandra une amie du « groupe MEDMA », lors d'un trajet en voiture en 2015 discutant de l'avancée de mes entretiens avec différents artistes. « Il n'a pas été toujours aussi sérieux », rit-elle.

⁶⁰² MEDMA. URL : umich.edu/-medmaus/index.html

Taylor est sérieux, ce par sa posture, ses gestes, sa personnalité. Autour de photographies qu'il fait pour faire sa promotion, beaucoup de personnes, et notamment ses amis plaisantent de sa ressemblance avec Richie Hawtin : regard, coupe de cheveux, tenue sombre et simple, ainsi que l'esthétique d'une photo en noir et blanc, sobre. Richie Hawtin est une figure importante de la techno minimale, au même titre que Robert Hood par exemple. Richie Hawtin, installé à Windsor (Canada) à la fin des années 1980, est l'un des premiers artistes non-locaux et Blanc a régulièrement venir à Detroit (Etats-Unis), pour organiser des soirées, et surtout rencontrer ses maîtres à penser, de la scène de Detroit. Il crée le label +8, et vit dans les années 1990 notamment à Berlin. Hawtin va structurer une scène berlinoise autour de sa figure, et fédérer des producteurs via son label, ainsi que artistes et une communauté artistique. Il forge aussi une image de la musique électronique, avec un faciès émacié, les cheveux rasés sur les côtés, une mèche rabattu sur le côté. Ainsi, au-delà du faciès, le parcours d'Altstadt Echo est assez similaire à celui d'Hawtin : venir à Detroit, s'épanouir/profiter de la scène, et partir à Berlin. Une des différences majeures, est l'installation d'Altstadt Echo à Detroit, dans le Midtown, quand Hawtin faisait des aller-retour entre chez ses parents et Detroit. Une autre différence, est le parallèle que forme la communauté artistique entre les deux parcours, que de nombreux individus, notamment Européens et Etatsuniens viennent mener. Une installation à Detroit qui est vécu de manière critique, et comme une occupation du territoire et de la scène, ainsi que d'un label « techno de Detroit » ou « de Detroit » exploité. En 2016, Altstadt Echo part à Berlin pour se consacrer uniquement à son avenir artistique.

Sérieux, Altstadt Echo l'est aussi pour répondre, critiquer mes questions et approfondir ses réponses. D'expérience, il connaît bien l'exercice d'entretien qu'il mène en tant que pigiste pour le Resident Advisor, un site Internet référençant les soirées de musiques électroniques, en postant des articles sur les sorties d'album, EP, les labels et artistes. De plus, il parle d'avoir « déjà pensé à ce mot techno minimale et sa signification ». Il réfléchit sur les actions qu'ils mènent et qu'il a mené par le passé – dans un jeu de discours posant les formes d'intentions claires. Il sait ce qu'il veut, et essaie de canaliser différentes actions qui le mène aujourd'hui à une position avantageuse. Il a développé une grande capacité d'analyse de son monde professionnel.

Dans le discours de Taylor sur sa musique, plusieurs passages semblent pointer comme des étapes. Du choix de son nom d'artiste, travail d'affirmation d'une esthétique et d'un amour d'un artiste moderne au cœur de son œuvre artistique et son nom, et reflet de son

amour pour la philosophie qu'il a étudié durant sa licence, et qui reste son genre de prédilection, une lecture de chevet. Néanmoins, je suis l'un des rares à connaître la référence exacte de son identité professionnelle. Et « Altstadt Echo », si elle fait référence à l'écho du béton, renvoie nécessairement à une vision dure et vibrante en/de Allemagne, elle fait donc aussi référence à une certaine techno visuellement attaché à la géométrie, aux angles et formes figuratives, au noir et blanc, aux éléments bruts. Une terminologie qui sonne comme un mimétisme à la scène allemande et à la techno minimale :

Non Altstadt Echo vient d'une sculpture en fait réalisée par un artiste visual, Carl André, et plus particulièrement celle nommée "5x20 Altstadt Rectangle", c'est de manière basique un 130 rectangle fait de métaux noirs, et je le trouve joli et vraiment minimaliste dans mon esprit, une forme de philosophie de comment nous créons l'art, comment cela se développe organiquement, j'adore voir des forms visuelles de la techno – et j'ai travaillé ce terme en y ajoutant la partie "echo" pour faire évoluer le nom et être plus proche de l'idée de réverbérations et de la musique⁶⁰³.

Il formule aussi une conscience de l'importance d'être au sein d'une scène. Il en comprend tous les enjeux, sans que ceci semble d'une importance majeure pour lui :

“ Je pense qu'être dans une scène n'est pas nécessairement un requis mais si tu en es, cela peut vraiment, vraiment aider (rires). Ce n'est pas toujours parce que tu connais les gens, que tu as des connexions, que tu auras plus de *gigs* ou que tu signeras dans plus de labels.. »

Tout en expliquant le parcours qu'il opère, et cet attirance et attachement que l'on développe pour une scène et qui peut modifier sa musique, il m'explique que cela est nécessaire de sortir de chez soi et de sentir ce qu'il nomme comme « exposition forcée » (« *forced exposure* » en anglais), à des formes de techno qu'il ne pratique pas, et que « c'est très riche, car cela permet de mettre sa propre musique en contexte, et c'est se confronter à un univers établi où dans un sens la musique existe, être en train de se développer »⁶⁰⁴. A.E semble accepter et comprendre ce qui pour lui détermine son parcours artistique, et cette importance d'un environnement propice.

Ce seul entretien ne me permet pas de dresser les étapes de professionnalisation musicienne de Taylor, je décide de me concentrer sur des éléments qualitatifs et quantitatifs, autour de diverses expériences et connaissances de son récit de vie pour comprendre les

⁶⁰³ Entretien Altstadt Echo, voir annexe 4

⁶⁰⁴ Entretien Altstadt Echo, voir annexe 4

différentes interactions et rôles qu'il a pour être le musicien qu'il est aujourd'hui, qui passe à la fois par une identité professionnelle marquée, entre « personne et persona » selon les termes et l'analyse de Giorgio AgraahamBell et une pluralité de positions dans la scène, ou pour citer Phillipe Coulangeon pour les musiciens de jazz, « la maîtrise d'un faisceau d'attitude, d'un savoir-faire, et l'intégration à des réseaux d'apprentissage et de travail »⁶⁰⁵.



Figure 8. Altsdadt Echo joue en extérieur au club The Works, 2015

En cherchant des informations sur Internet, j'ai trouvé qu'il a édité entre 2012-2013, ces deux premiers EP sur le label Blank Code, un label accueillant de nombreux jeunes artistes de techno minimal à Detroit et Windsor. Il crée son propre label en 2015, Modern Cathedral, avec lequel il crée quelques événements durant l'année, et invite notamment des artistes internationaux à jouer lors d'une afterparty un soir durant le festival Movement, réunissant plus de 300 personnes en 2015, et 500 personnes en 2017. Il a joué plusieurs fois au Movement Festival (2014, 2015, 2017), et son nom n'a fait qu'évoluer dans le line up, la tradition voulant que plus l'artiste passe tard plus il est réputé, connu et important. Outre ces

⁶⁰⁵ Coulangeon, Philippe., « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », in *Genèse. Sciences sociales et histoire*, 36, 1999, pp.54-68, p.56

événements extraordinaires, il joue régulièrement au the Works, club accueillant les soirées de techno minimal à Detroit. Hors entretien enregistré, nous faisons une pause, il me demande si je suis musicien. Je lui réponds que j'ai en effet une pratique musicienne, mais que la musique m'attire plus en ce qu'elle appelle en moi des commentaires et une thématique de recherche. J'ai plutôt fait le choix, un temps de faire du journalisme sur la culture et les arts, et depuis cinq ans travaillé comme chercheur. La musique reste une passion pour moi, et je réalise des expériences de production et de création musicale, guitare, logiciel de MAO (Musique Assistée par ordinateur), et chant. Taylor m'explique qu'il a pour sa part, fait le choix récent de continuer à faire du journalisme et de commenter l'actualité des musiques électroniques, techno minimale notamment, mais qu'il consacre beaucoup plus de temps à faire sa musique. Il dit « moins penser à la techno qu'à en faire ». Après sa journée de travail en tant qu'ingénieur et consultant pour General Motors, il passe un très grand nombre de ses soirées de semaine à créer et produire des sons, des morceaux « pour la plupart qu'il jette », je note sur mon carnet. L'EP que je découvre à mon arrivée en 2014 à Detroit est un hommage à Pierre Schaeffer, référence que je remarque, et qui est notamment connu dans mon propre cadre de référence par les ingénieurs du son, des musiciens électroniques – électro-acoustiques, entre pratiquants de musique concrète et connaisseur de l'IRCAM à Paris. Cela le fait rire, rares sont ceux qui ont la référence. La techno minimale et les producteurs live se rapprochent de plus en plus de ce cadre historique et ce type de pratiques, en faisant des connexions par un intérêt pour la lecture sur les sciences du son, comme l'a fait Altstadt Echo

Pour revenir au texte de Coulangeon, sur les chemins de la professionnalisation, il précise pour les musiciens de jazz que : « L'appartenance au groupe est soumise à l'adoption d'un certain nombre de conventions techniques et esthétiques qui s'élaborent et se transmettent principalement dans le contexte des clubs, notamment au cours des jam sessions.⁶⁰⁶ »

Or, une différence majeure avec les musiciens de jazz, est la non-existence de ce contexte de « sessions artistiques » pour le DJ ou producteur de techno, du monde que j'étudie, étant majoritairement seul dans son studio ou dans ses performances. Ainsi, si « l'appartenance au groupe et au marché du travail » ne passe pas par des sessions artistiques et

⁶⁰⁶ *Idem.*

un travail artistique de groupe, comment cette appartenance se constitue-t-elle ? Y-a-t 'il un groupe de musiciens techno ?

Plusieurs éléments sont à mettre en avant. Taylor crée seul, mais la solitude que les médias attache parfois au travail du producteur de musiques, ou encore le sociologue Morgan Jouvenet dans son ouvrage sur les électronistes et le travail en studio qui souligne les différentes étapes. Seul ne signifie pas solitaire. Un autre producteur que je suis, MGUN, m'indique qu'il réalise parfois des sessions de production et de djing avec des amis dans sa maison, ce qui leur permet de développer des idées et échanger sur ce qu'ils font. Néanmoins, et ce comme pour Taylor et d'autres, le contact ou le lien social n'est pas engageant d'une performativité vers la construction d'une esthétique. En effet, le travail de création techno est détaché d'un contact direct avec l'Autre : le mastering envoyé à un professionnel du son ou un ami qui évalue le travail et fait un retour indirect, les sessions individuelles de création musicale sans retour, et un vocabulaire musical non codifié qui oblige des DJ à voir les mécaniques de construction d'un morceau (modulation des lignes de basse, boîte à rythme....) ne permettent pas un « faire ensemble » à la manière d'une jam session ou d'une répétition en orchestre, loin du « faire de la musique ensemble »⁶⁰⁷ organique qu'analyse Alfred Schutz, qui est un rapport de syntonie ici très distancié, sans engagement des corps, dans des interactions médiées par le langage email.

Ainsi, ces explications forment de nombreuses raisons d'un refus autour de mon hypothèse d'un groupe générationnel ou d'un groupe de jeunes artistes dans le travail créatif. Plutôt que le travail créatif comme lien, c'est le travail de connexion aux œuvres créatives qui se fait par l'intermédiaire de l'écoute des œuvres de chacun, mais pas par un processus de travail « ensemble », car ces processus restent souvent inconnus et rarement discuté entre artistes, du fait des rares mises en situation en groupe.

Si un groupe se constitue, il est de l'ordre du regard de public et amateurs de musiques électroniques, d'un DJ-producteur envers un autre DJ-producteur lors d'une performance artistique. Par exemple, je revois souvent A.E lors de soirées de techno minimale où il m'invite à aller voir des artistes qui sont signés sur le même label que lui. C'est une forme de cooptation qu'il pratique pour le label et pour les artistes de ce label. C'est aussi une forme de discours intentionnel, car il me partage un univers musical dont il est proche, qui lui semble correspondre à ses/mes attentes. Il souhaite partager son expérience et ses goûts, ce qui révèle

⁶⁰⁷ Schütz , Alfred., « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux », Sociétés, vol.n°93, 3, 2006, pp.15-28.

ses liens avec le travail d'un autre artiste de son label, l'artiste Anthony Jimenez, qu'il considère comme un égal.

En effet, ici les relations entre la sphère professionnelle et privée – ce de la considération du travail artistique d'un artiste que A.E éprouve, à l'invitation de son cercle privé à voir son label - se forgent. Les échanges après le concert entre ces artistes ayant joué ce soir, sont notamment des signes et indices d'une volonté de proximité et de la recherche du développement des relations professionnelles d'un même corps de travail artistique (musicien de techno minimale) et d'un groupement au sein de ce corps de travail (label). Ils opèrent un échange discursif et une gestuelle plus ou moins formelle en rapport à la qualité du set, l'ambiance, le public en tant que jeu d'initié ; jusqu'à la présentation d'amis, de proches et des discussions informelles, comme attitude et posture amicale.

Pour le cas de l'échange entre Anthony Jimenez et A.E c'est la performativité du goût dont parle Antoine Hennion à propos des « *music lovers* », que sont aussi les artistes, qui fonctionnent ici, comme fait que les deux acteurs partagent leur point de vue sur la soirée et se rassemblent :

« (...) loin d'être perdu dans l'infini et subjective variété de chaque façon dont les choses peuvent être faites, ces modalités collectives ou intimes de jouer, s'entraîner ou jouer de la musique peuvent être regroupées ensemble, et elles entraînent alors à la possible description de formes communes, stables, identifiables et stables (pas nécessairement physiquement partagées, mais récurrentes parmi les diverses amateurs) de passion musicale aujourd'hui »⁶⁰⁸.

6.2.c MGUN : décomposer le travail passionnée/la passion travaillée

Lors de mes premières recherches de « présences techno », avant de prendre conscience que Detroit n'est pas que techno, j'ai cherché les différents « *record shop* » soit des magasins de musique pour pouvoir évaluer et décrire l'environnement de recherche des *diggers*, artistes ou passionnés. Ce qui est nommé « *record shop* » à Detroit sont souvent des petits lieux possédant de nombreuses boîtes, « les bacs », où sont rangés par catégorie des supports de musique enregistrée : cassettes, CD et vinyles. Le record shop, pour le passionné que je suis, et dans le monde des musiques électroniques est teinté de cet aura authentique, par

⁶⁰⁸ Hennion, Antoine., "Music Lovers. Taste as Performance" in *Theory, Culture, Society*, 2001, 18 (5), pp.1-22 - traduction par Frédéric T.

l'aspect exploratoire que revêt la recherche du morceau ou du support qui est rare, à la fois dans la dynamique du temps à prendre, que de l'objet à trouver. Un support rare pour nos oreilles c'est-à-dire par les particularités sonores et musicales de ce dernier, pour notre envie de le posséder parce qu'il comporte des morceaux obligatoires pour notre collection ou un *seeet*, pour satisfaire notre compulsion de la possession de l'objet comme « *must-have* » ou pour satisfaire le fait qu'il suscite en nous une étincelle, une sensation qu'il nous est souvent difficile d'expliquer. Ce tour de perceptions, d'objectifs et d'intentions pouvant potentiellement se cumuler, l'objet devient alors une vraie pépite, un bijou.

En mai 2014, j'entre dans mon second *record shop* à Detroit, au « People's Record » de l'avenue Woodward dans le quartier de Midtown. J'y viens pour voir les bacs de musiques électroniques et notamment techno, et aussi discuter avec les vendeurs, exposer mon travail, leur poser des questions sur leur vente de vinyles techno, l'évolution du marché à Detroit. Je cherche aussi à leur demander des informations sur leur connaissance de la techno à Detroit, dans une forme de discussion décomplexée et détendue, considérant ici ce travail comme une étape exploratoire ou un avancement pas à pas. Les deux vendeurs me présentent l'historique du magasin et le propriétaire, Brad Hales, qui m'est présenté comme l'un des plus grands collectionneurs et vendeurs de vinyles de la Motown. En effet, la sélection et les étales catégorisés « Motown » et « soul » sont impressionnantes, et le rangement de boîtes derrière le comptoir, non accessibles immédiatement, m'indique que certains cartons renferment des « trésors » et autres pièces rares. Sur la question des ventes techno, ils m'expliquent que les ventes ont explosées ces dix dernières années, et que le festival Movement amène beaucoup de *diggers*. Ils me parlent aussi des nombreux artistes techno de Detroit, parmi les plus grands noms, qui viennent ici chercher des vinyles mais aussi apportés en main propre leurs nouvelles productions. Le dernier album de Theo Parrish (DJ influencé par la house et techno de Chicago et Detroit) est par exemple exposé bien en vue derrière la caisse, et apparaît plusieurs fois dans le bac. Sur des questions plus précises, sur les DJ, les formes de techno et de pratiques de la techno à Detroit, il me renvoie à Manuel Gonzalez alias MGUN qu'il me présente comme vendeur, DJ et producteur. J'échange avec eux, leur demande de le prévenir de mon passage, car je prévois de revenir le voir demain, jour où on m'informe qu'il travaille.

Arrivé le lendemain vers 18h00, une heure avant la fermeture pour ne pas déranger MGUN dans son travail, je devine tout de suite de qui il s'agit. Il est seul dans la boutique et range les vinyles, et déplace des cartons de vinyle du point de réception près de la caisse à un espace de stockage en arrière-boutique. Je fais semblant de regarder des bacs, assez intimidé

et j'en profite pour observer ce qu'il fait. Je l'interpelle et nous commençons à discuter. Il est au courant de ma venue. Je lui présente mon projet de recherche, il acquiesce et jette des légers « cool, man » qui me font sourire. Il me fait faire le tour de la boutique, et en profite pour changer un vinyle qui tourne et émet une ambiance sonore house pour passer à une ambiance plus house-techno avec un morceau de Kenny Dixon alias Moodyman. Rapidement, je lui demande s'il est possible que j'enregistre notre discussion, en le rassurant sur le fait qu'il peut continuer à faire son travail. Il est hésitant et me répond qu'il ne préfère pas que ce soit enregistré... il « ne voit pas en quoi cette discussion serait intéressante ». Il n'estime pas de tels propos. Il s'avère que MGUN rejette beaucoup l'analyse et le discours médiatique et parfois théorisant des DJ, comme je vais le découvrir au fur et à mesure. Déjà au travers de c'est quelques mots, je le sens mal à l'aise et peu enclin à parler à un inconnu. De plus, il est très drôle - humour que je vais rapidement découvrir au fur et à mesure - mais moyennement détendu, entre une apparente sensation que je sens, qu'il a consommé du cannabis – ce qui va être confirmé sur nos divers rencontres – et une envie très moyenne de répondre à des questions plutôt que de continuer à échanger de manière moins directive comme il y a quelques minutes. Je m'essaie pourtant à quelques idées et questions lancées, je prendrai des notes à la sortie du lieu. En anglais, je les restitue ici avec l'idée qu'elles donnent une lecture décomplexée, et directe de ce qu'est MGUN, par MGUN :

F: Do you consider yourself as a part of middle generation of Detroit Dj's?

MGUN: "I do this shit stuff for a while ... but I guess yes"

F: About your influences?

MGUN: "Local things are cool... European influences especially from UK, I know few things from Germany, but that's it for other countries."

F: Where do you mix ? Have-you already had gigs abroad ?

MGUN: "I mix in local clubs, if they want me.... Definitely all around the D (Detroit) and in USA."

F: White DJ stealing music from Black DJ ?

MGUN: "Everybody steals. You know everybody use Japanese machins, and Japanese people don't matter...(rires) you know what I mean... We have all taken for some part one day."

F: There's a big question about the fact that dance music is only to dance. When you create music, is-it for the listening or dance ?

MGUN: “Both. You can’t take it either way.... You know it depends your mood too.”⁶⁰⁹

MGUN, longue barbe, casquette fixe et queue de cheval dépassant, ne m’a révélé ses longs cheveux que dans l’intimité de sa maison qu’il partage avec sa femme, deux chiens et dorénavant une petite fille Lenny.

Il habite dans le Sud-Ouest de Détroit, à proximité de Dearborn, première ville à l’Ouest, dans le quartier Mexican Town de Detroit. Ce quartier à l’Ouest de Detroit abrite une majeure partie de la communauté hispanophone. Il fait donc partie de la communauté hispanique (côté maternel mexicain), et de celle amérindienne du côté de son arrière-grand-mère (côté paternel). Il se dit chanceux d’avoir trouvé où se loger, car né à Detroit, élevé dans ce même quartier, il sait que tous n’ont pas les mêmes chances. Ses conditions de vie ont été très différentes de celles d’Appian ou d’Altstadt Echo, ayant eux vécu leur adolescence en banlieue (voir chapitre 4).

Il débute le DJing dans les années 2000, et réalise son premier EP techno en 2012 de the Trilogy Tapes en 2012 (The Near Future). MGUN a débuté sa vie artistique en étant MC et *beatmaker* dans un groupe de rap – r’n’b. Cet éclectisme se retrouve dans ses mixes très différents, et indique dans la communauté, une valeur supérieure de la qualité de DJ.

Il travaille à mi-temps au People’s Record, ce qui lui laisse assez de temps pour créer dans son home-studio, de pratiquer son mix avec d’autres amis-DJ dans sa maison qui sert aussi de repères à certaines sessions de jeu d’entraînement.

Lorsque j’ai rencontré MGUN, pour la première fois, il avait donc refusé que j’enregistre notre discussion. A plusieurs reprises j’ai compris et entendu sa réticence à l’idée de fixer ou figer ses paroles dans l’encre ou dans le numérique, du fait qu’il me présente sa méfiance envers les journalistes qui déforment ou interprètent mal parfois certains propos. MGUN préfère être dans des mises en situation, dans le partage de l’instant pour me permettre de comprendre ce qu’il fait et comment il fait, n’hésitant pas à m’inviter chez lui lors de l’anniversaire de Brittany ou de m’indiquer qu’il joue au MOCAD, centre d’art contemporain de Detroit à telle date et heure. MGUN a donc une attitude prudente mais très ouverte, une attitude qui trouve des similarités dans le comportement (protection de l’anonymat, proximité avec les locaux) et les codes de valeur (engagement, honnêteté,

⁶⁰⁹ Notes prises après ma rencontre avec MGUN, le 17 mai 2014. J’ai préféré ne pas traduire ses notes pour laisser les mots intacts, car ayant déjà été manipulés par ma mémoire avant que je prenne en note.

droiture) des DJ du collectif d'Underground Resistance. Il a d'ailleurs joué quelques fois sur scène avec le collectif, ce dans leur groupe Timeline de 2010 à 2011.

Ainsi, en lui demandant en 2015, de pouvoir être filmé et enregistré pour un documentaire sur les DJ à Detroit, j'hésite grandement. Je suis tiraillé entre l'idée de casser notre relation en ne respectant pas son souhait de rester comme caché, c'est-à-dire de ne pas se montrer à outrance et juste « faire ses trucs » (en anglais, *to do my shit*) dit-il, et l'envie qu'il raconte de ce qu'il fait et comment il le fait. Finalement, il accepte volontiers cet entretien. Il se moque un peu des questions des deux réalisateurs présents, et échange quelques regards et blagues que ne peuvent comprendre que moi, un ami présent de MGUN et sa femme pour souligner la naïveté de certains propos et le manque de connaissance de l'Histoire générale des styles et techniques de musiques électroniques. Cet échange entre amateurs se fait comme un dialogue entre connaisseurs qui isole le reste des participants, sans être nécessairement volontaire, dans la communication, mais crée une opposition de groupes.

MGUN n'est pas le seul à partager cette manière de voir la société médiatique, et le fait de faire de l'artiste un objet à idolâtrer, une personne glorifiée. Lors de cet entretien, il s'exprime aussi sur sa propre conception d'être DJ, la mobilité, l'engagement et son rapport à l'industrie musicale et les festivals qui structurent aujourd'hui de nombreuses possibilités de travailler comme musicien techno :

Il n'y a pas d'argent à faire des tournées, il y a de l'argent en étant sponsorisé par des industries, des marques, pour représenter leur produit d'une certaine manière en fonction du marché. Il y a beaucoup de petits labels à Detroit, et tu ne peux pas en vivre tu sais, ce n'est que de l'argent de poche, ce n'est pas de l'argent suffisant pour en vivre...tu vois ce que je veux dire. Tu dois vraiment avoir quelque chose pour te préparer à toute éventualité, ou en vivre correctement sans avoir à y penser. Beaucoup de gens ici, ils renoncent à leur système-son, à leur équipement de DJ, ... et ils peuvent aussi faire du Djing peu importe le temps que ça prend, les sacrifices, en faisant tout ce qui est possible pour faire son propre revenu.⁶¹⁰

MGUN argumente et me montre la manière dont il conçoit sa carrière de manière indépendante, en refusant de nombreuses démarches commerciales ou en refusant d'en soutenir de manière indirecte, comme son refus de jouer au festival Movement. Aujourd'hui,

⁶¹⁰ Entretien de MGUN, le 2 juin 2015, dans sa maison

de nombreuses marques, tels que présentées au festival Movement comme Red Bull ou autre, réalisent le sponsoring de DJ internationaux, mais aussi peuvent s'occuper de plus petits DJ lors de forums, rencontres et conférences musicales

Même si MGUN n'a pas créé son propre label contrairement à Appian (SlyFox Records) ou Altstadt Echo (Modern Cathedrals), il signe des titres régulièrement dans des labels en Angleterre, en Allemagne ou à Detroit. Mais MGUN veut notamment que cela reste à un niveau « d'affaire de famille », dans un contexte de jeu local, rester au plus près de ses proches, ainsi que de faire ses propres choix d'où il veut jouer et où il accepte de jouer. Néanmoins la perspective de carrière et ses choix, se confronte aussi à la réalité de la pratique et l'expérience du DJ sur le terrain du dancefloor, qui est un terrain hybride et où de multiples acteurs et enjeux très différents peuvent s'entrecroiser.

MGUN m'a donc invité à plusieurs de ses concerts. Le premier fut au MOCAD, Museum Of Contemporary Arts of Detroit, pour un événement organisé par Allied Media Project association, dont l'objectif est de "faire monde plus juste et créative", une des associations culturelles et artistiques engagée à Detroit les plus actives. Ce jour-ci, en juin 2014, le but de l'événement était de mettre en avant de nouveaux talents et talents avérés.

Toute la journée, des artistes de différents genres: hip hop, pop, jazz, musique classique, des musiques électroniques. Avoir été sélectionné pour cet événement est une étape qui semble importante dans la reconnaissance des débuts de carrière d'un artiste, notamment en étant appuyé par une grande association de Detroit.

Cependant, MGUN me parle du fait de ne plus être un “jeune” de la scène, surtout quand je lui parle de la jeune scène présente ici, où il me dit considérer “avoir déjà payé son dû à la scène”. “Payer son dû à la scène” est une expression souvent entendue sur mon terrain auprès des jeunes DJ et producteurs, mais aussi des pionniers et des plus anciens DJ se demandant comment atteindre une étape professionnelle et être un bon DJ en termes de morale, de valeurs, ne pas s’échapper à certaines pratiques de DJing en performance, qu’ils opposent à des pratiques et attitudes de DJ - pour eux encore en apprentissage- qui sortent tout ce qu’il est possible de sortir.



Figure 9. MOCAD, 2014, MGUN face à un mur

Quand je suis arrivé au MOCAD dans l’après-midi du 14 juin 2014, je suis allé directement voir MGUN, et sa femme s’est présenté à moi.

Quelques minutes plus tard, MGUN me regarde. Il est énervé. Les organisateurs ont mis les tourne-disques orientés face aux murs le plus proche de la scène, et non face au public. Convention du dispositif de toutes les performances DJ, voire de performance musicale, non respectée, l’organisation ne semble pas éprouver que cette convention

s'applique au DJ ici. De plus, le public n'est pas vraiment présent pour cette partie de journée, et donc pour voir MGUN. Le public est plus présent pour les groupes suivants de r'n'b.

Une nouvelle fois à Detroit, cet élément me rappelle au fait que Detroit n'est pas « techno » partout, et qu'une grande partie de la population de Detroit, notamment afro-américaines ne participent peu ou pas aux événements de la scène ordinaire, soit les clubs, ou encore de performances gratuites. C'est notamment, dans des performances de plein air, organisés par des groupes d'amis ou de famille de Detroit, où l'on peut assister à des scènes qui sortent de « l'ordinaire » des clubs vu au chapitre 5. En se promenant dans les rues de Detroit, et en réalisant des courtes interviews avec des habitants de Detroit, des rencontres d'étudiants à l'université de Wayne State, que j'observe que Detroit est une capitale artistique et d'artistes de techno, mais n'est une capitale de la production d'événements musicaux techno. Pour une partie de la population de Detroit, la vibrante histoire des différents genres et pratiques musicales se positionne par rapport à la diversité musicale de la ville. Si la raison se tient donc certainement dans cet non-reconnaissance du « DJ » artiste ou performeur, exprimé par un DJ booth non installé conventionnellement, cela fait porté sur MGUN un regard de considération différente, à la manière d'une reconnaissance comme un DJ de cérémonie. Le statut de DJ de cérémonie « *ceremonial DJ* » est un statut attaché aux artistes qui jouent dans des mariages, des événements, voire dans les bars : une activité musicale engagé pour animer l'événement principal non-orienté vers la musique. Le statut d'artiste s'acquière en jouant lors de soirées, où les musiciens présents le sont pour leur capacité de DJ ou de remixeurs live, sont invités pour jouer... toujours dans cette perspective d'un respect du jeu musical produit, et d'une relation à la musique nourrie par un effet-amateur DJ professionnel ou d'amateurs-publics ayant la même référence et penchant pour l'écoute et la danse, comme activité primaire d'un déplacement. Cette figure de « *ceremonial DJ* » est aussi liée à la professionnalisation du milieu artistique, qui l'oppose à une figure plus traditionnelle du DJ, qui passe des vinyles et enchaîne les morceaux les uns aux autres, en tenant notamment compte de l'orientation donné par les organisateurs d'un événement, plutôt que de manipuler et improviser des effets et des structures musicales dans un set, et être son propre décideur de ce qui va être joué. Enfin la position de « *ceremonial DJ* » est associé au DJ qui n'ont atteint un cadre professionnel où ils jouent uniquement en club ou en festival, mais doivent segmenter leur travail ou simplement souhaitent appliquer dans un espace public leur passion pour pouvoir se rémunérer par manque de propositions/cachets dans les bars, clubs ou festivals.

Néanmoins, MGUN est un artiste indépendant et qui vit aujourd'hui de son mi-temps en tant que vendeur dans un record shop, et de ses revenus d'artistes performeurs qui joue de plus en plus régulièrement hors de Detroit, et notamment en Europe, ainsi que de ses productions. Bien que n'appréciant peu la position au MOCAD, il le digère complètement et s'adapte. Son indépendance est aussi marqué par le fait qu'il soit l'un des rares artistes à m'avoir précisé qu'il n'était pas intéressé par jouer au Movement, en ce que le festival ne représente pas pour lui l'ambiance d'une soirée house-techno à Detroit et le type de population de Detroit. MGUN organise chez lui ou au Adult Contemporary, club éphémère, des soirées qui regroupent des amis, ainsi que des locaux non-affiliés à l'effet amateur des clubs The Works et TV Lounge, brassant le plus de DJ et de public.

6.2.d Gabi : être DJ et être femme à Detroit

Lors de mon premier festival Movement en 2014, j'ai contacté Gabi, dont le contact comme Appian était disponible directement sur la liste des DJ. Sans passer par un quelconque manager, nous réussissons à poser un rendez-vous. Je lui demande de m'indiquer un lieu où on peut se retrouver, et elle me signale Ferndale. C'est la première fois que je vais quitter Detroit, pour aller en banlieue, en 45min de vélo (15 minutes du centre-ville de Detroit en voiture). Gabi est d'ailleurs gêné de m'avoir fait venir en vélo..., en effet il était évidemment que je vienne en voiture, par rapport aux critères de déplacement à Detroit.

D'origine allemande, elle débarque à l'âge de 7 ans aux USA, suivant ses parents dans leur carrière militaire. Elle m'accueille à Ferndale, où elle vit : banlieue plus riche et plus blanche que Detroit.

Lors de notre premier entretien, elle m'explique que la techno la marque en un jour. Un jour qu'elle rentre en club avec des amis, elle entend de la musique techno et pense « Waouh, c'est étrange et j'adore ça ! ». Par la suite, durant ses études, elle m'explique que les étudiants sont assez étonnés de l'entendre s'exercer sur des tables de mixage dans sa chambre pendant que les autres font la fête. Au départ, Gabi s'est rapprochée de la musique par le chant et le piano. A 25 ans, elle crée une musique deep house, et une techno « parfois assez sombre » selon elle et l'écoute de l'album Pangaea (Clear Cut Records). Aujourd'hui diplômée et qualifiée en tant que travailleuse sociale, elle préfère passer son temps à créer de la musique. Cette concentration dans sa carrière va l'amener à être contacté par Paxahau en 2014-2015 pour être DJ résidente pour leurs événements. La résidence pour un DJ lui permet

d'assurer des soirées/gigs régulières. Elle décide cependant en 2017 de se consacrer à l'obtention de son diplôme et joue de moins en moins.

En 2015, sur l'immense scène principale, aux allures d'un grand show, elle est fière et affiche un immense sourire. Elle joue sur la scène en tant que DJ lié à Paxahau à Detroit. Il est midi et une centaine de personnes sont présentes. Je rejoins des amis, des connaissances et certains proches de Gabi. Je la salue, sans espérer qu'elle me réponde ou même me voie. Elle est – littéralement - sur un piédestal. Cependant, et ce même concentrée sur ses platines, elle me salue. Elle irradie et s'exprime avec un son deep house et de grands gestes en direction de nous et du public. Je reste étonné, ne l'ayant vu que dans des cadres « ordinaires » de clubs à Detroit, dans un relatif calme. En coulisses, ses parents la regardent – impressionnés et fiers. De son éducation musicale, appuyé par les choix de ses parents, elle me raconte qu'il lui reste son exigence et une capacité à composer un maximum de sons et parties de morceaux, car elle souhaite éviter les samples :

Mes parents me « forçaient » (signe de guillemets avec les doigts), en quelque sorte, à jouer de la musique, du piano et chanter, tous les jours après dîner, et je devais pratiquer durant au moins une heure et demie. Cela a vraiment installé en moi ce dévouement et cette éthique du travail. Et j'essaie de garder ça aujourd'hui avec le Djing et la production.⁶¹¹

Pour ce qui est de la production de son travail musical, elle connaît déjà bien le monde de l'industrie musicale, surtout la plus avilissante, celle qui utilise les femmes dans la musique, et nous laisse penser que les femmes réussissent avec leur corps et pas avec leur musique : « un label m'a proposé de figurer sur leur site en tant que DJ, mais il ne voulait pas de ma musique, c'était pour mon physique, parce que j'étais une femme ». Gabi est une DJ, une artiste, pas une femme DJ. La communauté féminine dans le Djing est très soudée à Detroit, plus dans l'échange et « dans le désir de réaliser des choses communes, de s'entraider que d'être dans la compétition », m'explique-t-elle. Ceci est notamment l'œuvre d'un des labels emblématiques de Detroit, Women on Wax, créée par DJ Minx qui a su influencer sur cette vision très masculine de la culture DJ, ainsi que la DJ Stacey Hotwaxx Hale ou Kelly Hand. Trois femmes qui à plus de 50 ans continuent de développer des projets à l'international et de

⁶¹¹ Entretien avec Gabi, dans un bar à Ferndale, le 26 juin 2014

faire parler de Detroit et des femmes dans la culture Djing. Gabi m'annonce d'ailleurs son engagement au sein du projet de documentaire « Girls Gone Vinyl », l'histoire « cachée » des DJ féminines. Ce projet et documentaire en cours fédère des femmes DJ dans le monde, notamment dans la partie occidentale.

6.3 JOUER A DETROIT ET EN DEHORS : DIFFICULTE DE L'ECONOMIE ET MULTIPLICITE DES GIGS

L'économie du gig est un concept économique qui prend forme depuis la fin des années 2000, et concerne l'économie des travailleurs étant payé à la tâche, et concerne notamment l'évolution du statut salarial et le statut d'entrepreneur. Si le modèle s'inspire de « gig » c'est-à-dire concert, c'est notamment parce que les musiciens sont régulièrement payés au cachet. La recherche de soirée est motivée à la fois par le choix du lieu, de l'événement dans lequel un artiste insère son alias – nom de scène - et se projette en tant que musicien DJ, et l'idée d'être rémunéré pour une prestation. Vont-ils jouer en étant sûr d'être payé ? Quelle réglementation s'applique ? Comment obtiennent-ils des gigs ? Qu'acceptent-ils et que refusent-ils ?

Les musiciens de Detroit savent qu'ils ont de nombreux choix à faire pour créer leur propre voie de travail musicien et leur carrière. Une conscience de l'économie qui répond à l'analyse de Pierre Michel Menger et du travail créateur, et la manière dont les travailleurs créateurs mesurent l'offre et la demande.

Loin d'une question de succès, ceux qui se révèlent être des DJ ordinaires, à la manière des musiciens ordinaires de Marc Perrenoud, me parlent de la difficulté d'être et de faire du djing à Detroit du fait de l'effet-amateur précédemment expliqué, mais aussi de la législation de fermeture des clubs à 2heures du matin à Detroit, au lieu de 6-7heures du matin comme dans la plupart des clubs aux-Etats-Unis ou en Europe. De manière basique, cela signifie que les sets et le temps de jeu est plus limité. Cela s'ajoute au peu de clubs à Detroit où il est possible de jouer de la techno. Cependant, cette législation est certainement sur le point de changer étant donné l'influence du DJ John Collins, DJ local et membre d'Underground Resistance, au Département of Recreational Affairs (équivalent d'un département de la Culture, des Arts et du Sport), et la manne financière représentée par les musiques électroniques, ainsi que l'attraction de nouveaux investisseurs (référence au projet de club par Dimitri Heggman, fondateur du club Tresor à Berlin).

Le travail passionné est un travail engagé radical, selon le cadre analytique de Marc Lorient. En critiquant le cadre professionnel/amateur, les concepts croisés du travail, j'en arrive à souligner des manières de *vivre avec/de et pour la musique*, qui clarifie à la fois l'engagement des artistes dans leur travail créatif. Ils expriment une construction négociée entre des trajectoires sociales, des trajectoires artistiques dont les directions sont organisées à travers la lentille d'éléments tels que la mobilité, la communauté, le travail de réseau, la famille, mais aussi le sexe, le genre, l'ethnie.

En France, un statut de DJ est créé dans le registre des musiciens en 1994. Cette reconnaissance et mise en situation juridique et de réglementation économique ordonne le suivi d'une réglementation qui n'existe pas aux Etats-Unis. La plupart des DJ amateurs-professionnels sont rémunérés au cachet, sans contrat, aux Etats-Unis, à l'exception des prestations spécifiques organisées en club. Le cachet est très évolutif entre 50 à 200 dollars, et ne permet pas d'en vivre. En se tournant vers l'étranger, les DJ se confrontent à l'obtention d'un visa de travail pour suivre la réglementation des pays... qui n'est néanmoins pas suivi à la lettre.

- **Jouer à Ypsilanti...**

Ypsilanti est une petite ville de banlieue à l'Ouest de Detroit majoritairement blanche. La DJ Cash4Gold, de son vrai nom Rebeccah Goldberg, m'y a emmené un soir où elle jouait dans cette ville. Après un entretien que je réalise dans le centre de Detroit, au café Urban Bean and Co, du Dj Raul Rocha en juin 2014, celui-ci me présente une jeune femme assise à quelques tables de nous. Rebeccah est graphiste, et réalise de nombreuses affiches et posters pour le compte de la radio techno BurstRadio qui fait ses *lives* dans le café. Après avoir discuté quelques heures avec Rebeccah, elle me propose de m'emmener voir ce que donne Ypsilanti et continuer d'échanger sur le sujet. Elle m'explique clairement qu'elle a accepté de jouer dans un bar qu'elle connaît, un jeudi soir, et ne sait pas du tout s'il y aura des clients. Le patron du bar ne lui a pas dit si elle serait payée ou simplement défrayée du déplacement. C'est une proposition de dernière minute.

Arrivé à Ypsilanti et dans le bar, elle installe son matériel. Elle n'avait pas emmené ses platines, qui sont généralement fournies par les bars ou le lieu, bien que les DJ doivent toujours se mettre au courant du matériel disponible, pour connaître sa qualité et évaluer la nécessité de prendre du matériel supplémentaire. Les DJ se trouvent alors très loin de l'idée de devoir

simplement déplacer leurs vinyles ou leur clé USB pour jouer, comme c'est le cas pour les DJ en club, ce à l'exception des remixeurs live ou des DJ qui manipulent le son avec plus qu'une table de mixage et des platines.

Nous sommes trois sur la piste de danse, pendant plus de 3 heures. Rebeccah fait une pause. Je vais discuter avec elle à l'extérieur. Elle rit : « et voilà, il n'y a personne... et le patron me paye uniquement les frais de déplacement et un peu plus.... 30-40 dollars ».

- **Jouer à Windsor dans une warehouse party...**

Avant la fin de mon premier séjour en 2014, je me déplace en voiture avec le groupe MEDMA, Appian, Laura, DJ Segv, accompagné par un DJ de 20 ans, nommé Julian . Dans la voiture avant de traverser, Appian répète plusieurs fois à Julian : « si on se fait arrêter tu dis qu'on se rend à une fête, mais surtout tu ne dis pas qu'on s'y rend pour jouer comme DJ ».

Nous nous rendons à Windsor, au Canada, et nous devons donc passer la frontière, avec la possibilité de se faire contrôler. Si Appian prévient donc Julian c'est notamment parce qu'il est interdit de transiter au Canada pour jouer en tant que DJ, car cela est considéré comme du travail si la prestation est rémunérée. Néanmoins Appian m'explique que le seul fait de dire qu'ils sont DJs alertent les autorités qui peuvent alors demander l'adresse du lieu de fête, et potentiellement venir y contrôler la soirée. Nous nous rendons dans une maison louée pour l'occasion à Windsor, et où les murs sont recouverts de peintures noirs, et les éléments de cuisine, de salle à manger et autres ont été retirés au maximum pour pouvoir faire la fête dans cette maison vide où l'organisateur a booké et rémunéré Appian, Julian et la DJ Annie Hall.

A la frontière, la police canadienne contrôle la voiture. Il découvre 5 jeunes, et le contenu d'un coffre contenant des bacs de vinyles ainsi que des packs de bières. Il décide de nous amener au poste, ce qui n'est pas un très bon signe. Stressés, Appian et DJ SegV nous rappelle ce qu'on peut dire. Etrangement lors de mon « interrogatoire », je me sens le moins à l'aise, car je dois justifier de mes raisons à venir au Canada avec un passeport français et un unique visa pour les Etats-Unis. Ce qui m'inquiète n'est pas de ne pas avoir de visa, car en habitant à Detroit, il est possible de passer la frontière pour une journée maximum à Windsor. Ce qui me pose problème c'est de devoir justifier pourquoi je suis ici, en parlant le moins possible de la relation aux DJ. 30 minutes plus tard, nous sommes tous autorisés à passer la frontière, mais Appian et SegV ont dû donner le lieu où se jouait la fête, en précisant qu'il jouait pour des amis...

6.4. ENSEIGNER ET APPRENDRE LA TECHNO A DETROIT ? INSTITUTIONS ET DEMONSTRATIONS PEDAGOGICO-ARTISTIQUES

Pour rencontrer la culture musicale techno de Detroit, mon enquête de terrain a dû aller au-devant même des pratiques, là où se créent, se travaillent, se transforment les musiques de Detroit. Il est donc utopique de croire que premièrement Detroit – institutionnellement parlant – est une ville de la musique techno, ce dans un premier degré d’institutionnalisation, soit l’administration locale. Deuxièmement, rares sont les habitants à avoir une connexion avec la scène locale en tant que pratiquants DJ ou public de la house ou de la techno. Detroit est une ville de musiques, si l’on possède les connaissances adéquates à propos des musiques – mais la ville ne vous donnera pas accès, de premier abord, aux musiques qui évoluent en son sein.

En 2014, lors de mon retour à Paris, mon directeur de thèse me dit : « avez-vous essayer de voir dans les écoles, de contacter des professeurs de musique techno ?.... bref d’aller chercher la musique là où elle se fait de manière conventionnelle et conventionnée. Pourquoi ne pas y avoir pensé plus tôt ? Par préjugé et par vision d’une transmission orale non formel, je pense que les pratiques de musiques électroniques de danse ne s’enseigne pas.

Pourtant, dès ma rencontre en 2013-2014 avec Technopol, je comprends que le monde des musiques électroniques s’ouvrent à un apprentissage théorique, fixé sur le papier, et dont les conventions, les techniques sont décryptées. Technopol propose depuis 2010-2011 des formations, notamment réalisés par des formateurs certifiés Ableton⁶¹² pour la production sonore, et des DJ qualifiés, pour les formations Djing en ateliers : « Comprendre et maîtriser le son », « Initiation à la MAO⁶¹³ ».

La littérature sur le DJing a aussi évolué. En 2004 sort un ouvrage de référence nommé Dance Music Manual : tools, toys and techniques⁶¹⁴, par Rick Snoman. Le livre a été réédité deux fois avec des modifications en 2008 et 2013, pour intégrer de manière plus frontale les interfaces digitales, et la musique par ordinateur. Les journalistes Frank Broughton et Bill Brewster, ayant écrit une histoire du DJing avec le populaire Last Night the DJ saved my life, édite en 2007 le livre How to Dj right : The Art and Science of Playing

⁶¹² Ableton est notamment un logiciel séquenceur musical, pour composer, arranger et paramétrer les performances

⁶¹³ MAO : musique assistée par ordinateur

⁶¹⁴ Snoman, Rick., *Dance Music Manual : tools, toys, techniques*, Waltham, Routledge, 2008

Records⁶¹⁵. Si une étude plus poussée doit être réalisée dans un autre cadre que cette thèse, sur ces livres vis-à-vis des méthodes d'apprentissage par les pratiques, je m'arrête ici sur le fait que les membres du réseau/ secteur des musiques électroniques, notamment des autorités musicales comme le journaliste ou l'association de secteur organise et théorise l'apprentissage de musiques à la tradition orale, pour ce qui est de la techno.

6.4.a Vide d'enseignement et de reconnaissance scolaire de la techno à Detroit

Fort de ce constat, je me suis alors rendu dans des écoles de musique à Detroit en 2015. Les semestres scolaires variant en fonction des programmes, j'ai tout de même pu avoir accès à certaines écoles durant la période estivale de ma recherche. Quelques professeurs ont répondu à ma demande d'entretiens ou de passage en observateur au sein de leur cours.

Avant d'en venir aux entités, dont la première activité est scolaire et la diffusion d'un savoir, il est nécessaire de revenir à des lieux institués dans le domaine musical et artistique à Detroit – ceux-ci ayant aussi un rôle à jouer aussi bien dans la culture musicale comme promoteur actuel de musiques à Detroit, que comme acteurs de l'apprentissage musicale aux habitants de la ville. A Detroit, les lieux de musiques, classique et jazz, et de pratiques, opéra et cabaret, sont très visibles dans le domaine des musiques ayant un lieu et un espace dédié à leur développement. Ils restent en cela des institutions scolaires.

Le Detroit Symphony Orchestra, dirigé actuellement par Leonard Slatkin, occupe les locaux du Max M. Fisher Theater (au sud de Midtown sur Woodward), pour leurs représentations et celles de musiciens classiques. Cet appareil accueille aussi des étudiants, organisant des cours de musique, pour l'instrumentation de type orchestre harmonique et philharmonique. Dans le centre-ville, le Detroit Music Hall Center for Performing Arts, est un théâtre dont l'architecture a servi durant la Grande Dépression de cinéma. Le lieu est aujourd'hui notamment dédié au jazz, avec de surcroît un espace spécifique le Jazz Café, au théâtre et à la danse. Construit en 1928, il garde l'esthétique des années 1970, époque de sa rénovation. Situé à quelques mètres du Music Hall, le Detroit Opera House ou Michigan Opera Theater abrite des performances musicales telles que des opéras et des concerts de musique classique (chambre et baroque). Le Fisher Theater, construit dans le New Center, (« Nouveau Centre »), au nord de Midtown et au sud de Highland Park, accueille les cabarets, les revues et les comédies musicales. Ces différents endroits, en fonction de leur spécialité, œuvre à l'approche des arts, en prescrivant des cours aux enfants. A l'exception, d'un

⁶¹⁵ Brewster, Bill ; et Broughton, Frank, *How to DJ right: the Art and Science of playing records*, New York, Grove Press, Londres, 2003

programme très engagé au Detroit Music Hall pour le développement du jazz en milieu scolaire (payant et gratuit), aucune autre de ses institutions n'occupe de place dans le programme scolaire. Aucun de ces programmes précédemment cités, ne sont réalisés pour des enfants de classes défavorisées. Suite à mes recherches, il n'existe pas de programmes extra-scolaires gratuits, soutenus par des institutions, ce dans tout type de musique.

Les trois exemples d'éducation musicale sont ici des lieux d'éducation ou des écoles, dont le champ disciplinaire est la musique. La première est un lycée nommé Detroit School of Arts (DSA). Dans la partie « musique » de cet établissement, on ne forme pas les étudiants à devenir musicien, mais plutôt des artistes. Ici, les cours sont dédiés tout autant à l'amélioration des performances vocales, théâtrales, gestuelles, instrumentales qu'à la fabrication d'un disque, d'une démarche de production, d'un plan marketing et commercial, etc. Les capacités musicales techniques développées sont notamment le chant (solo/chœur) et l'instrumentation. Les registres stylistiques sont variés dans le contenu scolaire, mais une préférence nette existe, observée et témoignée par les étudiants rencontrés, pour le jazz, la soul, et plus largement différents styles de pop (R&B, pop-rock). Tous me parlent de la chanteuse de R&B Aaliyah, qui connut un grand succès aux Etats-Unis et dans le monde à la fin des années 1990 – début 2000, diplômée du DSA, et décédée dans un accident d'avion en 2001. Cette jeune femme est un modèle pour ses adolescents, qui rêvent beaucoup d'une telle carrière. Le DSA offre de grands moyens aux enfants, permettant à plusieurs groupes de voyager et d'organiser des performances dans de nombreuses villes des Etats-Unis. De nombreuses performances sont aussi organisées à Detroit. Aucun professeur, ce après une courte conversation exposant mes motivations et l'objet « techno » de ma recherche, et une demande de contact auprès d'un membre de la direction, n'a répondu à mes emails. Revenant donc auprès de ces jeunes, je me suis rapidement rendu compte que l'emploi de termes comme « la techno » ou « l'univers DJ » ne leur inspiraient pas un grand enthousiasme : « Ce n'est pas la musique que j'écoute », « à Detroit, il y a beaucoup de DJ », « je ne sais pas ce que c'est la techno ».

Les six lycéens interrogés me renvoient de nouveau à Detroit, comme une ville vivante pour « les musiques électroniques », mettant cet intérêt sur le compte notamment du festival MOVEMENT. Ils renvoient la techno ou les musiques électroniques de danse, à d'autres motivations, que celles qui les font aimer et persévérer dans une voie professionnalisante autour du jazz ou de la pop, par exemple. Le travail de DJ ou de producteur reste « assez mystérieux » pour eux. Pour cause, le travail de ses élèves consiste essentiellement à former un corps autour de pratiques collectives, car même le travail de lead vocal ou instrumental,

nécessite de la cohésion entre les différents artistes, ce à de très nombreuses reprises durant tout le processus de création. C'est en tout cas la forme que ces pratiques artistiques scolaires prennent ; elles restent attachées à une entité plurielle et un travail de cohésion à plusieurs têtes. La pratique de production et de Djing est, elle, à l'écart d'une interaction répétitive, voire quotidienne, avec un collectif. De plus, ces élèves me parlent du monde de la nuit – image réductrice mais qui reste une constante dans les musiques électroniques de danse – et des circonstances festives dans lesquels ils « imaginent » ces fêtes (ils n'ont pas l'âge légal pour aller en club). M'énonçant donc des éléments de réception de « ces musiques imaginées », je leur dépeins mon goût pour le jazz comme une musique qui peut être tout aussi festive, et que l'on peut en écouter dans des clubs la nuit, insistant volontairement sur leurs idées – en éclipsant les particularités de « fêtes nocturnes de jazz ».

Et leur réponse arrive alors : « Oui, mais tu peux en écouter toute la journée ». Il dissocie alors « ces musiques électroniques de danse imaginées » de leurs goûts musicaux, en fonction de l'écoute et des situations et moments possibles de celle-ci. Ils considèrent alors que ces « musiques imaginées » sont des performances avec une présence (autant spatiale que temporelle) relativement courte et isolée, qu'elles ne garantissent pas ni la possibilité d'un rapport privilégié continue ni la création d'expressions diverses et variées autour de celles-ci. De plus, souvent les DJ ne sont pas considérés comme des musiciens.

Le Detroit Institute of Music Education (DIME) est une université, ouverte en fin d'année 2014. Elle propose des cours de perfectionnement dans divers instruments (instrumentation rock et jazz notamment) : guitare, batterie, basse et chant. Le cursus peut s'établir sur trois années, et des diplômes d'entrepreneur musical ou de compositeur sont aussi délivrés. L'année coûte 13.000 dollars (15.000 euros), une somme très loin d'être abordable pour la plupart des familles et des étudiants de Detroit. Le DIME s'est installé dans un endroit stratégique – une zone dynamique du centre-ville. L'équipe a notamment foi dans un développement nouveau d'une scène musicale au sein d'un quartier qui « fait la ville ». Bien que des cours de production soient planifiés, aucun cours ou enseignement n'assure un apprentissage des techniques de Djing ou de production de musiques électroniques (MAO, instruments analogiques,...).

Pour faire une comparaison avec la France, notamment au sein des centres de formation des enseignants à la musique et des conservatoires, la présence des musiques actuelles dans les cursus sont en général discutés, notamment auprès des conservatoires

régionaux, et ne sont présents que de manière récente. Aux Etats-Unis les musiques « actuelles » sont présentes dans les cursus des écoles, notamment le r'n'b, la soul, le rock. Cependant, aucun des deux pays n'est doté d'un cursus régulier. En France, une enquête et une publication d'un étudiant en conservatoire m'ont attiré récemment car elles indiquent que la musique électronique, des formations techniques aux cours d'histoire de la musique ne fait pas encore partie de la doxa des institutions musicales et musiciennes, mais tend à être interrogé et prise en compte. Victor Dijou, étudiant au Cefedem, pour son mémoire de fin d'études (DEA2) pour obtenir son diplôme d'Etat de professeur de musique, résume son propre parcours de musicien électronique. Il explique très clairement les difficultés à être reconnu comme un « vrai » musicien DJ, même au sein de sa famille, de par la représentation qu'ils ont du Djing, de sa concentration inébranlable à faire de la musique dans sa chambre et donc de son isolement (qu'on pourrait opposer aux temps passés par les instrumentistes « traditionnelles »), et de sa pratique d'instrumentiste-interprète classique qui leur renvoie une image plus « sérieuse » de sa pratique musicale et musicienne. Fort de ce constat, il établit « comment intégrer la musique électronique dans une institution sans en dénaturer l'esprit et les pratiques⁶¹⁶ ». Il préconise plusieurs directions pédagogiques, et inspirations liés aux modes de fonctionnement des musiques électroniques qui sont inspirés de sa propre expérience et sont notamment posés par des variables très proches de ma propre conclusion et analyse des jeunes DJ/producteurs à Detroit. Certaines de ses conclusions ont même une portée anthropologique, comme la transversalité des aptitudes du DJ et sa mobilité dans les répertoires tout comme dans les mondes des musiques électroniques, d'un point de vue spatiale et sociale.

Au travers d'un questionnaire établi sur les goûts musicaux à Detroit et un focus sur la techno, à la manière d'une enquête des « Pratiques culturelles des français » d'Olivier Donnat⁶¹⁷, j'ai notamment cadré la « distribution » de mon questionnaire dans des zones étudiantes, à l'unique université de Detroit – *Wayne State University* – ou d'autres écoles comme le Detroit School of Art, où sont notamment formés des étudiants à des instruments (du chant à une orchestration « ordinaire ») dans des cours de musique classique, jazz, funk et soul.

⁶¹⁶ Dijou, Victor, *L'intégration des musiques électroniques dans les écoles de musique. Comment l'enseigner pour ne pas en dénaturer l'esprit et les pratiques ?*, Mémoire pour DEA2, CEFEDem, juin 2016

⁶¹⁷ Donnat., Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2008

Lors de discussions sommaires avec les étudiants et avec les résultats du questionnaire (48 personnes questionnées), j'ai réussi à comprendre que la majorité de la population dite « jeunes » (16 -27 ans) écoute peu de musique techno, mais connaisse quelques références comme des noms d'artistes, mais la techno apparaît notamment au travers des événements qui ont lieu dans la ville, citant souvent le festival d'été MOVEMENT, où près de 300 000 personnes sur trois jours viennent dans le centre-ville pour « écouter, s'amuser, faire la fête » sur de la musique techno, dans une ville comptant dorénavant moins de 700 000 habitants. Cependant, aucun signe de cours ou d'études consacrées aux musiques électroniques dans ces cadres où des pôles et des départements de musiques qui existent et que j'ai visité.

Une nouvelle fois, la techno à Detroit vit via ses origines et ses pratiques actuelles, mais reste un élément d'un groupe défini et situé de ses habitants. Néanmoins, l'image de la techno évolue aussi au sein des discours des plus jeunes, et semble considéré dans une vision économique et festive de la ville, plus que dans une considération artistique, en lien avec le Movement notamment, étant dorénavant un élément/événement de représentation collective de la techno à Detroit aujourd'hui. Ainsi, ma recherche a été confronté à un discours souvent liminal à propos de la techno à Detroit, mais n'a pas reçu une formulation de représentation négative, attachée au passé de Detroit, à la marche de l'industrie et des technologies craintes, à la manière du témoignage du professeur... en demandant au début des années 2000 à ces étudiants, ce que pouvait représenter la techno :

6.4.b Engagements pédagogique-artistiques : le cas d'un artiste techno et enseignant de piano jazz

J'ai tenté de rentrer en contact avec des enseignants pour discuter de programmes de musiques électroniques, ou de la question de l'histoire locale de la musique – en prenant en compte les origines de la techno à Detroit. Plusieurs de mes mails sont restés sans réponse. L'unique contact que j'ai pu lier a été celui avec la directrice du *Community Music School* (lié à l'Université du Michigan dont les locaux sont à Ann Arbor et non Detroit). La directrice m'a rapidement révélé que deux membres de l'école serait « intéressant à rencontrer pour moi » du fait de ce que je lui énonçais à propos de ma recherche : le professeur de piano jazz Jon Dixon – et claviériste techno -, et la conseillère Judith Sheldon – créatrice d'événement techno dans les années 1980-1990 et du Backpack Festival : festival de musiques à Detroit en

faveur des enfants et de leur éducation pour s'assurer qu'ils ont « *le nécessaire pour aller à l'école* » où de nombreux acteurs des scènes house et techno de Detroit (Underground Resistance, John Collins, Detroit Techno Militia, etc.) sont présents pour jouer gratuitement



Figure 10. Jon Dixon accompagne une de ses élèves au piano

Durant un après-midi ensoleillé à Detroit du 28 Avril, je me rends donc au récital par des élèves de Jon Dixon, 30 personnes de 7 à 77 ans. On me précise que c'est le passage de fin d'année, que j'associe pour moi à une évaluation. Cependant, ce n'en est pas une, semble-t-il, aucun jury ou forme de notation/notes par le professeur ne vont se faire. Les étudiants ne sont pas des professionnels mais quels musiciens professionnels pourraient affirmer n'avoir jamais pratiqué son instrument pendant des jours et des années ? Je savais que je ne serai pas étonné par les performances, mais je m'étais trompé sur plusieurs points. J'ai vu des comportements et des attitudes intéressantes, notamment sur la forme simple, efficace et inspirante de leur discours introductif établissant une connexion souvent personnel et intime et l'effort mis en place pour exécuter leur partition, parfois après plusieurs essais pour

démarrer. Cette « démonstration de fin d'année » est rendu possible, pour le côté opératoire et institutionnel, grâce à la Community Music School de Detroit (CMSD) dans le cadre de sa programmation de printemps qui a débuté.

CMS-Detroit a un programme de formation musicale soutenu par l'université du Michigan – université non régie par la ville, mais l'Etat. Cela fait 5 ans que ce programme existe et qu'il veut permettre "*aux individus de s'améliorer à travers la musique*" dit le flyer distribué comme présentation. De nombreux enfants et adultes y sont en complément de cours qu'ils suivent ailleurs, mais le rôle du CMSD est notamment de pallier à l'inexistence de programme scolaire musicale dans de nombreux collèges et lycées à Detroit du fait de manque de moyens ou de décisions administratives. Comparativement au cursus privé français, les prix sont bas: de l'ordre de 75 euros pour les enfants et 140 euros pour les adultes - pour 4 mois de cours - une heure par semaine. Cependant toujours trop hauts pour les 30% de foyers de Detroit vivant sous le seuil de pauvreté (chiffre 2009-2013 du US Census Bureau). Le CMSD garde tout de même un oeil sur ces enfants défavorisés en créant des programmes particuliers courts. Les possibilités de pratiquer différents instruments sont nombreuses et les styles de musiques enseignées sont variés.

Jill Woodward, directrice du CMSD commence par expliquer comment les travaux routiers sur Woodward Avenue impacte sur le stationnement. En effet, les abords du centre-ville de Detroit se transforment. Après un moment de promotion des événements à venir, elle présente Jon Dixon.

Jon Dixon est professeur de piano, ici, et membre du groupe techno Underground Resistance, ce que je suppose tout le monde sait. Jon voyage dans le monde en tant que free-jazz, techno claviériste et producteur musical. Il présente à son tour ses vœux et se dit très content d'être ici et que "*c'est si agréable de voir des gens qui veulent faire de la musique et de les voir continuer à venir à mes leçons depuis plusieurs années.*" Il termine par quelques mots d'encouragement au public et surtout aux 26 pianistes amateurs: "*vous devez apprécier ce que vous faites*". J'y décèle une forme de pédagogie enseignante, qui même sans élément comparatif par expérience, me paraissent être d'un ordre intime et de la perception des « choses » de la musique, différente d'un enseignant institutionnel qu'on qualifierait de manière générique comme « classique ».

A la fin Jon Dixon joue "Once in Crans-Montana". Crans-Montana est une station de ski en Suisse où il s'est rendu plusieurs fois. Il a apporté quelques photos de ces vacances et vues du paysage sur son Ipad, qu'il dépose comme une partition sur son piano. Il commence à

improviser. En finalisant, il prend une dernière fois la parole: « *notre vie et nos expériences apportent des couleurs à notre musique, donc soyons honnête avec elle* ».

Après le récital, je discute avec la maman du plus jeune pianiste du récital, Jonathan Frison, 13 ans, apprenti pianiste, violon et violon alto. « *Il a beaucoup de chance d'être dans ce milieu et j'espère qu'il deviendra un grand musicien comme il semble vouloir le devenir* » me dit-elle. « *Mr Dixon est au CMS depuis de quelques années maintenant (...) il est très talentueux* »⁶¹⁸. C'est la première fois qu'elle voyait « *M. Dixon* », comme elle le présente, jouer. Elle me précise ne le connaître que dans ce contexte. Elle sait qu'il voyage mais elle ne savait pas qu'il était techno claviériste ainsi producteur de musique – ce que je viens de lui annoncer



Figure 11. Timeline, groupe du collectif Underground Resistance (au centre Jon Dixon, à droite De Sean Jones, au fond à droite Mike Banks). Movement 2015.

Jon Dixon fait en effet partie d'un groupe appelée Timeline, une formation groupe instrumentale – DJ, lead clavier, solo clavier et solo saxophone - d'Underground Resistance,

⁶¹⁸ Notes de carnet de terrain n°2, le 28 Juin 2015, MSU Hall

l'un des plus célèbres collectifs et label de techno de Detroit. Il joue un « *Hi-Tech Jazz* » comme il peut le qualifier, dans une formation dont la composition instrumentale organologique est rare, voire unique, nous montrant que la musique techno peut porter différent costume.

Après le cours, Jon Dixon m'explique que c'est une chance pour lui d'enseigner la musique, et il évoque les sentiments dans les musiques et les intentions des musiciens. Lui parlant d'enseigner la techno, il m'explique qu'il a découvert la techno, mais que sa formation l'a amenée à la transformer, tout en « respectant » et « aimant » la musique techno – comme expression d'un goût développé.

Jon Dixon m'explique, d'ailleurs, qu'il a eu deux jeunes DJ et producteurs de musique techno que j'ai rencontré, comme élève au piano – et auxquels il a apporté des conseils – Jay Daniels et Kyle Hall, deux figures jeune de la techno à Detroit – comme annoncés par mes jeunes interlocuteurs DJ et leurs « pairs » -, qui commence à voyager pour diffuser/jouer leur musique.

Dans ce cadre situationnel de l'enseignement musical jazz, le professeur Jon Dixon participe donc à la transmission de codes – sans reprendre et repérer des notes fausses – mais plutôt se concentre sur le plaisir du jeu, sur l'effort et l'essai. La techno, n'a certes pas sa place, mais on découvre dans la posture de Jon Dixon une volonté de faire du piano, un outil pour non pas asseoir les règles d'un répertoire musicale et d'une partition, mais de développer une forme de plaisir de jouer avec une importance de la perception, du ressenti avant le respect de codes et de techniques. Cela est-il le fait du parcours de Jon entre piano jazz, claviériste techno et producteur de musique et/ou d'une forme consciente et d'une réflexion sur le plaisir de jouer, même si la réponse semble oui du fait de nos discussions courtes, la question reste en suspens. Jon n'ayant toujours pas répondu à des questions plus précises sur le sujet.

D'autres membres de la communauté artistique de Detroit se font aussi « professeurs », mais engagent des pédagogies très différentes, dans des cadres et intentions différentes, malgré le même but : transmettre les pratiques ou l'histoire des musiques électroniques.

Pour ce qui est de l'histoire ou des pratiques, j'échangeais avec Jacqueline Caux, documentariste et proche des pionniers de la techno sur le fait que la demande croissante d'interviews dans les médias, et auprès des chercheurs dans le cadre de la musique et de la

recherche⁶¹⁹ rendait l'obtention des informations et des éléments de la part des artistes. « Ils ne sont pas des transmetteurs⁶²⁰ » me dit Jacqueline Caux, « ce sont des artistes, des créateurs ». Jacqueline Caux ne prend pas en compte l'aspect pédagogique, musical et culture des artistes par émulation du goûts des amateurs DJ ou public. Le DJ est un passeur de disque, mais aussi de mémoire de la musique, de leurs pratiques musicales et des usages autour de la musique. Elle ne prend pas non plus en compte le travail pédagogique entrepris par les artistes sur le terrain, et qui ne se donne pas toujours pour moyen de transmettre la musique, mais plutôt de donner du temps pour des jeunes n'ayant pas les moyens de pouvoir accéder à la musique.

C'est notamment le cas de Mike Huckabie qui au début des années 2010 va pendant quelques années travailler avec le Youth Community Center de Detroit (YouthVille), un lieu d'accueil pour les enfants et adolescents de Detroit. Une population de jeunes mineurs qui font partie de foyers pauvres de la communauté afro-américaine de Detroit.

Une autre personnalité, force d'autorité dans la scène de la musique techno à Detroit, et dans la communauté émotionnelle de la techno de Detroit, Mike Banks d'Underground Resistance, inculque aussi régulièrement à des jeunes en situation difficile du quartier de West/East Boulevard de Detroit, le jeu du baseball. De John Collins à Harley Miah, en passant par les membres de Detroit Techno Militia, tous me parlent de cet engagement précis de Mike Banks quand je les questionne sur son action à Detroit. Cette pratique marque l'adhésion très prononcée de Mike Banks vers un engagement dans sa communauté, surtout sans que celle-ci touche à son travail principal. Passionné de baseball, je vois en cette forme de transmission par le sport, la même volonté que Jon Dixon : celle d'une parole et d'un engagement envers des passions, et une approche pour exposer qu'il est possible de faire des choses à Detroit, de se donner du courage et de la force.

Dans une démarche plus entrepreneuriale, dans un développement des pratiques de musiques électroniques à Detroit, DJ Lynda Carter a développé sa propre classe, avec des cours payants de Djing d'octobre à février, ou encore l'ouverture de cours par Juan Atkins et Stacey Hotwaxx Hale à Detroit pour apprendre à mixer.

⁶¹⁹ Entretien avec Jacqueline Caux, annexe 2

⁶²⁰ Thump, « Mike Huckaby Schools Detroit's New Generation », Youtube

6.5 OBSERVER, PARTICIPER. II: EXPERIENCES DE RECEPTION/TRANSMISSION D'UN SAVOIR-FAIRE, D'UN SAVOIR ESTHETIQUE ET DE VALEURS D'UN MONDE TECHNO A DETROIT.

Lors d'entretiens avec des DJ expérimentés de 40 à plus de 50 ans, faisant partie des premières, deuxième et troisième générations de techno de Detroit – cadre générationnel apporté par la contribution du journaliste Dan Sicko dans le livre *Techno Rebels*, délimitant les différentes générations, sorties du circuit locale pour être connu à l'international, ainsi que par âge – j'ai échangé avec eux sur la question de la transmission. Outre des éléments discursifs sur des codes, des valeurs à respecter formulée de manière énonciatrice, mes observations ne révèlent que très peu de formes de l'agir direct de DJ ou de producteur expérimenté dans le cadre de la transmission, alors qu'il émane du discours établi sur la scène locale par les DJ expérimentés et les jeunes DJ un regard effectif et une demande de réalisation et d'application de certains codes ou conventions.

L'échange entre DJ - des plus anciens vers les plus jeunes - est minime, à l'exception des liens que j'ai pu observer entre DJ 3000 et Mike Thatcz. En effet, si les contacts entre DJ, de différents âges, relations à Detroit, Blancs et Noirs, peuvent se rapprocher notamment lors de manifestations de soutien, comme les soirées organisées dont les fonds étaient réservés aux associations de Flint pendant la crise de l'eau⁶²¹, ou lors d'une photo annuelle réunissant différents acteurs de plus de 30 ans de la scène actuelle, ils restent des moments marginaux, et surtout de rares moments d'échanges sur des techniques de Djing.

Aujourd'hui les tuteurs artistiques se font rares, ou sont plus des modèles, des figures à suivre, que des transmetteurs directes. C'est pourtant le cas au départ le cas des premiers DJs à Detroit : entre Juan Atkins qui a aidé musicalement Derrick May à se former, Anthony Shake Shakir, qui a aidé les Belleville Three à se structurer dans des labels ou encore Ken Collier ayant pris sous bras, Derrick May et DJ Minx pour réaliser des sessions de Djing ensemble.

Ce que j'entends par codes et conventions à appliquer dans la scène tient alors plus d'un modèle objectivé d'éléments à respecter et à suivre lors de l'apprentissage. Ce modèle objectivé prend aussi la forme de cette « scène » alors dressée comme un modèle hétéronome.

Néanmoins, ces règles ou préférences de formations des DJ ne sont pas assumés et appliqués de manière cohérente, et forme plutôt une ligne de conduite générale.

⁶²¹ A Detroit, il y a des coupures régulières d'électricité dû à l'insalubrité des installations, et leurs mauvais fonctionnement sans vérification. Pour l'eau, le schéma est le même. A Flint, c'est pire : l'eau était pompée dans la rivière polluée de la ville, par un Etat conscient de ce système, et a déclenché une vague de maladies.

Ne pas être reconnu dans la scène peut être lié à d'autres éléments et variables que celles liées à la musique et des choix artistiques : d'où tu viens, de Detroit ou d'ailleurs ? quel est ton rapport en termes d'insertion dans le cadre local à Detroit ? de quelle partie social de Detroit fais-tu parti ? Ces différences de jugement fragmentent en interne cette idée d'un modèle de scène, aussi bien musicalement que socialement. L'environnement agissant est alors bien un cadre qui se perçoit comme un bastion d'autorité, mais qui se pratique de manière très décalé à des intentions et des enjeux propres à des groupes plus restreints composant ce collectif émotionnelle de DJ.

6.5.a Influences des DJ pairs-expérimentés et production d'un cadre amateur de conseils

« *Learn the basics, play on vinyls* » est un éléments discursif tiré d'échanges avec le DJ Raul Rocha, Detroit techno Militia, DJ 3000, Harley Miihah sur l'usage du vinyle. La lecture du vinyle et l'apprentissage à travers le vinyle est un outil-phare pour les DJ. Ce support est tenu aujourd'hui de manière ambivalente. Si d'un côté, les DJ cités valorisent l'utilisation du vinyle dans l'apprentissage du mix, ils expliquent de l'autre que l'avantage de la numérisation et de l'utilisation de fichiers résident dans le confort et la légèreté de transport. L'apprentissage du vinyle recoupe à la fois, la question du « beat matching », processus de synchronisation ou quasi-synchronisation des tempos, pour enchaîner deux morceaux par un procédé technique plus complexe que dans un cadre digital, et l'idée de la matérialité du support vinyle. En effet, pour certains DJ il est question d'une lecture du vinyle. La surface du vinyle n'est pas qu'un élément de transmission de sons, elle est aussi un outil pour l'œil qui peut décrypter la segmentation d'un album, d'un morceau, les parties graves et aigus, les solos, et ainsi se familiariser avec une structuration de la musique posée par ce support. Le vinyle n'est alors pas qu'un élément rigide et fixe.

« *Learn your history* »: la figure du « digger » est utilisée pour parler de celui qui fait des recherches, qui essaie d'améliorer ses connaissances du travail des artistes et notamment des pionniers, dans un rapport à l'histoire comme une révérence aux pionniers. Cette problématique de connaissances de l'histoire et de son respect se télescope en plusieurs cadres. Le premier est celui de la créativité dans les musiques électroniques et du développement de carrière/profil individué via des parcours très différents aussi bien en termes de cadre social que de cadre musical. En effet, l'influence des premiers instruments pratiqués, des influences sociales dans un parcours musicalement influencé par l'enfance,

l'adolescence, bifurque ensuite vers les choix de production dans de multiples possibilités de style dans lesquels la créativité du producteur peut être transporté par la technologie présente. La créativité est une compétition saine où chacun se différencie, et tend à des formes d'individuation des créations musicales, ce dans un rapport éloigné à l'interprétariat classique des œuvres qui se fait toujours avec un apport personnel : du mix lors des performances musicales des DJ, aux pratiques de remix d'œuvre existante en studio. Une deuxième clé de lecture est celle de la connaissance, non pour faire évoluer ses pratiques, mais pour faire référence à celle-ci. En cela, la deuxième clé de lecture entre en conflit avec la première. Elle est inspirée du slogan d'Underground Resistance : *For those who knows*. Ce slogan fait référence à une communauté émotionnelle consciente des origines afro-américaines de la techno de Detroit, et donc consciente des intentions d'une partie de la scène de l'époque tournée vers la science-fiction, l'afro-futurisme, mais aussi les conditions dans lesquels est conçue de manière indépendante la musique. Le slogan se tourne aussi vers une compréhension des conditions de vie, et d'une bataille anti-conformiste, et anti-système dans laquelle Underground Resistance s'est engagé. Si ce discours prévaut dans le cadre d'Underground Resistance, c'est notamment la dernière partie qui est appliqué en adéquation plus ou moins fixe par les autres DJ expérimentés, qui en tant qu'entrepreneur de la musique choisissent de se tourner vers d'autres modes de faire exister la techno de Detroit (voir chapitre 2 et chapitre 4).

Devenir « producteur » est un conseil plus général, et vraiment tourner vers la jeune population de DJ à Detroit. En effet, lors de mes diverses rencontres avec DJ 3000, un entretien enregistré s'est déroulé en la présence de Max Thatcz, un protégé de DJ 3000. D'origine serbe DJ 3000, membre d'Underground Resistance, a découvert Max T. d'origine ukrainienne dans une fête d'Europe de l'Est, et lui a proposé de venir à Detroit. Installé depuis fin 2008-2009 aux Etats-Unis, 5 ans plus tard, DJ 3000 le pousse à faire de la production, dont une qu'il a récemment produit sur son label installé à Detroit : Motech. Néanmoins, il explique qu'il ne suffit pas de produire beaucoup et de tout sortir au public. DJ 3000 donne des conseils à Max sur ce qui manque dans un morceau, sur des éléments de régulation et évolution rythmique, par exemple. Les conseils pour arriver à un morceau qui « fonctionne » et est prêt à être mis sur le marché paraissent répondre, à ce stade de travail qui est à développer, à des critères objectifs-conventions et des variables subjectives à un genre de techno et aux artistes en question.

La pauvreté des conseils techniques (interaction technologique, gestes) à l'oral entre pairs et jeunes est donc forte. La transmission des codes et conventions techniques, esthétiques fonctionne plutôt sur un mode d'observation. De manière plus prégnante et régulière, le fonctionnement en groupe de pratiquants de Djing, d'âge similaire, permet aux amateurs de s'améliorer et de se confronter. Les amateurs confrontent ce qu'ils apprennent de manière plus ou moins frontale. Suite à mes participations à différentes soirées, d'ordre privée différente, j'ai régulièrement été invité à mixer, chose à laquelle je n'excelle, n'ayant jamais pratiqué dans ma jeunesse, n'ayant pas de matériel. La première fois, j'ai expliqué à Appian et DJ SegV que j'avais besoin d'un coup de main pour faire du beat-making. A force de regarder des DJ, je maîtrise le lancement des platines – et tout ce qui peut être appris de manière visuelle. Au toucher, la préparation du vinyle sur la platine, le fader, la sélection sonore, c'est élément se font à tâtons et par déduction, lié à mes connaissances musicales et techniques des platines, empruntés aux livres et aux discussions avec des DJ. Pour des étapes plus complexes la sélection, l'adaptation du timbre, le *beat matching*, trois événements se sont déroulés. Pour ce qui est de la sélection, j'ai pris le temps de regarder notamment le rangement de bac de DJ SegV, voir ce que je connaissais, et plus encore ce que je ne connaissais pas. Par un instinct dirigé par le nom d'un artiste connu, ou autre référence qui me vient en tête, je cale le vinyle et l'écoute, pendant que le premier tourne déjà. J'écoute le nouveau morceau sélectionné – pris sur un album de 2 pistes sur Face A et Face B – et la ligne de basse correspond de manière quasi-similaire. Le premier CD est une techno pleine de basse, sans mélodie particulière. Je trouve le bon moment pour cutter le premier vinyle et faire suivre le second sans avoir de transition/superposition au fader à réaliser. Une autre fois, je me présente plus timide derrière les platines que l'on m'a invité à prendre. DJSegV me dit de faire la sélection, comme je peux le faire, et de ne pas me préoccuper du *beat-matching*, que je peux prendre le temps de caler les morceaux, le tempo, les timbres. Après plusieurs essais ratés, les membres du « groupe MEDMA » et consorts démarrent une clameur pour saluer ma transition, préparer avec plusieurs effets sur la table de mixage.

Le processus auquel je m'identifie, est un processus récurrent lors de rencontres entre amis « amateurs » et lors de fêtes privés qui est un aspect central de l'apprentissage dans une mise en situation de l'environnement de performance. Ce processus n'est pas à négliger, bien que l'apprentissage du mix, état de performance, ou de la production, état de fixation musicale, sont des pratiques autonomes et solitaires pour se perfectionner, ou dans un cadre ou la professionnalisation et l'engagement passionné se recourent.

Les conseils sur la relation aux espaces et sur le comportement de la foule sont plus récurrents que les conseils d'ordre technique. Dans les clubs, j'ai notamment pu observer les manières de conseiller et les conseils sur l'étude du comportement de la foule. A diverses temporalités, les conseils sont réalisés sous forme de « *sociologie spontanée* » : analyse par catégorie, préjugés et prénotions sur ce qui les entoure. Les amis amateurs du DJ, ou les DJ entre eux analysent le public et le DJ. Chacun échange sur ce que fait le DJ qui joue, en termes d'implication, de style de jeu, et donc aussi de cadres du jeu, des danseurs dans le public, etc. Moi-même en discutant de ce qui se déroule lors des performances musicales, ou *a posteriori*, je participe à la construction de cette analyse spontanée et d'un cadre d'autoréférence discutée.

Ce parcours à faire, et ses différentes rencontres avec ses engagements, ses valeurs, propre à la scène de Detroit entre aussi dans la construction de l'authenticité.

6.5.b Techno : autodidaxie et musique pour tous ?

Outre la question de l'authenticité, pour finaliser ce chapitre, je reviens sur l'usage du terme « d'autodidaxie »⁶²² en musiques électroniques, mais aussi du mythe de « la musique électronique pour tous » en amalgame autour de l'idée de la pratique omniprésente et accessible sur ordinateur , aujourd'hui évidente, mais qui demandent toujours de vouloir s'engager dans la création ou encore avoir déjà des connaissances musicales traditionnelles ou non traditionnelles, des connaissances issues « d'hétéroformation ». En réinterrogeant les diverses descriptions et analyses de cette thèse, je compare le parcours de deux DJ du terrain de Detroit et leurs générations: Juan Atkins et Appian.

Les pionniers ont un vécu social très différent de celui qu'on peut percevoir de manière préjudiciable en association avec la représentation de Detroit pauvre. Le profil socio-économique des acteurs-pionniers n'est pas celui de classe pauvre afro-américaine. Leur profil est déjà une première sélection vers la possibilité de faire de la musique. « La musique pour tous » par la musique électronique n'est qu'une pensée virtuelle, puisque la pédagogie musicale de l'apprentissage du Djing ou des pratiques de MAO nécessite peu d'équipements, notamment en termes de logiciel, quand les platines et la table de mixage coûte a minima de 700-1000 euros, et en fait alors une pratique musicale, comparativement au prix de base d'instruments traditionnels comme la guitare ou un synthétiseur, s'approchant alors d'un

⁶²² Verrier, Christian., *Autodidaxie et autodidactes. L'infini des possibles*, Paris, Anthropos, 1999

budget similaire à la pratique du violon par exemple. Néanmoins, « faire de la techno », dans un cadre professionnel demande plus que d'apprendre à jouer et faire des musiques électroniques.

La formation musicale des DJ est continue, et varie autour de divers instruments et interfaces technologiques. En effet, rares sont les DJ confirmés qui n'utilisent qu'un type d'interface ou instrument dans leurs performances ou leurs sessions de production. L'autodidaxie se situe alors plutôt dans un régime spécifique de techniques d'électronistes, qui est lié à un apprentissage souvent solitaire, notamment par une pratique récurrente dans sa chambre, chez soi. En effet, si les échanges et relations collectives autour de l'effet-amateur profilent une correspondance et une amélioration des pratiques et des techniques, la technique s'apprend de manière initiale personnellement, et s'améliore par confrontation/compétition au contexte de performance privée et publique.

Juan Atkins, éduqué principalement par sa grand-mère a appris la batterie et le piano/synthétiseur très tôt. Mike Banks a aussi appris le piano à l'Eglise, tout comme Jeff Mills possédait dans sa famille une batterie et une guitare. De cette première génération, rares sont ceux à manipuler l'ordinateur, préférant modifier leurs synthétiseurs, les synthétiseurs modulaires, et les boîtes à rythme.

En ayant rencontré les parents d'Appian, et les questionnant sur l'apprentissage des musiques électroniques, sa mère m'explique que leur maison était équipé d'un piano dont elle jouait. Appian y jouait peu. L'un des souvenirs les plus récents d'Appian, ce sont des cassettes de disco et de new wave que sa mère passait lors de séance de gym qu'elle organisait chez elle. Il a appris les premières techniques de mix et de composition au lycée – université : entre passion pour l'ingénierie couplée à l'ingénierie musicale, le collectif MEDMA (Michigan Electronic Music Association), le mix en soirée, l'apprentissage des techniques de Djing par ses amis, l'achat avec DJSegV, d'un synthétiseur modulaire, de pédales d'effets sonores, modulateurs et séquenceurs, son parcours est orienté vers un aspect électronique, et dans une proximité technologique de la musique. Cet orientation est proche de l'orientation de parcours musicaux de musiciens-ingénieurs et de techniciens de leur matériel musical. Cette approche technique et technologique de la musique oriente aussi une différenciation dans la construction des modes de faire la techno.

CONCLUSION

DES MONDES DE LA TECHNO : EMERGENCES ET MODES D'EXISTENCE DE LA TECHNO

En plus de 30 ans, la techno s'est transformée aussi bien musicalement que socialement. A Detroit, le public majoritaire n'est plus composé de jeunes afro-américains de classe moyenne/supérieure, amateurs de mouvements de danse, ou de retrouvailles lors de soirées après les cours au lycée ou à l'université, mais s'adresse aujourd'hui majoritairement à de jeunes blancs. Des jeunes blancs venant des banlieues de Detroit ou installés à Detroit depuis quelques années, implantés dans les quartiers en restructuration et tendant à se gentrifier, autour de quartiers étudiants ou dans le cadre de renouvellement urbain, de nouvelles résidences de haut standing.

A Paris, le public a lui aussi évolué. Il se rend dans des festivals de musiques électroniques, dans des clubs ou dans des lieux éphémères pour des fêtes plus ou moins légales. Les formes-lieux de diffusion de musiques techno ont largement évolué et se sont réinsérés dans le tissu urbain alors même qu'elles tentaient au départ de fuir les villes pour s'installer en périphérie ou dans les campagnes. Néanmoins les promoteurs actuels utilisent des infrastructures « cachées » dans des interstices urbains (loin des résidences et dans les quartiers de bureau), une économie de la nuit basée sur l'attractivité touristique appuyée par une tendance/phénomène de la techno. Celui-ci diffère du « phénomène techno » des années 1990, par l'organisation interne du secteur des musiques électroniques qui se composent à la fois de collectifs alternatifs, ainsi qu'une structuration assise dans le paysage français de sociétés privées, associations en lien avec des actions publiques pour développer l'économie de la soirée, de la fête. Ainsi, si la pratique de soirées techno est marquée socialement comme une pratique « underground », ce terme varie. Il varie entre un mimétisme d'un phénomène général, c'est-à-dire se donner les attributs d'une soirée techno, dans un lieu non-ordinaire, mais dont le contenu est similaire, ou bien une recherche d'une soirée alternative pour intégrer à la fois un autre « urbain », et des codes festifs, musicaux et sociaux « autre », notamment la gratuité, la participation de collectifs LGBTQ, la participation de danseurs, le partage et l'échange entre groupes sociaux etc. « Underground » n'a alors que rarement une implication dans le politique, dans une prise en compte par les organisateurs et les public d'un processus de changement de la société. Un élan politique sur lequel milite encore les premiers

organisateurs de raves, et certains amateurs inconditionnels ayant profité du phénomène dans les années 1990. En termes d'actions, si l'engagement envers autrui reste limité dans un mode interactif, l'impact de l'aspect festif dans un plaisir hédoniste des raves et d'un enthousiasme autour du partage et d'une émulation collective reste persistante.

A Detroit, certains clubs et bars qui tiennent lieux de diffusion et de performance ne sont pas des lieux dédiés à la techno, mais plutôt aux musiques électroniques de danse, entre house et techno à la fin des années 1980, et ce même pour le légendaire Music Institute, dont la programmation était séparé entre un vendredi techno et un samedi plus house. Entre 1987-1989, la scène DJ est très active et les performances musicales se nourrissent à la fois des productions *italo-disco*, *new wave*, house que techno. La techno à Detroit s'élabore plus au travers des œuvres et des productions, alors qu'à la même époque en Europe les diverses productions se rassemblent autour de productions house et *acid-house*, puis vers le *gabber* et d'autres versions de musiques électroniques. Le modèle de raves arrive de manière plus tardive à Detroit au milieu des années 1990, et va s'éteindre rapidement du fait des sanctions policières et d'une application de la loi qui force les clubs à fermer à 2 heures du matin, et va contrôler de plus en plus les endroits où de potentiels fêtes illégales peuvent avoir lieu.

Le public et les lieux de performance de la techno ne sont pas les seuls à avoir changé, les parcours des artistes ont évolué et la technologie musicale aussi. A Detroit, la musique techno s'est façonnée dans un microcosme fermé entre Detroit et Chicago, durant plus de 5 années, après avoir distribué en son sein des formes musicales, qui étaient rarement entendues dans d'autres radios aux Etats-Unis. De la rencontre avec des membres de l'industrie musicale de Detroit – des studios aux usines de pressage de vinyle - à la mémoire musicale dynamique, ont favorisé la démarche professionnelle des artistes. Les pionniers ont entrepris de faire leur musique, avec des desseins précis, et des directions esthétiques précises : synthétiseurs, violons, vocoders, boîte à rythme TR808 et une pulsation à environ 120 battements par minutes. Néanmoins les parcours sont bien plus individualisés que ce que les médias, ou l'histoire des musiques électroniques nous font retenir de l'émergence de la techno. Encore aujourd'hui, notamment auprès des jeunes DJ et producteurs, s'établir dans la techno n'est pas un mot d'ordre. Certes la techno se fait autour de conventions et de codes, mais ceux-ci sont justement primaires, et peuvent être utilisés comme base. Ainsi, pour les DJ enquêtés, il est aisé de détourner et manipuler cette source, et d'y ajouter des outils de différenciation, non pas par une volonté de faire quelque chose d'inouï mais plutôt dans des œuvres ou des

performances qui donnent à entendre et voir des diverses variations de leur parcours, comme autant de traits de leur identité.

Contrairement au travail d'Howard Becker qui souhaite établir des constituants aux individus des mondes de l'art mais ne souhaite pas définir de constitués à ces mêmes mondes⁶²³, il apparaît dans mon étude que les trajectoires du marché, de la connaissance, de la reconnaissance, des pratiques, des affinités artistiques, des discours et des engagements, offrent une vision à la fois de prise, d'affection ou d'affectation dans un cadre d'un monde particulier des mondes de la techno. Ainsi, les individus qui en font partie peuvent aussi se connecter à diverses autres mondes musicaux, d'autres autorités ou institutions pour se développer. Par, une volonté forte d'indépendance qui pèse sur une communauté de pratiques techno à Detroit par le biais d'une insertion dans la scène locale ou en référence aux discours émis par les représentants de l'autorité de cette scène, les jeunes générations ont à traverser un mouvement très opérant d'identification aux valeurs et aux pratiques propres à la scène : reconnaissance de l'histoire de la techno et des pairs, jouer d'abord sur vinyles, « payer son dû à ses pairs ». Ces contraintes morales et artistiques sont bien souvent respectés par la plupart des jeunes DJ enquêtés, qui sont souvent partagés entre un respect visible à s'attacher à ces directions et cadres de vie artistique et guides professionnalisants, mais certains préfèrent aussi se débrouiller seule ou construire des collectifs liant d'autres jeunes, pour d'autres visées esthétiques, en fonction d'un âge et d'une appartenance à un territoire ou une communauté différente. A ce stade, tous appartiennent virtuellement à la scène de Detroit en tant qu'acteurs de la techno à Detroit, mais des tensions plus fortes existent dans les manières de vivre à Detroit qui les extirpent de certains groupes de la techno à Detroit.

En effet, être Blanc et être un nouvel arrivant à Detroit forment un nouveau terrain de tensions dépassant le cadre musical. Dans une communauté majoritairement ouvertes d'esprit, et conscientes des origines afro-américaines des pionniers et d'être la minorité chromatique à Detroit, les rapprochements se font difficilement pour les DJ et producteurs appartenant au processus de gentrification de Detroit, ou qui encore se rapprochent de nouveaux labels dans un entre-soi, plutôt que dans une ouverture à cette communauté plus ou moins fictive. Une bataille s'organise sur le terrain de l'appartenance à Detroit, qui oppose une mémoire des tensions raciales à Detroit à un retour d'une communauté blanche. La majorité de la communauté des amateurs actifs au clubs Works et au TV Lounge est blanche, et est issue

⁶²³ Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », p.59

d'une population dont les parents soit habitaient à Detroit, soit habitaient en banlieue de Detroit. Des personnalités notables comme Brendan Gillian, Kevin Reynolds ou Jimmy Edgar prennent part à la vie musicale et sociale à Detroit. Néanmoins, ce qui différencie ces trois personnalités, dans l'acceptation de la communauté afro-américaine techno, s'est notamment l'engagement social et les nombreuses activités et actions mises en place – ainsi que les manières de les côtoyer et surtout d'interagir avec eux : Brendan Gillian est à la fois très proche de Detroit Techno Militia, à remixer de nombreux artistes de Detroit et continue de produire à Detroit ; Kevin Reynolds a travaillé pour Derrick May et s'est installé dans le quartier de Corktown à Detroit ; tandis que des artistes comme Jimmy Edgar à la manière de Matthew Dear ou Richie Hawtin ont vécu de nombreuses expériences musicales et festives à Detroit, sans y habiter ou se mettre en activité à Detroit.

Les « réalités multiples » d'Alfred Schütz prennent ainsi forme autour de l'objet « techno ». Je figure ces mondes et les artistes se figurent dans « des mondes de la techno à Detroit » et dans le monde. Des mondes qui se font groupes ou communautés en fonction de critères d'appartenance et d'ethnie, qui intègrent et sortent des individus en fonction de leur attachement ou leur engagement. Être musicien techno n'est pas analysé qu'au travers d'un cadre artistique fixe. A Detroit, si l'autorité centrale se fonde en la figure des pionniers et d'Underground Resistance, les engagements et l'attachement à être artiste varie déjà profondément en fonction du citoyen et de l'habitant qu'ils sont à Detroit. La conception d'une valeur du travail artistique, de modes de faire de manière indépendante, mais aussi d'utilisation du label « Detroit » les organisent au sein de différentes trajectoires, qui développent en commun la techno de Detroit, mais qui donne à voir différentes facettes de cette communauté : de Jeff Mills et ses divers projets artistiques pris dans un égo de musicien, tendant à faire détacher son identité de la scène de Detroit pour en faire un artiste au parcours individuel, à Carl Craig et son projet Detroit Love, qui lui permet de faire jouer des artistes de Detroit dans le monde entier, plus ou moins connu, et surtout de renforcer cet esprit communautaire et cette vision d'une « techno de Detroit » en jouant une carte marketing, de *branding city*, qui fonctionne auprès des amateurs de techno. Le lien et l'appartenance à Detroit varie en fonction des trajectoires, et s'étend dans divers cadres des mondes de la techno, mené par des autorités respectées. Cependant, à étendre son aura artistique, on peut à la fois échapper à la sanction locale de l'appartenance à Detroit, en étant uniquement considéré

comme un talent ou « un citoyen du monde »⁶²⁴ comme me l'explique Cornelius Harris, mais aussi se voir refuser la possibilité de jouer à Detroit en ayant brouillé ses attaches originelles.

Au contraire des personnes enquêtées à Paris qui répliquent autour du terme techno, et semble confirmer à la fois le maintien du terme mais aussi le maintien des mondes et de leurs constituants affiliés à la techno - à l'exception notable de ce qui se tient comme à l'opposé de leurs valeurs qui est le monde EDM (dont certains font partie aux regards des artistes de Detroit) - les artistes à Detroit sont plus critiques de l'existence même de la « techno » aujourd'hui, bien qu'une grande partie de leur travail soit focalisé autour de ce terme. Ce qui pourrait être étonnant s'explique à la fois par plusieurs périodes de appropriation du terme « techno » par d'autres que des artistes de Detroit, du fait qu'ils n'ont que rarement eu autorité sur ce terme autour d'une rhétorique du dépassement, et que les artistes techno de Detroit soient dans une recherche esthétique et artistique qui dépasse le cadre du maintien et de la conformité artistique. Ces divers modes d'existence de la techno, en fonction de leur organisation dans le réseau-monde de la techno, se challengent, se transforment, en se surajoutant les uns aux autres avant de s'éteindre ou d'être porté par une autre catégorie.

Dans un rapport à la techno dans une vision latourienne d'un rendre-compte et d'un bénéficier « du pluralisme des modes d'existence »⁶²⁵, j'ai analysé cette circulation de la techno à la fois géographique ou de manière plus opératoire en partant de grilles de l'espace : entre Detroit et Paris, entre la ville et l'urbain, entre le perçu et l'imaginaire de l'espace et le vécu des rencontres et des espaces, entre différents lieux clés des pratiques de la techno dans une forme de typicité de lieux-expériences ; mais aussi au sein du monde artistique en revenant sur leurs structurations : en interrogeant les cadres d'institutions, des modes d'organisations multiples, des positionnements sur le marché de la musique ; jusqu'à une prise en compte de cas individualisés : des groupes constituants des mondes de la techno à Detroit, de parcours individualisés des artistes pionniers au suivi de plusieurs artistes dans leur routine professionnelle auprès de leurs familles. J'ai souligné « des êtres de la fiction » modelés au sein d'un mythe de la techno de Detroit, qui développe à la fois un imaginaire dynamique de la techno – dans son aspect historique, vivant et politique –, parfois utilisé dans les documentaires européens pour à la fois faire reconnaître des origines, mais aussi donner une vision alternative à l'établissement du quotidien de notre monde et tisser des liens entre

⁶²⁴ Entretien avec Cornelius Harris (manager d'Underground Resistance), mai 2014, dans son bureau à Submerge, lieu du label et collectif Underground Resistance.

⁶²⁵ Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p.185

les mondes de la techno. Néanmoins, si celle-ci se révèle être une force opératoire et souvent dans un désir de partage, cette représentation mythique insiste aussi sur une vision ethnocentriste du développement des musiques électroniques en Europe, et prend pour fait la création de la techno dans la décadence et la pauvreté, dans les machines et le post-industrialisme. Cette conception tire les pionniers et artistes de Detroit dans une vision tribalisée, servile à l'industrie et au cadre pauvre de Detroit, que la mondialisation et le développement de la techno dans de multiples mondes et institutions aujourd'hui tend à estomper et à faire sortir des représentations ghettoïsées de Detroit. Cependant, pour ces documentaires des années 1990-2000, cette imaginaire entre fiction et récit a aussi enfermé Detroit dans des représentations éloignées d'une réalité du terrain, et contribue à la venue d'amateurs de techno, entre autres jeunes européens, étatsuniens, etc., ayant en tête une vision plus récente de Detroit entre terrain de jeux et décadence à observer, voire à manipuler.

TECHNO(S) ET DETROIT : ENTRE LA PROJECTION DE SOI, LE DESIR D'UN NOUS ET UNE COMPREHENSION D'AUTRUI

Detroit et la techno sont donc porteurs de « sens social », et donc pallient de diverses manières « ce besoin de sens »⁶²⁶, qui n'est pas énoncé par les individus des mondes contemporains, mais qui se relèvent de leurs actions et engagements hétérogènes où « sociabilités et opérations cognitives ne font qu'un »⁶²⁷. Les deux porteurs de sens qui sont sollicités dans mon étude, sont sollicités par de nombreux sujets et pour différentes visées : à commencer par moi-même.

En cherchant et en creusant les différentes pistes de la techno à Detroit, puis en m'attachant à Detroit, par le biais d'un affect « de l'esprit de la ville » et mes affinités multiples, en alerte de tout ce qui pouvait se passer, jusqu'à être affecté à tel point qu'il paraît toujours difficile si ce n'est impensable de faire de la recherche – alors qu'elle est justement en train de se faire – notamment dans le cadre de soirées et de fêtes, je vais revenir sur quelques éléments et cas d'étude que je vais croiser pour expliquer ce que j'entends par cette démarche de projection d'un soi, désir d'un nous, et notamment ses ambiguïtés développés dans le chapitre 4, et parsemés dans cette thèse.

⁶²⁶ Augé, Marc, Pour une anthropologie des mondes contemporains, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1994, p.114

⁶²⁷ Gell, Alfred, L'art et ses agents. Une théorie anthropologique, Bruxelles, Les Presses du réel, 2009, p.203.

La techno, et mon appartenance à ce monde se fait par mon agrégation à cette communauté émotionnelle/communauté imaginaire. Cependant, de mon positionnement de chercheur, d'individu face aux comportements et attitudes de recherche par des rencontres, notamment l'équipe de réalisation à Detroit, en quête de soirées techno, je me suis retrouvé à donner des explications sur le contenu des soirées à Detroit et des différences entre ce qui peut se trouver à Paris et de manière plus complexe à Detroit. En effet, les *gigs* ou soirées techno à Detroit ne sont pas légions du fait de l'économie instable de la musique électronique à Detroit, et du processus d'occupation des lieux et espaces interstitiels de la musique électronique qui évolue en fonction des jours à Detroit, quand à Paris, la techno est rendu disponible de manière régulière. Les lieux et soirées se partagent entre les différents styles et groupes de la communauté des musiques électroniques. L'amateur est donc mis dans une position où il doit participer à la création de nouveaux événements ou alors à son adaptation en termes de goût. Néanmoins, aucun de ces deux modes de création ou d'adaptation ne prend des formes vives à Detroit, du fait notable de la réglementation stricte des 2 heures du matin, mais aussi d'une proportion faible de lieux de musiques dédiés. L'équipe de réalisation a souvent été étonné : en effet, comment avoir si peu d'événements dans une ville avec autant d'espaces disponibles, qui de plus est penser comme « ville-techno » ? Pour nuancer l'aspect réglementaire, il faut donc se rendre compte de que l'occupation des espaces « vides » ne se trouve pas dans les activités humaines, car les espaces sont vides, mais plutôt dans un respect mémoriel des lieux, dans une incapacité juridique et culturelle de prendre part à ses lieux qui sont assignés à rester pour le moment dans l'état dans lequel ils sont, plus observables qu'activables. Un autre élément de réponse se trouve dans un effet-amateur, et donc un dynamisme des acteurs de la techno, au sein de lieux privés, et notamment des maisons, ainsi que des espaces interstitiels situés dans des lieux du centre-ville, comme des bars. Une activation du centre-ville et des quartiers dynamiques est alors privilégier par rapport à une occupation des friches résidentielles et industrielles. En effet, le modèle de l'occupation des interstices et notamment des friches, expliqué par Pascal Nicolas-Le Strat⁶²⁸, comme une fuite du centre-ville ne fonctionne pas pour Detroit, qui cherche à relier son tissu urbain et à recentraliser autour du centre-ville – moins que dans son centre-ville - notamment différentes infrastructures et lieux de musique. La vision européenne, portée en universelle d'une reconquête des espaces en friche, s'arrête un instant lorsqu'on vient à penser l'espace à Detroit. Detroit est une « ville éclatée », par son histoire et son économie post-industrielles,

⁶²⁸ Nicolas-Le Strat, Pascal, « Multiplicité interstitielle », in *Multitudes* 4, n°31, 2007, p.115-121.

elle n'est pas « la ville éclatée » forgée par des « manifestations culturelles » et par une mobilité et des pratiques technologiques déshumanisantes telle que le craignent les auteurs de *Pièces et main d'œuvres* à propos de la « technopole et de son techno-son »⁶²⁹. Les liens forgés par cette communauté minimale en quantité à Detroit – de 60 à 100 personnes dans un club comme le TV Lounge, et jusqu' à 200 à 300 personnes dans la pleine période estivale avant et après le festival Movement – sont presque invisibles, mais marquent bien une volonté de tisser des liens et des interactions au sein des urbanités de Detroit.

La vision d'une communauté émotionnelle, qui vient de l'extérieur et se fait touristique, est alors mise en contraste par le système de valeurs internes à la communauté émotionnelle de la techno affiliées à Detroit, adaptées à Detroit, et pour les artistes-habitants de Detroit qui se conçoit avant tout dans le local par le local. Néanmoins le local est aussi un critère fluide, car la localité est constamment à repenser par les nombreuses venues extérieures à Detroit, des banlieues de Detroit à l'Europe, et qui recompose le socle du local à Detroit, mais aussi le densifie dans ses valeurs.

Au-delà de l'aspect « techno » dans « techno à Detroit », et d'une recherche par des personnes extérieures au quotidien et à l'ordinaire des faits techno à Detroit, ce sont aussi la pratique des espaces à Detroit qui est à penser. Certains habitants de la communauté techno nés à Detroit, en majorité afro-américains, critiquent notamment la venue de nouveaux entrepreneurs dans le centre-ville, et des pratiques de gentrification, et les usages par des membres extérieures à la communauté d'appartenance à Detroit des friches est entendu comme pornographie urbaine. Si chacun admire « la beauté de la décadence »⁶³⁰ de Detroit, les habitants-acteurs de la techno critiquent un usage des friches sans connaissance de l'histoire de celles-ci et plus généralement de Detroit. Des manières d'agir face à cette décadence révèlent des régimes de valeurs qui s'oppose : entre le citoyen de Detroit protecteur et acteur de la ville, et le « touriste » qui souhaite profiter des « ruines » de la ville. Le caractère déshumanisant de cette pratique est posée comme une limite à la liberté d'actions et révèle une problématique de mémoire des lieux. En effet, si les touristes et amateurs de la communauté émotionnelle techno se voit agir de manière autonome, « dans une limitation de soi par soi »⁶³¹ dans des avancées qui sont libérés par une vision imaginaire des friches et

⁶²⁹ *Pièces et main d'œuvre* (coll.), *Techno. Le son de la technopole*, Paris, L'échappée, coll. «Négatif », 2011

⁶³⁰ *Beauty of Decay* : terme utilisé par Dan Sicko pour évoquer le rapport des habitants et des personnes extérieures à Detroit, entre appréciation esthétique et violence politique et sociale. Sicko, Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, 2011.

⁶³¹ Descombes, Vincent., *Philosophie par gros temps*, Paris, Editions de Minuit, 1989, p.157

collectivement imaginés, une partie de la communauté avance d'abord des valeurs d'appartenance et d'engagement envers Detroit, puis d'attachement à la techno.

A l'image de mon déplacement à vélo qui m'a valu cette rencontre avec un habitant de Detroit « défendant son territoire », nos interactions et attachements à divers communs doivent être interrogés à l'aune d'une écoute et d'une analyse des clashes et tensions entre divers groupes. Cette écoute et analyse doit nous faire *repenser la convivialité* propre à des démarches qui se veulent baser sur des pratiques démocratiques d'échange et de partage, car celles-ci mettent en avant notre incompréhension d'autrui et ses propres modes d'existence, ce même malgré un point commun « techno ». Alors qu'en son temps Ivan Ilitch critiquait les hommes-machines, « incapables d'envisager dans sa richesse et dans sa concrétitude, le rayon d'actions offert par des outils modernes (...) », je trouve assez savoureux de pouvoir réfléchir à la convivialité au travers d'une thèse relevant notamment des acteurs qui sont parfois assimilés eux-mêmes à d'« autres » hommes-machines. Les hommes-machines d'Ilitch sont égoïstes, matérialistes et égocentriques ; ceux de mon étude tentent pour certains d'échapper à, voire de reconfigurer cette horizon de conduite et d'attitudes. Toute la structure du texte d'Ilitch écrit en 1973, paraît une analyse de Detroit... qu'elle n'est pas, mais s'appuie sur des processus et cas similaires basés sur son expérience entre l'Italie, les Etats-Unis et le Mexique. Ilitch analyse les outils à la valeur aliénante, dans une société qu'il estime ne pas pouvoir échapper « à la progressive homogénéisation de tous, au déracinement culturel et à la standardisation des relations personnelles »⁶³². Si le modèle d'Ilitch ne se veut pas prescriptif, car il ne sait pas comment « les personnalités et les cultures vont changer », il propose plusieurs pistes de réflexions en prônant notamment l'équilibre. Forgé par un idéal critique de la société industrielle et des valeurs attaché à son temps, je reprends un élément du texte d'Ilitch : celui d'une société conviviale qui « se doit de protéger la personne contre l'obligation de se transformer en voyeur ». Ilitch s'attaque notamment à la télévision. Dans mon cadre, je me positionne de ma recherche de la techno à Detroit à ma venue sur des territoires à Detroit. Même avec la plus grande sympathie, il m'a parfois été difficile de me rapprocher ou d'être intégré ou considéré dans certains espaces et cadres sociaux. Si la techno s'est révélé dans un premier temps dans une pratique mimétique, en recherchant des éléments techno et en me rendant dans les clubs, c'est à la fois une certaine Detroit que j'ai rencontré, et certains musiciens techno. Puis mon contact répété et mes diverses conversations avec différents membres m'ont permis soit de toucher du doigt, soit d'être complètement intégré à

⁶³² Ilitch, Ivan., *La convivialité*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1973, p.35

différents composants de la techno à Detroit. Mais pour ce qui est de cette escapade en vélo, j'ai préféré ne jamais repasser dans ce territoire. Il n'est pas impossible d'y passer, mais certaines étapes – que les voyeurs de la beauté décadente de Detroit et des penseurs de Detroit comme un eldorado techno n'ont pas prises en compte – ne doivent pas être laissés au hasard. Si la question de la connaissance de la techno de Detroit, ses origines, son affirmation dans une tradition Africaine-américaine se fait, et est affirmer de manière si importante qu'elle en devient une grille d'identification et d'authentification des DJ/producteurs de Detroit – et non plus à Detroit - ce n'est pas dans une obligation, mais dans une prescription de connaissance pour s'ouvrir aux autres comme alternatives, ce parmi les nombreux chemins standards et conformes que nous empruntons. C'est l'une des manières de créer ainsi un questionnement de nos universaux, et autres projections de soi vers autrui qui s'effectuent dans une forme apparemment douce de domination, et peuvent le bouleverser. Cette domination est douce en apparence, car les aspirations entrepreneuriales de grandes sociétés à Detroit sont, elles, radicales, et réduisent l'usage de l'espace de communautés d'appartenance de longues dates à Detroit. La compréhension d'autrui passe par la confrontation d'autrui et d'un discours alternatif ou d'un autrui pris dans d'autres engagements que la techno, d'autres traits d'identité que la création musicale techno pour écouter ce qui se déroule à Detroit, auprès d'une communauté qui se différencie par ses divers engagements.

L'ACTEUR TECHNO A DETROIT : ECOUTE, CORPS, TECHNIQUE

Cette thèse se fixe notamment autour de la figure d'artiste comme musicien techno. En détaillant dans le dernier chapitre, les différents parcours d'artistes et les récits de rencontres de jeunes artistes, je note aussi leur participation à l'organisation de soirées, ainsi qu'à leur participation en tant que public dans la performance musicale : entre critique de leurs comparses artistes et participant danseur qui se détache alors d'une critique de goût, comme vision de l'artiste toujours au-devant du domaine artistique, et ainsi éclairer sa participation à diverses expériences d'écoute.

Dans le premier chapitre, et le cas d'une expérience de la techno de Detroit dans un spectre large dans le club Rex, diverses formes d'écoute était déjà décrites et analysés : de ma propre expérience par une écoute attentive et très observatrice des gestes des musiciens, à celle de ma sœur essayant de comprendre les codes de cette soirée, aux amateurs venus voir Derrick May, et ceux comme la plupart venus assister à une soirée techno, comme il y en a

régulièrement à Paris, dans un rapport plus intense à la fête musicale qu'à la performance musicale. L'écoute de la musique techno se fait notamment via une perception sensorielle et somatique, et donc à une emprise corporelle que les formes de danse, parfois assimilés à la transe, laisse transparaître. A Detroit, les différentes expériences en club n'ont qu'à de rares exceptions atteints un paroxysme de transe comme j'ai pu le connaître lors d'autres expériences en Europe. Dans les clubs et les espaces interstitielles – maisons et bars – dans des temps qui me sont comme ordinaires de la techno, pour moi et la communauté techno à Detroit, l'écoute et les pratiques restent très similaires. Cependant, connecté à un effet-amateur, par le peu de nouveaux visages que j'ai visualisé durant 8 mois, à l'exception des périodes plus extraordinaires durant le festival Movement – comme une émulation du centre-ville et des urbanités techno – j'ai remarqué des comportements où la techno ne se faisait pas toujours en face à face avec le DJ, comportement typique dans l'interaction visuelle entre DJ et public. Des groupes de danseurs utilisent la piste de danse, des groupes d'amis discutent, échangent. L'appel à danser, souvent formulé comme un impératif par les auteurs⁶³³ et les artistes, n'est pas toujours pris à la lettre et forge une ambiance et une attitude particulière de ce public ordinaire pris lui aussi dans l'effet-amateur à Detroit, ou encore de mise en scène plus théâtrale des interactions entre différents groupes sociaux – famille et SDF – qui tendent à glisser vers un partage et un échange de manière indépendantes aux situations sociales et aux référentielles dans le festival Tec-Troit.

L'observation des publics et des interactions nourries avec les publics dans différentes situations au sein des festivals Movement soulèvent la question des descriptions musicales, que le chercheur peut faire et que les publics proposent. Le chercheur propose des manières de décrire les gestes, de faire un récit d'une performance musicale. Les publics dressent des manières intentionnelles de faire performance musicale : communiquer au sein du groupe ou au sein du collectif des codes musicaux (arrêt des basses, des aigus, transition entre des morceaux) qui se font de manière visuelle ou tactile ou encore vocale ; et des manières somatiques de faire parler la techno : suivre le rythme et le tempo (mouvement de corps, performance de danse et système classique d'oscillation de type métronomique épaules/jambes/pieds), suivre diverses parties musicales dans son esprit – les couches des morceaux techno -, être entraîné par le temps d'un set et non pas uniquement le temps d'un morceau.

⁶³³ Voir chapitre 5

Divers corps, collectifs et/ou communautés se modèlent dans les mondes de la techno. Le corps est sollicité par la techno. A Detroit, faire corps avec la musique a souvent mis en valeur d'un côté le performeur DJ et de l'autre le performeur public/danseur. Une mise en corporéité de la musique lors des performances musicales fait irruption, et les danseurs interagissent avec la techno, plutôt qu'ils sont interagis par la techno. Ce registre d'intentionnalité, visibles dans les comportements des publics et d'une affectivité par rapport à la musique se ressent et s'observent. Bien que cette idée de la musique, en tant qu'outil de la danse, est continuellement interrogé, cette mise en valeur de la musique et du corps des danseurs, extérieurs à la figure de l'artiste et à la mise en scène spectaculaire des DJ en festival, permet d'identifier des types d'implication dans les soirées techno, dont la forme la plus technique passe par l'improvisation engagée dans la musique.

Si je présente la corporéité, par le prisme des techniques du corps du danseur dans un régime d'intentionnalité, je parle plutôt en termes de technique et de gestuel pour évoquer la mise en corps du DJ, dans sa performance musicale. Pour se cantonner au festival, le dispositif scénique ne permet pas de voir la performance technique, et les regards sont souvent braqués vers le DJ. Cette organisation visuelle et sensorielle charge le public d'un cadre ritualisé envers un DJ, qui se fait guide dans un voyage « set » musical. En fonction des dispositifs scéniques, en fonction des lieux, et du choix de la performance musicale dans l'horizon d'actions du DJ, sa performance peut à la fois être analysé au niveau du corps, et d'une gestuelle dirigée vers le public au travers du spectacle musique et lumière, mais aussi être analysé de manière micro-interactive en se focalisant sur les manières de manipuler les potentiomètres et diverses interfaces. L'anthropologie de l'art ou de la performance a notamment souligné ce parallèle entre technologie et enchantement. En effet, les publics sont enchantés par une distanciation technologique et surtout technique, que la danse peut être vu et pensé comme un moyen de lier une relation et construire une signification aux informations apportées et traduites par le corps par des éléments signifiés : les divers éléments des descriptions musicales. Pour ce qui est des artistes, la performance musicale est un commun en termes d'outils, de typicités des performances dans des registres très variables comme j'ai pu l'identifier auprès des artistes de Detroit sur la scène du Made In Detroit du festival Movement. Cette variabilité n'est pas uniquement propre aux formations musicales – groupe ou Dj/remixeur individuelle, mais dans la manière dont le « groove se débloque » par manipulation des machines. A cette manipulation des machines, qui crée aussi des formes de compétition et de différenciation au sein des groupes de la communauté artistique techno en

fonction du talent pour débloquer le groove, un autre monde, celui de l'EDM, est mis en opposition aux codes esthétiques, ainsi qu'aux valeurs de l'acte créatif de la performance. En effet, certains DJ EDM manipulent la performance musicale – et la performance du public – pour n'y garder qu'une création d'un mix enregistré et pré-programmé, interrogeant alors la place de la performance et de la manipulation en direct face à ce qui s'apparente à une pratique de *play-back*, voire de *jukebox*. Ils orientent alors la performance musicale à être dans un ordre premier une fête et un spectacle musical, et manipulent les interactions, plutôt que de les construire sur un mode d'échange et « d'interactions créatives »⁶³⁴. Ces formes d'expériences se positionnent alors sur un recul de la performance musicale interactive, interrogeant aussi ces fêtes et soirées techno diffusées par le biais de vidéo dans le monde, multipliant les expériences, mais repensant les interactions directes et collectives en des termes moins spontanées, directes dans une performativité de l'instant et de l'occasion.

Dans les mondes de la techno à Detroit, l'Homme s'analyse au prisme de ce qu'il veut faire avec la machine, et de ce qu'il peut faire de la machine. Le mythe d'un Homme-machine, aliéné par la machine est très éloignée du discours de l'âme des machines, portés par leurs interactions (manipulation, création, programmation) avec elle, tout comme un lien d'affinité. Si une valorisation du vinyle est encore très importante à Detroit, le monde musical du DJing de musiques électroniques se tourne dorénavant via des platines à lecture de supports digitales, avec morceaux numériques. Le vinyle est lié à des choix esthétiques, de valorisation de collections et de bibliothèques musicales, dans un parcours musical individualisée mais porte aussi des valeurs identitaires locales notamment de transmissions, et de « passeurs de disques », comme passeur d'une mémoire des gestes, des surfaces et d'une manière de lire et d'apprendre à lire la musique. Ces vinyles jouent entre pratiques orales et bases écrites de codes et de conventions de la musique électronique. Très éloignés d'une étude sur la composition organologique des performances et des home-studio des DJ/producteurs enquêtés, c'est notamment par la matérialité des vinyles et des discothèques d'un grand nombre de DJ rencontrés chez eux, qui m'ont permis d'accéder, voire de jouer, à leur cadre de goûts musicaux, d'influences, mais aussi de répertoires influençant leurs performances et leurs œuvres.

⁶³⁴ Butler, J. Mark, *Unlocking the Groove. Rhythm, meter and musical design in electronic dance music*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2006, p.47

S'ENGAGER, ETRE ENGAGE, ENTREPRENDRE : D'UN FAIRE VILLE ET SOCIETE COMME ON FAIT TECHNO A DETROIT.

Discutant les contraintes de vie et les tensions urbaines à Detroit dans le chapitre 4, j'ai expliqué avoir quitté Detroit en 2015 en voyant apparaître dans les médias, et auprès de mes enquêtés, des réflexions de plus en plus présentes sur le « renouveau » de Detroit. Lors d'une courte visite à Detroit en 2017, j'ai notamment pris note que le kilomètre de friches résidentielles et de parkings abandonnés séparant le Downtown du Midtown, dont les dernières structures ont été rasés en 2015, fait dorénavant place à plusieurs grandes boutiques et restaurants, ainsi qu'un nouveau stade pour l'équipe local de basket-ball. J'ai pu aussi prendre le tramway sur l'avenue Woodward, promesse d'un transport en commun connectant le Nord au Sud de Detroit, la banlieue nord au centre-ville. Etrange sensation que de voir alors d'immenses structures, là où il n'y avait rien auparavant. L'activité piétonne bat son plein, et la séparation entre les deux quartiers n'est plus. De ce retour court à Detroit, j'ai aussi passé quelques heures dans une exposition au MOCAD, Musée d'Art Contemporain à Detroit intitulé *Sonic Rebellion : Music as Resistance* (novembre 2017), et dont les membres du débat auquel j'assiste avec Khalid el-Hakim⁶³⁵ en tant que médiateur, discute notamment de Paradise Valley – lieu où se déroule dans le centre-ville le festival Tec-TROIT en 2014 et 2015 dans notre cadre. Le cadre du débat est posé : la communauté afro-américaine avait déjà auparavant renouvelé le centre-ville de Detroit, et l'industrie musicale (jazz, soul et ballroom culture) y était dynamique⁶³⁶, rappelle notamment deux producteurs de R'n'B, avant de continuer d'interroger le développement de Detroit et l'idée de renouveau, qui passe notamment par un entrepreneuriat blanc et le développement d'industries du tertiaire et de l'ingénierie dans le centre-ville de Detroit ainsi qu'un réinvestissement d'espaces jamais rénovés pour l'ancienne population du centre-ville, ayant été exproprié au profit de nouvelles infrastructures modernes et luxueuses. Un processus de nouveauté et de remise à niveau de la ville en fonction de références de progrès et de ressources basés sur les nouvelles classes supérieures est vivement critiqué et viendrait à effacer les efforts nourris depuis plus de 60 ans des élans communautaires pour développer ses propres actions, services à une époque où les pouvoirs publics n'intervenaient pas.

⁶³⁵ Fondateur du *Black History 101 Mobile Museum*, musée itinérant présentant des artefacts, « de la mémoire noire datant de l'ère du commerce d'esclave à la culture hip-hop ».

⁶³⁶ Bjorn, Lars et Gallert Jim., *Before Motown – A History of Jazz in Detroit 1920-1960*, Ann Arbor, University of Michigan Regional, 2001; Bond, Marilyn et S.R Roland., *The Birth of The Detroit Sound. 1940-1964*, Charleston, Arcadia Publishing, 2002; E.Smith, Suzanne., *Dancing in the Street : Motown and the Cultural Politics in Detroit*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Ce cas marque l'idée que les récentes transformations de Detroit ravivent de nouveau la question du progrès et du développement à Detroit. Ma thèse fait des artistes, des membres citoyens, et habitants ordinaires de Detroit, au travers d'une lecture de mon quotidien seul et du leur auquel j'ai participé. Au-delà de cette lecture, je prends en compte l'idée de dépasser cette vision de l'artiste dans un cadre purement artistique, qui l'isolerait de toute réaction et interaction dans son monde environnant. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui expliquent pourquoi la communauté émotionnelle techno et les mondes de la techno est si diverse en son sein, car ses différents membres s'appuient de multiples appartenances en médiation à la fois de la techno, mais aussi du quotidien des artistes, et de parcours hors cadre musical. Côté local, la tendance est la volonté de participer à cette activation de Detroit, dont les grandes lignes semblent leur échapper en tant que sujet-acteur, et donc d'implication, alors même que les arrivés récents à Detroit – Appian, Gabi, Altstadt Echo – sont pris dans des formes de renouveau du tissu urbain de Detroit. Une nouvelle fois, le développement part d'une dynamique de centrement, basée sur les espaces les plus dynamiques de la ville et le plus chargé en ressources économiques, administratives, bureaucratiques/institutionnelles et qui représente le côté métropolitain persistant d'une ville en diminution ou éclatée comme Detroit. Cette dynamique s'inscrit à l'inverse de projets comme les jardins partagés, par exemple. Des jardins qui s'installent dans des quartiers avec pour objectif d'apporter une dynamique nourricière autonome pour certains habitants les moins aisés. Mais cette dynamique se fait souvent avec pour fondement un mode de « survie », bien que cette action multiplie les actions entre communautés et surtout permet à des individus longtemps en dehors d'un circuit quotidien de vie de retrouver des interactions. La problématique se situe alors dans les quartiers adjacents qui tirent une image florale, active, saine d'un quartier en voie de gentrification, qui alimentent une vie de quartier. Cette vie de quartier est autonome, alors que la communauté pauvre/moyenne de Detroit nécessite une aide ou toute forme de soutien plus marqué pour sortir de cette « survie » et plus particulièrement d'un procédé de production sociale non égalitaire.

Le cas d'étude du festival Movement, et des interactions avec le monde environnant a été questionné à divers niveaux. Au départ, la ville n'a pas cru en ce projet : la signature de l'autorisation de jouer sur Hart Plaza dans le centre-ville étant réalisé quelques jours avant l'ouverture du festival (première édition en 2000 à 2005). D'ailleurs, ce sont notamment Derrick May, Carl Craig, Kevin Saunderson, et des personnalités locales issus de l'industrie médiatique et culturelle de Detroit, qui ont à la fois souhaiter faire reconnaître leur notoriété,

et organiser un événement techno en proportion de la place de Detroit dans l’histoire de cette musique : une ville comme origine de la techno. Comme de nombreuses soirées encore actuellement à Detroit, la gratuité s’imposait comme mode de fonctionnement, dans un élan pour ouvrir à toute la population et famille de Detroit, dont les ressources ne permettaient pas un engagement financier, et dont la mémoire techno semblait éparse avec le vieillissement de ses premiers publics Afro-américains, ainsi que le départ de certains d’entre-eux de Detroit. L’objectif est alors multiple : entre volonté de célébrer la techno, se célébrer soi-même et de développer un événement dynamisant Detroit. Le chapitre 5 revient plus précisément sur les tensions internes et les effets que la ville a senti depuis l’émergence et la reconnaissance effective par l’administration locale, du poids culturelle et économique du festival. Néanmoins, le public principal de Movement est avant-tout des non-locaux. Le site attire majoritairement les populations de banlieues, puis des Etats-Unis et d’Europe. Il attire aussi de nombreux sponsors, et se fait tout autant un festival international, qu’une rencontre des mondes de la techno et des musiques électroniques, de ses équipementiers à des figures moins connus et plus locales.

L’ethnographie compilée de 2014 et de 2015, et les différents documents retraçant l’histoire du Movement, appuie aussi sur les tensions d’autorités dans la direction du festival, entre d’un côté, les artistes et de l’autre, les structures culturelles et médiatiques. Ces données indiquent aussi la gestion des acteurs locaux au sein d’un festival à la visée internationale, au sein d’une scène unique. Une scène qui à la fois limite l’aspect « origines » et techno de Detroit, le festival ne se présentant alors pas comme une vitrine de la techno à Detroit, mais qui permet aussi de déployer un spectre plutôt large des éléments de la scène de Detroit.

La gestion de la programmation des scènes de Detroit et du festival interroge sur les retombées pour Detroit. Tout comme Jonathan R.Wynn, une confiance dans l’enquête qualitative se réalise en croisant les positions de chercheur, et les différents niveaux d’enquête auprès des publics, des artistes, des locaux, des marques, etc. Le Movement dépeint sur les lieux ordinaires de la techno – clubs et bars – que durant une période de deux à trois semaines entre la tenue du festival. L’éphémérité du festival, en termes de déplacement bref d’une population, est aussi à modeler avec l’engagement et l’organisation par les jeunes DJ d’afterparty, ainsi qu’un moment de réunion de divers membres d’une communauté émotionnelle de la techno, éloignés de Detroit, et pour les pionniers et anciens DJ de faire parler de leur actualité musicale, en développant une performance de l’instant, mais aussi en développant une performance de la mémoire, notamment par des performances anniversaires.

Cette performance de la mémoire est appuyée par différents tours de Detroit qui retracent l'histoire de la techno, ainsi que la venue de certains amateurs du monde entier au musée privé, gratuit, et sur rendez-vous de la techno de Detroit, tenu et contrôlé par Submerge, soit Underground Resistance.

La mobilité internationale des artistes développent leur agentivité, et font évoluer les manières et trajectoires dans lesquelles leur parcours artistique – et de même l'objet techno – évolue à la rencontre d'autres trajectoires et engagements. Des artistes développent ainsi leur égo de musicien dans un ancrage hors Detroit, comme Jeff Mills, et des artistes comme Carl Craig jouent à la fois avec le label « Detroit », en le faisant dans une dynamique propre au marché internationale actuelle, au travers de stratégies marketing plus spectaculaires (logo proche de la graphie de logo de soirées à Ibiza). Cependant, quand un groupe comme Timeline d'Underground Resistance vient à Paris⁶³⁷, la scénographie joue encore sur des codes de l'urbain à Detroit, et spécifiquement celles des friches, qui reste l'image associé à cette techno de Detroit, quand pour d'autres artistes, individuellement « détachés » de Detroit, une perspective autour du voyage dans l'espace, ou du renouveau urbain est plus marquée.

Ainsi, cette mobilité internationale pris dans un réseau du marché se joue aussi par une mobilité au sein d'un réseau plus localisé, au travers de multiples liens sociaux connectés. A Detroit, les affinités et relations de travail entre artistes, et entre intermédiaires artistiques dans une vision qui n'est uniquement managérial au niveau local, mais bien au cœur de familles, de groupes d'amis, de différentes structures autour de la conception musicale, et du réseau des lieux de musique qui peuvent se faire techno, tiennent pour base une multitude d'actions envers la techno au local, qui bien qu'instable dans le fond – peu de lieux sont dédiés à la techno, l'équipement technique ne sert pas qu'à la scène techno et house – s'est tissé et se tisse de manière très forte. Une autre mobilité intervient aussi, et peut être aussi mis en parallèle avec la mobilité sociale de certains artistes. Certains DJ comme le cas de MGUN, sont très éclectiques : ils appartiennent à de nombreux groupes sociaux, sans ne pouvoir être assimilé à des groupes clivants (être un artiste inscrit au local et participer à des activités mises en place par Red Bull, par exemple, dans la conception des valeurs d'un segment de la scène techno local n'est pas compatible), mais peuvent évoluer dans divers registres sociaux et musicaux. Ce type de profil peut être aussi analysé dans une figure comme Jeff Mills, qui fut DJ hip-hop aussi avant de choisir une voie vers la musique électronique, mais une voie

⁶³⁷ Référence aux projections sur les murs du Rex Club à Paris d'images de ruines de Detroit, durant la performance de Timeline d'Underground Resistance, le 1^{er} Avril 2016 (soirée P.U.R.E).

qu'il garde plurielle au travers de différents projets qu'ils dissocient organiquement notamment en produisant sur des labels dont les œuvres sont différenciés.

L'engagement pour une communauté est alors questionné : en effet l'engagement artistique semble se dessiner de manière égocentrique, malgré une mise en tension forte par des interactions et projets autour d'un commun. Cependant, la techno à Detroit se fait au travers de tentatives de commun, jamais comme un objectif en commun qui dénaturerait leurs valeurs et engagements artistiques et sociaux, et qui différencient ces acteurs de ceux qui embrasse les catégories instituées. Ce propos se nuance en fonction des groupes et des artistes, et de ceux qui s'engage dans une forme de désobéissance artistique et/ou de désobéissance civile, par rapport à ce qui est institué, discipliné et participe à la mise en conformité.

« Ce ne sont pas des professeurs, ce sont des artistes. (...) On ne peut pas demander à un artiste d'être le transmetteur, ce dans toute forme d'art – sinon il n'est pas l'artiste qu'il est ou doit être », me soumet Jacqueline Caux lors d'un entretien⁶³⁸. Pourtant, je ne suis pas le seul à voir en ces DJ/producteur, des formes d'influence, en discours et en actes, ce de l'influenceur dans le domaine de l'art à l'influenceur dans le domaine civique et morale. Si le chapitre 3 revient beaucoup sur les discours entre récit et fiction, ainsi que des visées de reconnaissance d'une techno noire ou d'une vision de Detroit active, le chapitre 6 esquisse des manières d'agir pour la communauté, dans un sens artistique et pédagogique, mais qui vacille aussi en fonction des intentionnalités et procédés d'entreprendre la techno. Etre un entrepreneur de la techno, pour mener ses projets et réaliser ses envies artistiques fait se distinguer les artistes qui conjuguent leurs objectifs et envies, à leurs valeurs morales et projections individuelles en fonction de leurs manières de vivre de, pour et/ou avec la techno, que j'analyse en tant que cadre heuristique du travail passionné et de la passion travaillée. En effet, pour se développer professionnellement les artistes font le choix de saisir ou non des occasions et des situations. Ces possibilités entrepreneuriales dans lequel sont conduits les DJ et se conduisent aussi, déterminent des conditions d'être présent pour la communauté locale, ou pour son propre bien pour assurer sa manière d'être – entre survie et vie, et entre don de soi et don pour soi - bien que les discours mêlent souvent les deux.

Enfin, l'engagement pour Detroit, la ville, est très lié à ceux qui sont ancrés à Detroit, et qui malgré les possibilités de jouer à l'étranger et de développer une carrière à l'étranger plus

⁶³⁸ Entretien avec Jacqueline Caux, Paris, le 23 Mars 2017. Voir annexe 2.

évidentes et faciles qu'à Detroit font le choix de rester, en tant qu'acte total de résilience, et donc de résistance car ils mettent en place des stratégies non plus pour éviter les modèles dominants mais pour les faire évoluer et les modifier. Ce type de choix modelé notamment autour de la figure d'un artiste comme Mike Banks, nous montre un élément brut de notre condition humaine, qui est la manière dont nous formulons nos préoccupations et nos aspirations, et dans lesquels nous nous projetons. Au final, l'idée est de tenter d'avoir et de prendre Detroit comme modèle, pas uniquement d'un point de vue critique, mais aussi d'un point de vue de ce qu'elle prescrit – notamment en termes de résistance – et dans une considération que Detroit importe⁶³⁹, mais ni comme bouc-émissaire ou comme objet de renouveau, au sens de dépassement de la survie.

(RE)ECRIRE L'HISTOIRE DE LA TECHNO ET PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION

Cette partie conclusive devait au départ avoir son propre chapitre. J'ai décidé de la condenser en un propos conclusif, reprenant également certaines données et points d'analyse, qui tend à la fois à l'ouverture de cette thèse, et à une orientation vers un élément à continuer dans mes futurs travaux.

En juin 2014, invité à l'anniversaire de la femme de MGUN, je rencontre Piranhahead, DJ et producteur de musique techno, une trentaine d'année presque 40 ans. Il est venu et à amener le DJ Anthony Shakir, en mobilité réduite dans un fauteuil roulant, et qui fait partie à plus de 50 ans des personnalités considérés à Detroit comme une figure et un « *unsung hero* » de la scène de Detroit. Anthony Shakir a été invité par MGUN a mixé à la soirée de sa femme. Au cours de la soirée, à l'extérieur, je me retrouve à être interrogé sur mes visées et ce que je compte faire pour documenter la techno de Detroit. Et Piranhahead m'explique : « il y a beaucoup de gens à rencontrer à Detroit tu sais. La techno de/à Detroit, ce n'est pas que les *Belleville Three*. »

La critique d'une autorité m'a frappé. J'y étais quelque part préparé car étant déjà en place dans mon étude. En effet, mon intérêt n'a pas été établi dans une démarche biographique et historique radical, car je voulais porter mon regard sur les activités et présences « techno » à

⁶³⁹ Doucet, Brian (ed.), *Why Detroit Matters. Decline, renewal and hope in a divided city*, Bristol, Policy Press, 2017

Detroit, et être enclin à me diriger vers le local et d'autres représentants, notamment plus jeunes, de la techno de Detroit.

Cette remise en question propre à une critique interne à ce que j'étudie, oriente la critique des apparences et truismes de la techno de Detroit conduite dans le développement de cette thèse. Elle interroge aussi la formation de l'Histoire de la techno, et les manières dont est à la fois saisi et critiqué par les artistes de Detroit l'Histoire locale de la techno de Detroit aux prises avec une Histoire globale de la techno.

Le musée Charles H. Wright, dédié à l'histoire des afro-américains, offre quelques indices sur le rapport que le musée livre aux passants et son intérêt, en tant que représentant de l'histoire des Afro-américain, a institué la techno comme faisant partie de l'histoire afro-américaine. Le terme « Musique Noire » revient tout d'abord, en tant qu'assis par le livre de LeRoi Jones, Black Music de 1968⁶⁴⁰. Ne traitant évidemment pas d'une techno post-1968, il faut se diriger vers d'autres ouvrages pour savoir si ses penseurs de l'histoire musicale afro-américaine, ont intégré la techno dans leur argumentation. Deux ouvrages du milieu des années 2000 ne font pas non plus référence à ce type de musique techno – et plus étrange surtout à des ascendances comme le disco ou la house. Plus récentes et déjà populaires dans le courant des musiques de danse, ces deux genres de musique où les paroles ne s'associe pas à un message vocal et à un discours identitaire ne semble alors pas convaincre. Ceci s'explique notamment du fait que ces deux ouvrages soient parus à un temps où l'académisme musical, commençait tout juste à tolérer l'intervention du jazz et du blues, comme musique. L'élément vocal, est cependant déterminant si l'on en croît Megan Sullivan, qui associe la musique afro-américaine en tant que prisme d'une rébellion (Sullivan : 2001). Elle part alors des slavesongs, chants En arrivant au hip-hop. Il est vrai que la techno actuelle ne se munit de textes qu'à de très rares occasions. Oubli de Sullivan, ou volonté de montrer une filiation via le seul discours par le chant ou le texte rappé, la techno serait donc évincer de ce cadre. Néanmoins, et de façon récente, la techno de Detroit a été réinterrogé par les auteurs afro-américains. Dans sa seconde édition de 2014, l'ouvrage African-American Music: An Introduction⁶⁴¹ se dote d'un contenu fourni, notamment concernant la techno à Detroit. Les auteurs ont alors largement travaillé à l'interrogation « des origines de la techno (...) comme propre à la culture afro-américaine » en interrogeant divers acteurs de la scène de Mike Banks

⁶⁴⁰ Jones, Leroi (ou Baraka, Amiri), *Musique noire*, Paris, Buchet-Chastel, 1969

⁶⁴¹ Denise Dalphond, « Detroit techno » in Mellonee V. Burnim, Portia K. Maultsby, *African American Music. An Introduction*, 2014 (2006), p.342-370. La partie « Detroit techno » n'apparaît pas dans la première édition.

(afro-américain/ grand-parenté indienne) à Brendan Gillian (blanc), amenant le contexte du livre à asseoir ses hommes (le livre ne parlant peu des femmes) de la communauté afro-américaine (via des discours d'individus de toutes identités) comme acteurs et « directeurs » de ce concept original. Cette partie a notamment été rédigée par Denise Dalphond, ethnomusicologue affiliée au Detroit Sound Conservancy.

Le musée ne fait pas varier cette version, et reste dans l'Histoire telle qu'écrite dans cet ouvrage, à quelques détails près. Il présente donc une frise chronologique musicale, sur l'aile Est de son hall d'entrée, cachée derrière des colonnes et donc loin des lieux communs et directs d'une visite guidée. Une frise qui n'est pas mise en évidence. Recensant les différents styles de musiques, elle s'arrête avec le hip-hop, puis la techno. Elle affiche une photographie qui a été prise lors de l'exposition : « *Techno : Detroit's gift to the world* », de janvier 2003 à août 2004 . Son affichage reste donc récent.



Figure 12. Affiche à propos de la techno au sein du musée Charles Wright, dédiée à l'histoire Afro-américaine. Les pionniers Eddie Fowlkes, Kevin Saunderson, Juan Atkins, Derrick May (de gauche à droite)

Voici le texte traduit figurant sur l’affiche, à gauche, introduisant le genre musical :

Musique électronique. Les racines de ce nouveau genre remontent aux disc-jockeys Juan Atkins, Derrick May, Kevin Saunderson, et Eddie Fowlkes, quatre amis qui ont collaborés à l’établissement de ce style populaire de musique de danse qui utilise un tempo rapide, frappant chaque temps. Ces chefs de file, venant tous de Detroit et sa périphérie, combinèrent le funk et la house en un son futuriste en utilisant uniquement des synthétiseurs et des instruments électroniques comme des claviers, des batteries électroniques, et des platines. Les origines de la techno et son aura international en font un courant musical innovant encore amené par des afro-américains⁶⁴².

Le discours marque clairement le lien entre création musicale et identité ou communauté afro-américaine. Le discours sert le propos du musée, en oubliant quelques détails de mise comme la reconnaissance profonde que ces artistes ont des « avant-gardes » de musiques populaires européennes (disco, new-wave, synthpop, krautrock), et de leur conscience de l’influence de tous ces courants outre-atlantique, tout comme les courants musicaux nationaux comme le funk et la house. Une logique quantitative des influences en nombre de pays et de références à une identité et une géographie n’est certainement pas inscrite dans la démarche (consciente et inconsciente) de ces artistes. Le chercheur ne doit donc pas se plier à ce jeu, mais plutôt y voir un mélange sensible, et voir entre toutes les différences de production, un travail personnel et individuel de production, mêlée à des influences individuelles. En ceci, j’y vois une marque de la notion de « double réflexion »⁶⁴³ de Jon Savage, parlant d’échange « aller-retour » entre les cultures et les musiques. Des musiques qui se fixent à un temps et une durée précise, notamment autour de la construction d’un catalogue d’œuvres référentes, à des musiques géolocalisées : « notre » musique, « leur » musique.

Outre le musée de l’Histoire afro-américaine de Detroit, présentant de façon liminaire la techno et ses origines, on peut aussi se rendre dans un autre musée, le musée d’Histoire de la ville de Detroit : *Detroit Historical Museum*.

⁶⁴² Traduction de l’affiche par Frédéric Trottier

⁶⁴³ Savage, Jon., *Machine Soul : une histoire de la techno*, Paris, Editions Allia, 2011. La notion de « double réflexion » est d’abord travaillé dans un travail précédent sur les Sex Pistols.

A l'extérieur du musée, « la place des Légendes » a été construite en 2012. Les empreintes, réunis par le comité du musée de l'histoire de la ville de Detroit (Detroit Historical Society) donc la collection date de 2011 a pour but de réunir ceux qui : « hommes et femmes ont toujours appelés Detroit « leur maison », notamment car ils se sont bousculés pour aider à construire le paysage culturel de notre nation » . Parmi ces légendes, aussi bien de NBA, NHL, MLB ou autres, les artistes techno sont les plus représentés – ce même dans le cadre musical (Alice Cooper, en tant qu'artiste au *rock'n'roll hall of fame* et Martha Reeves, comme artiste de la Motown, sont les deux seules autre représentants de la culture musicale locale/régionale/nationale). Juan Atkins, Derrick May, Eddie Fowlkes et Kevin Saunderson, sont alors reconnus et nommés comme, pionnier de la techno, ainsi que Jeff Mills et Carl Craig, comme artiste techno. Leurs empreintes sont inscrites – littéralement - au patrimoine de Detroit. Quant au processus technique de reconnaissance de la notoriété, le procédé est très répandu aux Etats-Unis, autour notamment d'une démarche copiée de l'imaginaire des stars du cinéma et de leurs empreintes de mains sur Hollywood Boulevard. Plus important encore, ces empreintes et cette place reconnaît leur rôle dans le développement de la culture régionale (Detroit et sa périphérie), étatique (Michigan) et nationale – une première pour ces artistes, à un tel niveau. Ces empreintes et cette liste de nom orientent aussi l'idée plus récente d'une validation institutionnelle par l'administration locale de cette techno. En effet, l'administration locale a remis depuis 2014, des diplômes nommés *Spirit of Detroit*, aux pionniers, au représentant d'Underground Resistance, aux figures-phares de la techno de Detroit actuelle, aux organisateurs du Movement, comme acte de reconnaissance d'un apport culturel conséquent à la ville de Detroit, et à son rayonnement.

Si cette techno est enclin à être présenté dans les musées, elle est aussi âprement documentée et analysée par des figures du *Detroit Sound Conservancy*, dans un rapport moins de conservation, que d'enquête et de discussion de ce contenu patrimonial des musiques électroniques par des membres actifs de la scène : Piranhahead en fait partie, tout comme le DJ Brendan Gillian, et anciennement la manager de Detroit Techno Militia, Angie Linder ; mais aussi des chercheurs et journalistes.

La connaissance techno de Detroit est donc revendiquée par diverses groupes à Detroit, qui ne communiquent pas nécessairement malgré des connexions professionnelles artistiques. Et la nécessité d'une médiation se fait sentir entre le musée techno de Submerge, et une documentation de la techno par Detroit Sound Conservancy, constitués à la fois de

témoignages orales, mais aussi de textes publiés dans le cadre du savoir-expert, académiques, qui ne touchent pas tous les individus et amateurs de la communauté émotionnelle techno.

Pour terminer sur l'écriture de l'Histoire, je souhaite insister sur les nœuds et tensions, à prendre dans les balances de pouvoir et d'autorité dans les mondes de la techno. J'insiste notamment sur la propension à penser l'Homme noire dans la musique électronique, par le discours des artistes-eux-mêmes, et leur place dans la société, dans les mondes de l'art, en ce qu'il est compté ou non comme un constituant des pensées de la société.

En 2015, la journaliste Ashley Zlatopolsky, titre son article via un extrait d'entretien de Jeff Mills : « ces visions (techno) ne sont pas censés provenir d'hommes noirs de Detroit »⁶⁴⁴. Dans le cadre de concert liant participation d'artistes techno et orchestre classique – Jeff Mills avec l'orchestre philharmonique de Montpellier et Derrick May avec l'orchestre symphonique de Detroit- revient sur le fait que les artistes de Detroit qui sont Noirs, ne sont pas appelés à jouer aux Etats-Unis. Il réaffirme que personne ne croyait – et encore beaucoup ne croit pas - en le fait que la techno pourrait être noire. Il fait la critique d'une pensée dont il a été l'un des constituants – et est un des plus actifs et reconnus dans le monde actuellement – et dont l'utopie, une forme de progrès, une nouvelle vision ne peut être apporté par l'Homme noire, sauf si celui-ci passe par le prisme d'une vision dominante des conditions d'être Noire, via un parcours de vie qui doit être désespéré et glorifié, explique-t-il. Il expose que l'espace et les visions du futur ne peuvent pas être laissé à l'être humain de couleur noire, ou plus précisément qu'une partie de notre esprit dominé par des préjugés de société et des modes de penser le changement social et artistique ne nous permettent pas d'assimiler, ou alors par le biais d'une transformation : entre appropriation et acculturation. Cette position, très similaire, aux discours des membres d'Underground Resistance, par un discours intentionnel collectif, et des engagements individualisés, forme un engagement de rébellion de ces conditions sociales – imaginés dans le cadre d'une survie – alors que ces « rebelles » essaie d'émettre des propositions de conditions sociales de vie et de quotidien, en critique de notre organisation et de l'ordre sociale.

Cependant, la reconnaissance de l'affect, des pensées et actions de l'Homme noir, et des voies minoritaires (des formes artistiques techno aux individus impliqués), est encore peu présent, et/ou passe aussi par une analyse spontanée qui se fait au travers d'amalgames, de

⁶⁴⁴ Zlatopolsky, Ashley, *Jeff Mills: "These visions aren't supposed to come from black guys from Detroit"*, in theGuardian.com, 22 septembre 2015.

faux-semblants et préjugés. En janvier 2016, Juan Atkins s'exprime via Facebook⁶⁴⁵ et est relayé par les médias. Il critique le faible nombre de personnalités noires – sans pour autant critiquer la faible présence des femmes – présents dans une liste établie par le média spécialisée DJ Mag, qui établit chaque année une liste des 100 plus grands DJ, basé sur les ventes (quantité) et les performances (qualité). Une immersion du politique dans l'artistique, que certains DJ des mondes de l'EDM ne perçoivent pas comme utile, à la faveur d'un discours qui tourne en ridicule l'engagement politique⁶⁴⁶. De nombreux cas sont encore à étudier autour d'un mépris de reconnaissance, comme le documentaire allemand « We call it techno »⁶⁴⁷ sur la techno qui ne parle pas des origines de la techno à Detroit, et crée une logique de création sans lien avec l'influence afro-américaine ou interethniques, qu'un recul sur le patrimoine techno permet pourtant de prendre en compte.

POUR UNE ANTHROPOLOGIE DES MONDES DE LA MUSIQUE ELECTRONIQUE

Une nouvelle fois, la techno entre dans le cadre académique et scientifique. Cependant cette thèse, se déploie d'abord dans un cheminement perceptif de la ville Detroit, une enquête en situations/en expérience, ainsi qu'en rencontres de divers individus et groupes participant à la diversité des trajectoires des mondes de la techno. Ensuite elle analyse certaines apparences des parcours d'artistes, de la communauté émotionnelle, des cadres et structures institutionnelles et des modes « autres » de la techno. Cette thèse déconstruit et expose des modes d'existence de la techno, des modes d'être et de faire la techno à Detroit et Detroit par la techno en rendant intelligible des pratiques, des valeurs, des images, des idées, des attitudes et des comportements techno de Detroit/à Detroit, comme la prise d'un objet musical à identifier au travers de plusieurs « bonnes focales »⁶⁴⁸ d'un objet mobile entre techno à Detroit et techno de Detroit.

⁶⁴⁵ Glazer, Joshua, "Juan Atkins calls the Dj list racist in Facebook Post", in Thump.vice.com, 27 janvier 2016

⁶⁴⁶ Bainbridge, Luke, « David Guetta : lord of dance », in theGuardian.com., dimanche 22 avril 2011. Extrait traduit par Frédéric Trottier en français: « Ecoute, certaines personnes se prennent vraiment, trop au sérieux », dit Guetta. « Je ne suis pas un politicien, tu sais ? Tu te souviens, avant il y avait des gens comme Underground Resistance ? (ndlr : un ancien collectif militant de Detroit). Il s'arrête et sourit. « Je ne me suis jamais pris au sérieux comme eux ».

⁶⁴⁷ Sextro, Marenn et Wick, Holger, We call it techno ! A documentary about Germany's early techno scene and culture, Berlin, Telekom Electronic Beats TV, 2008 (2017), 107 min. Extrait (1'40): « Nous l'appelons techno ! raconte l'histoire d'un visage évolutif de la première culture pop qui écloit principalement en Allemagne »

⁶⁴⁸ Becker, Howard., *La bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, Paris, Editions de la Découverte, 2016.

Je souhaite que ce travail mené sur cinq ans, et qui dans cette forme encore très améliorabile, et dans un amas de données et d'analyse complexe, même si intelligibles, soit aussi entendu comme un discours engagé et critique. Je parle de discours, puisque cette thèse n'a pris pour le moment que de très rares formes de médiations auprès des artistes, lieux et cadres d'activation de la techno. Le chercheur appelée dans ces cadres, comme Etienne Racine pour Technopol⁶⁴⁹, en est encore à établir un travail d'expertise, non pas un travail scientifique critique. Pourtant, le cas de la création d'un club techno à Detroit dans la friche du Packard Plant, dans la visée d'un acteur berlinois, Dimitri Heggman, qui est à l'écoute notamment des membres d'Underground Resistance au local, semble aujourd'hui définir un terrain idéal pour appliquer cette analyse des bénéfices du pluralisme des mondes de la techno à Detroit. Cette volonté de vouloir faire du tourisme techno, et de « redonner à Detroit, ce que Berlin a reçu par les artistes de Detroit⁶⁵⁰ » part donc d'un discours d'empathie, de sympathie et de volonté de redistribuer des ressources, et d'inscrire une reconnaissance du lien Berlin-Detroit. Cependant, aux vues des analyses de cette thèse, ce club tendrait à attirer des nouveaux arrivants Blancs et européens, et donc à approfondir un décalage auprès d'une population afro-américaine. Un club, certes. Mais pourquoi ne pas envisager de créer des structures fixes pour permettre la rencontres des artistes et des jeunes amateurs de musiques, de valoriser des collections encore très privés et cachés du patrimoine de Detroit, de proposer gratuitement des échanges professionnelles avec les écoles de formation déjà en place à Detroit pour des jeunes artistes à vocation musicienne, développer des rencontres inter-musicales, ainsi qu'ouvrir des espaces publics techno au sein de ces friches ? Mais comment le dire et le transmettre ?

En effet, si la techno et les musiques électroniques s'expriment de plus en plus dans le cadre académique et scientifique, ce des modèles premiers de recherche des années 1990-2000, à une nouvelle attitude et approche des années 2000-2010, les musiques électroniques débutent leur institutionnalisation dans les sphères artistiques d'autorité publique, des institutions musicales (la Philharmonie établie une programmation de musicien électronique de danse) aux musées en Europe (la ville de Francfort vient d'ouvrir le MOMEM, *Museum of Modern Electronic Music*) : comment s'organise et quel être et faire des mondes de la techno est activé par sa présence dans ces institutions ?

⁶⁴⁹ Racine, Etienne., *Les participants de la Techno Parade 2003. Etude quantitative*, Paris, Rapport pour Technopol, Novembre 2003

⁶⁵⁰ Lynch, Will, « Bringing it all back home : how techno is poised to return to Detroit », in theGuardian.com, Lundi 8 décembre 2014.

Cette thèse se clôture sur le développement d'un projet d'anthropologie des mondes de la musique électronique, encore à questionner mais dont je vais développer quelques pistes comme ouverture à ce travail de thèse.

Une ethnologie des musiques électroniques doit donc continuer à être activée, pour dresser des traits d'identité du musicien électronique, des explications des techniques du corps et des corps techniques, au prisme des interactions avec leur ancrage sociale, culturelle, juridique qui se font comme des éléments spécifiques. Une ethnologie qui permet de dépasser une idée d'un tout globalisé, à la manière d'une sociologie de la techno, qui imaginerait penser et rendre intelligible les formes et pratiques techno comme des invariants, ou d'une recherche d'un objet circulant partout, et de la même façon dans une société internationale.

Cette ethnologie peut alors permettre de parler à la fois des musiques électroniques, autant que de la musique électronique, pour déconstruire une sempiternelle séparation opératoire, et parfois très prescriptive, du populaire et du savant mais aussi de la question de l'altérité dans les musiques, de la focale locale... en reprenant donc des éclairages de l'anthropologie de la musique.

Le réseau de recherche des musiques électroniques, m'a été inspiré d'abord par mes rencontres à Detroit en 2014 et 2015, notamment John Collins comme DJ, guide du musée Exhibit 3000 à Detroit, et Carleton Gholz, directeur du Detroit Sound Conservancy et par l'organisation d'un colloque en 2015, avec Baptiste Bacot « Musiques électroniques et sciences sociales » à l'EHESS⁶⁵¹. Ensuite, les multiples engagements de mon directeur de thèse Denis Laborde, dont notamment le festival Haizebegi, mon voyage à Chicago en 2017 - rencontre avec Philippe Bolhman et Mark. J Butler - et l'émulation vive autour d'échanges avec divers masterants et doctorants « faisant » des musiques électroniques, travaillant sur des terrains en France, en Allemagne, au Sénégal (Edgar C. Mbanza⁶⁵²) en Chine (Basile Zimmermann⁶⁵³), ou également pensant au prisme d'autres positions disciplinaires et attitudes

⁶⁵¹ Colloque « Musiques électroniques et sciences sociales. Technologies, discours, pratiques », du 25 au 26 Juin 2015. Co-organisé avec Baptiste Bacot (EHESS, Ircam).

⁶⁵² Mbanza, Edgar, *Vie sociale des objets communicationnels dans les marges : une ethnographie de l'ordinaire des technologies de communication dans les bidonvilles*, thèse de sciences de l'information et de la communication soutenue en 2016.

⁶⁵³ Zimmermann, Basile, *Waves and forms : Electronic Music Devices and Computer Encodings in China*, Massachussets, MIT Press, 2015.

scientifiques (Alia Benabdellah⁶⁵⁴), me conforte dans l'idée de créer un réseau des musiques électroniques, qui s'ignore encore.

J'imagine une modélisation d'un travail collectif en trois groupes. Un groupe technique, réalise une étude sur l'instrumentation électronique, les techniques et technologies mises en place, évoluant de manière conjointe avec un groupe d'ethnologues étudiant les interactions, des situations des différentes pratiques autour des lieux et des dispositifs de fête, de rituels et de performance musicale. Un troisième groupe de travail tient alors de créateurs de rencontre, de faiseurs de situations et d'occasions. Ils travaillent à amener des artistes de divers régions, de diverses pratiques, pour développer un échange, des projets musicaux et ainsi organiser la connaissance, la créativité et la reconnaissance par des rencontres qui ne vont pas nécessairement de soi

⁶⁵⁴ Benabdellah, Alia, « Detroit, sa communauté noire américaine et la techno militante », thèse en géographie en cours.

ANNEXES

ANNEXE 1. Entretien avec Coyote Clean Up (extrait)

Réalisé dans le café Astro Coffee, du quartier Corktown, le 14 mai 2014.

Durée réel d'enregistrement : 50 minutes

C'est le DJ MGUN, qui ne souhaitant pas faire d'entretien au départ, me renvoie vers lui, en tant que personne « qui a des choses à dire »...

Coyote Clean Up est né en banlieue de Detroit, et est installé à Detroit depuis le milieu des années 2000, après avoir quitté près de cinq ans le Michigan. Son meilleur ami d'enfance, Jimmy Edgar, est un DJ populaire.

F : What and how do you feel as being a part of middle generation of DJs and music artists in Detroit ? What is your own feeling about that, and this generation?

Chrissy : Ok, you know in the nineties when we started, the radio is always really good here. And in radio, there is live Djs, and you know you could catch Juan Atkins on the radio in the nineties, you know, so you listen a lot of stuff like that and in the nineties there was lots of industrial stuff and UK stuff, and one of the radio station is like Detroit/Windsor – Canada – so Canada is more like a European influence so, we got a lot of that, but we had too Detroit, funk and soul, and thing that people used to call house music progressive. And then they also called more funky soul disco, they called that like party music – Detroit party music. I mean I was listening to that when I was a teenager, and then when I was about eighteen, and my friend starting going to raves, with Jimmy Edgar, and they were booking people like the headliners, Juan Atkins, Mike Huckaby and ...

F: Jeff Mills, maybe ...

Ch: Euh, no, he don't really ... 'cause he took a little break during that time. So then like Dj Assault, DJ Assault played like crazy, three times the same day, and You know and then that was the late nineties, and then the raves seemed really bubbled and really illegal, and then the cops starting to really busting it, and kids were overdosed, and drugs, getting robs, so it's like collapse before 2000. And there is a sort of change, that's like with Jimmy, and Jimmy Edgar started his new record, and we were focused on making tracks, making records, not just playing live, not just spinning or doing lives. People have to stop doing that in order to really making tracks. And so between 2000 and 2005, that was kind of weird time, less matured than now, with the other guys there was a lot of tensions, they were really angry each other's for different reasons. And maybe in 2007, the older guys started to forgive each others and can realize, "hey you know techno and house is really taking off, we should take advantage of this".

F: Be united ...

Ch: Yes, and I remember when I was in a swan party, and there was like D May (Derrick May), Eddie Fowlkes, Skake Shakir (Anthony "Shake" Shakir), you know I really like Shake Shakir, it did a long time, really well, and that was amazing you know, you wanted to stay a long (time). And after this party, it was like, and everybody was playing together, all of all guys, Saunderson, May, Shake, Moodyman, (Erick While), (Norma Sean), Marcelus Pittman, so then everyone was playing together, that was like really fun, and that's when the younger kids coming at the party, you know. You know this is weird, because me I was here the all time you know. But it was fun so I don't think too much about that, but I was making music and I never really got the Jimmy's level, so I could upset to myself and say : "Ok, I'm in this weird middle-age group, and younger kids could say, oh I can jump into this, and do it, older guys perhaps will made that forever, and I can realize, "I got to pay my dues", it could take me ten years to pay my dues, but at this time, when I will have forty, I'll have paid my dues, and they can take me seriously. But I support all the artists so much, you know they see me, you know I see Moodyman and he knows my face. First time I met Moodyman, there was a party at Bellio, not faraway from over here, that's a park. There was a house pique-nique party, and there's a baseball game. I caught several time the ball. When I went to my car, I was coming back to, and I saw this guy walking up. With superfly glasses, and I was who Is this guy ? And he was closer and closer and he goes : "Hey child, I've seen you catch that fly ball". He gives me a fist pump and that was Moodyman ! And I was like "Waouh", that's really cool you know. And that party was fun.

And you know Eric Carleton, he passed away. I was good friend of him, I was his assistant. He is really funny, he is a great singer. Big guy. You know he is gay and he did always let me voice message like, and I wish I would to say: "Chrissy, you got to call me back, we have so much to talk about it". You know he just cracked me up. And once turning point for me, I was dancing with my girlfriend, and Erci Carleton said, he was done, totally sweaty, and he goes sit down on his chair, he was like : "Chrissy came over here". And I was like "Hey !". "What are-you doing ?" He said "I'm just dancing on your set". "No what are you doing ?" I said "C".. we called him "C" for sure. "You know C, I'm like stuck in the spotlight, I don't know if I'm doing a shitty job or If I had just to stay at home and made music" cause economy at this time was so bad, that was hard to find a job. And he just look at me and he said : "You made music... stay at home and made music". And that was like ...

F: The best advice ...

Ch: Yes, the best advice, yes really, and that's what I did. It worked. You know and I was legitimate from, like an old ped, he wasn't jugeing me, and he wasn't telling what I had to do, I wasn't ride up the cocktail or steal their sounds, or anything like that you know what I mean. The new, I was doing that just for love of the music. You know I was dancing on my set for several hours you know what I mean. Some people don't dance you know, stand in the corner, and just do techno tracks and get famous you know. So that was I'm a part of middle age person, I'm paying my dues. I try to do the hard as I can. And I don't get better when I don't reach instant success, you know what I mean?

F: Yes for sure ...

Chrissy: And cause that's in Detroit, it's like the biggest. You know I have a "fake fear" and it would be like : I put out a record, some dumb record, that would like sound like somebody else, and someone like Moodyman would be like : "You put out this crap, you're stealing our sounds you know, some older guy than you", that's my kind of "fake fear". That's why I'm never do that, I want to pay my dues, you know what I mean. Which feels really good, you know, that how you are in the middle

age. And even for the younger people, and you know some of them, they haven't seen that you know, they are playing good music, but they don't have that edge of lights. You know, who know how long they will be in there for, or they might blow up bigger than me, but they might not have this same passion, you know. Not people like: Kyle Hole, MGUN and Jay Daniels, they got the passion. You know Jay is one of the best DJs ever. He spins so good and you know, he has his mom singing old records stuff. So it's like comforting in an interesting way. I don't need to tell people, you know, "I was there", you know what I mean, back in the day. Some people don't even know so, you know. Jay doesn't know, MGUN knows...

And the one funny I always thing about is acid house like Bach, you know this of spooky acid house dark, lots of hardware. Back in the nineties, if you want to hear that music in Detroit, you have to drive to the mysterious illegal warehouses. You took drugs, that could kill you, listened the music that could freaking you out, before the cops was coming ... Nowadays, people are playing it, like going out on beach patio and dancing around. That's the one thing, I think, which is funny. I just think it's funny, but I think it's stupid.

F: Do you think there is two parts (in electronic music world), the part of like – first – you can't compare parties to Ibiza in Detroit for example?

Yes, right, right. I mean we accept the risk of our life to hear that music. Now you can sip a cocktail on the beach and listen to it.

12'00 F: There is a lot of artists defining as pure artists here, because life is difficult, doing music is difficult, and you can be surrounded by good sounds and artists.

Yes, I'm using that like an escape from how bad it is here, I mean when when we party and there is a good DJ, we go nuts, even if it's in nasty clubs – we don't care it is not on the beach – it makes it more real, we appreciate it more you know what I mean, that's not just some parties paid eighty dollars to get into.

12'45: About you, as a Detroit citizen, when you see your public – how do you see yourself and how do see the public? You play out of the country?

No I never played outside the country. I played in New York, Philadelphia, San Francisco and LA, I pretty much just played in the State.

13'25: So what do you think about the public/audience in Detroit?

Oh yes, so the best thing about Detroit is that you can do whatever you want, but you have to play Prince (je ris). Yes, you have to play Prince at least once during your set. Or you are busted. One of my friend from Chicago went to Berlin, and I said: how was Berlin? He said Chrissy you would love it, you even don't have to play Prince. Wow, but I love my Prince – so but it's like here you can do whatever you want, and if people want an party there are going to dance and party to whatever it is, you play songs they don't know they dance, songs they do know they dance. And you can experiment more; you're not here to play for a bunch of people who paid a bunch of money. I don't know how Moody man plays when he is in UK but when he's here he plays hip-hop, playing Clash, he is playins weird ass shit. And so you can get away with whatever we want here, and that is what really build everyone as an artist, because you can experiment and do weird stuff, and be like oops that didn't

work and then you can try something new. I did do this for five more years and nailed what I want to do, then do a tour of the world. So that's the most rewarding things about Detroit because there is so little money here, most of the shows are free or three/five dollars, no promoters, no barman or managers – just bartenders. So there is not ... and people don't like what We don't play bottle service in Detroit you know what I mean – so that is just so cool. The bartenders are just happy to have people dancing to serve at the bar. It's just priceless. You know, I think about Derrick May when he was at the Music Institute, he said he would bring he make a song and thrown it on a tape cassette and see if it would work, you know what I mean, you can do that here, you can't do that overseas.

ANNEXE 2. Entretien avec Jacqueline Caux (extrait)

Entretien réalisé dans un café à Paris le 23 Mai 2017

Durée réel : 46 min

Jacqueline Caux est notamment connu pour ses documentaires sur Detroit et la techno (3 réalisations). Son mari, Daniel Caux était un journaliste et musicologue spécialisé sur la musique électronique.

0'15 – Frédéric Trottier : Qu'elles ont été vos premières impressions lorsque vous avez écouté de la techno ? Est-ce cela qui vous a donné envie de vous rendre à Detroit ?

0'45 – Jacqueline Caux : Mes premières impressions ont été de découvrir que la techno était une nouvelle façon d'aborder le son, et c'est quelque chose qui m'importe toujours beaucoup. Après que John Cage ait proposé le hasard, après que la Monte Young ait proposé d'entrer dans le son, après que les répétitifs aient proposé des formules – des phasages, des additifs, etc. – tout à coup j'ai trouvé très intéressant le fait d'utiliser de la musique existante pour en faire sa propre création à travers des machines. J'ai trouvé cela particulièrement adapté à Detroit, et je m'y suis tout de suite intéressée et rapidement posée la question : pourquoi y-a-t-il des bpm (battements par minutes) ? Est-ce qu'il y a un rapport entre cette musique et les chaînes de montage ? Est-ce qu'il y a quelque chose à voir derrière cette répétitivité spécifique et forte ? Est-ce que la puissance et la rapidité d'exécution ont un lien avec les lieux où on va tester des machines, ainsi que les voitures et la vitesse ? Est-ce qu'il y avait quelque chose à faire avec cet environnement-là qui était tout à fait spécifique et était en termes de machine ?

Ils sont devenus la première génération de Noirs qui s'affranchit de l'instrument traditionnel, qui s'affranchit de la voix, qui s'attribue et s'accapare la machine. C'est une chose fantastique pour moi et que je pensais alors peut-être liée à l'environnement où leurs parents et leur famille travaillaient, un environnement dans lequel ils baignent.... C'est cette impression qui a été la plus forte !

Aujourd'hui je ne suis pas sûr que la techno et ses artistes soient si reliés avec ce que je pensais... mais en tout cas c'est avec cette idée-là que je suis partie.

2'50- F: Est-ce que les artistes vous ont expliqué la relation qu'ils ont avec leur machine ?

2'55- J : C'est quelque chose qui - en effet - leur a permis d'exprimer mieux l'univers dans lequel ils se sentaient centrés. En effet, ce futurisme qui a été là dès leur adolescence, a bâti une question : comment est-ce qu'on peut exprimer ce que sera le son du futur ? Ce n'est pas les instruments électriques d'alors qui pouvaient leur donner, ce pouvait n'être alors qu'une machine électronique, que l'on va triturer, et dont on va triturer les sons, dont on va essayer de faire sortir des sonorités qu'on a encore jamais eu, et des rythmes différents. Par ailleurs, il y avait aussi un très grand refus de tout ce qu'avait été le rock. Il y avait un refus de cette culture du détournement qu'a été le rock, ce culte de l'ego... une violence existait de leur côté face à cela, et aussi le choix d'une expression de Noirs américains se projetant dans un univers à découvrir. La machine était bien pour trouver des sons inattendus.

4'00 - F : Par rapport à ces machines, on pense que ces artistes sont autodidactes. Or ce n'est pas tout à fait le cas, ils étaient entourés de musique, ont eu accès à des instruments et leur famille était parfois liée à la culture musicale de la ville....

4'35 - J : ...Pour moi, Detroit est une « ville-musique ». C'est l'une des seules avec la Nouvelle-Orléans d'une certaine manière, mais avec quelque chose de très fermée quand même. Pour moi, Detroit c'est vraiment une « ville-musique » où tout s'est côtoyé depuis le blues électrifié, les Lightnin' Hopkins, le gospel, etc. Et puis tous étaient dans des familles qui s'intéressaient à la musique, comme le dit Derrick May – et je trouve cela très beau – la difficulté c'était de ne pas écouter de la musique, il y en avait tout le temps via la radio notamment, médium très présent à l'époque. Ils n'avaient pas forcément les moyens d'acheter des disques, mais on écoutait la Motown, les bandes FM et surtout les bandes AM avec beaucoup d'expérimentations. Par ailleurs, ils prenaient des cours, ils ont tous été prendre des cours de musique dans leurs écoles. Certains ont fait de la batterie, comme Jeff Mills. Les autres ont fait du clavier ou de la guitare électrique. La grand-mère de Carl Craig faisait de la musique elle-même. Le papa de Carl était un grand amateur de jazz, donc lui-même écoutait constamment du jazz à la maison. De plus, ils ont presque tous très tôt fait partie d'orchestre à l'école et ils formaient des petits groupes avec leurs copains – ils ont donc eu en effet une formation musicale dès leur plus jeune âge. Dès 8-10 ans, ils étaient déjà très investis dans la musique. Ils disent tous qu'en rentrant de l'école, après leurs devoirs, ils passaient leur temps à faire de la musique. Ils étaient encouragés par leur famille, jusqu'à ce que la famille se rende compte qu'ils voulaient vivre de cela – là ça a été un autre problème, car ça leur paraissait dangereux – mais au départ toutes les familles encourageaient leurs enfants. C'est même une culture de Detroit ! Et puis il y avait aussi l'Eglise. Par exemple, Mad Mike (ou Mike Banks, est le « leader » du collectif et label Underground Resistance) dit que son conservatoire à lui c'était de jouer de l'orgue. Il allait à l'Eglise tous les dimanches et puis même certains samedis après-midi emmené par sa maman. Il jouait là, c'est aussi une école. Dès le départ, certains se sont aussi confrontés à jouer devant un public et jouer pour le public : il ne faut déjà pas être trop mauvais et tenir la route (rires) !

(...)

35'30 – F : Quand on parle avec le public techno et notamment les fans d'Underground Resistance, il y a un très fort rapport aux valeurs militantes et politiques de l'engagement citoyen et une affirmation des libertés, notamment liés aux premières raves en Europe. Ces valeurs qui découleraient de la musique ou des artistes eux-mêmes sont parfois fantasmées. Est-ce que finalement le militantisme techno a existé ? Existe-il encore ?

36'40 – J : Je dirai que non, ou alors je ne le sens pas. Je ne suis peut-être pas assez au fait de cela, mais je n'en ai pas la sensation. Il y a un militantisme par rapport à la ville, par rapport aux communautés dans la ville. Par rapport à la techno-elle-même ? Je n'ai pas l'impression ! Il y a des événements qui sont pour la poursuite de cette musique et l'amélioration des connaissances de ce mouvement, mais s'il y avait un militantisme il y aurait un musée beaucoup plus gros, il y aurait des clubs « encore » qui fonctionneraient, ils feraient des choses dans les écoles – avec Terry Guyton qui fait des actions avec des groupes d'enfant, et je ne vois pas cela. Par contre, il y a une forme d'engagement à Underground Resistance. Mais le militantisme, sans parler de techno, il y en a autant qu'en Mike Banks invite des gamins et les réunit chez lui pour jouer au baseball, leur donne des cours de stratégies de baseball, pour apprendre à jouer ensemble sans se casser la figure – ça c'est du

militantisme. Donc, ce n'est pas strictement musical. Pour quels raisons ? Je ne sais pas ... est-ce qu'au fond ils n'en ont pas ou plus tant envie que cela ? Ce ne sont pas des professeurs, ce sont des artistes... à la limite ce ne serait pas à eux de le faire. Il faudrait qu'il y est des relais entre eux – parce qu'un artiste il ne va pas militer pour sa musique, il va juste faire ces trucs, ce dont il a envie. Il ne peut pas être les deux à la fois.

On ne peut pas demander à un artiste d'être le transmetteur – ce dans toute forme d'art - sinon il n'est pas l'artiste qu'il est ou doit être. Il faut avoir un relai – le relai entre les deux, je ne le vois pas.

40'35 – F : Question autour du patrimoine à Détroit. Aujourd'hui, les gens viennent à Detroit pour admirer des bâtiments qu'on leur expose dans des documentaires, parce que c'est une image qu'ils prennent directement avec ou sans filtre. Certains pensent qu'ils peuvent venir, visiter et utiliser les friches, comme à Berlin. Or, vous comme moi, on sait que les friches ne sont pas tant utilisées. Quel est votre regard sur ces friches, et le regard porté par les artistes sur ce qui est à la fois un poids et une gloire du passé ?

41'30 – J : Par exemple, ce que Carl Craig m'a dit est assez étonnant. Je ne pense pas d'ailleurs pas qu'il pense tous la même chose. Il me disait : « nos friches industrielles, c'est comme des arbres autour de moi, à un moment les arbres, tu n'y fais plus attention, tu es au milieu d'une forêt, c'est du même statut, c'est là. ». En gros, il me dit qu'il a vécu là, grandi là, cela fait partie de sa vie, son panorama, et qu'il n'y apporte pas plus d'importance que cela. Juan Atkins, lui, va dire que les friches sont l'exemple politique type de l'abandon et de l'extrême libéralisme. Si on veut voir ce que l'extrême libéralisme est, on vient à Detroit – et cela reste vrai : qu'est-ce que c'est que d'abandonner une ville ? Notamment en six ans, de 1967 à 1973, on passe d'un million d'habitants à 700 000 personnes, jusqu'à aujourd'hui. Qu'est-ce que c'est de ne pas soutenir une ville ? Les usines avaient été bousculées durant la guerre, au lieu de faire des voitures, on faisait de l'industrie militaire et des chars. Pourquoi n'a-t-on pas pensé ensuite à une transition ? Pour Juan Atkins, c'est un point percutant dans la manière dont il n'y a pas d'anticipation. C'est un échec politique. Pour Derrick May, je ne sais pas vraiment... cela fait partie d'une habitude aussi je crois. Pour Derrick, Juan et Carl, il y a aussi l'expression d'une beauté surréelle. Pour moi, c'est une émotion sur la mémoire ouvrière, c'est cela qui m'émeut. Quand j'entre dans les usines, que je vois encore les rails, les grosses machines... c'est bouleversant. C'est toute cette mémoire ouvrière, dont on ne va certainement pas tout garder. J'ai la même émotion quand je vais à St Etienne en France, qui est une ville qui touche d'ailleurs beaucoup Mad Mike et Cornelius Harris (manager d'Underground Resistance), et où je vais aller pour présenter mon film au mois d'avril dans une mine... c'est extrêmement puissant ! Quand je suis à Detroit, c'est la même chose – quelque chose de politique, économique et social très fort. C'est comme une leçon de politique et d'économie sociale donnée juste là – il suffit de regarder autour de soi. Et comme ils le disent tous, on peut dire merci à Detroit, car nos parents on fait les 3/8 dans ces usines, et c'est ce qui leur a permis de tous aller à l'université, ce qui n'était pas le cas de tous les afro-américains de leur génération – à Detroit et dans la plupart des villes ailleurs. C'est assez paradoxal et on l'oublie tous, mais ces Black qui ont fait la techno, ont tous fait des études supérieures.

ANNEXE 3. Tina Carlita Nelson (extrait)

Entretien réalisé sur un banc du parc à proximité du Detroit Public Library le 12 mai 2015

Durée réel : 85 minutes

Tina C. Nelson est la présentatrice d'un show de sa propre webradio hebdomadaire intitulé: "In my House". Elle était mariée au musicien Derek Jameson (bassiste), et qui a travaillé pour Kevin Saunderson notamment, et réalisé quelques productions. Quelques années après son décès, elle lance cette émission, soit en 2012.

4'35 F: I'd like to know about the weight techno and house have on US culture ? And what about Detroit on US Culture ?

T: You know Detroit is ... let's compare it in terms of dynamics of things. Let's go religion first and then I'll bring you to Detroit and music. Every faith has a Micah, Muslims have Micah, Catholics it's Vatican, and every State of United States has a capital, so I think that Detroit has been the Micah for how the world operates and how the world functions because a lot of original concepts that become reality come from Detroit. Why ? We always said that to me as a kid, Detroit is a blessed city. And to be born here – for real born here – my mum pushed me out in hospital in Detroit, literally, my DNA is Detroit. Detroit has been the authenticators, the originators of how the world moves from cars to music, architecture....Yeah we borrowed it from other people – even in techno we borrowed it - but we had a way of really giving it is really signature.

F: So why when we talk about Detroit, we don't talk about culture but subculture ?

T: Because they don't give a shit. To be honest. You know, right now, you and I we are sitting in the middle of Detroit – for real (Wayne State university). We haven't been shot yet, you know nobody..., but I feel like in any bless city, any bless country they always want to the media, we know, they pick a proper gated concept and use it and over and over again. Perfect example, Ferguson or Baltimore, if we had not Internet we could never know people are cleaning up the city, media are not showing that, they just say everybody is fucking the place up. But they are not showing the positive side. Media can't sell papers on nice and fluffy stories.

Detroit to me... we just give it real. I often say 'the rich is real'. Those words mean different things to different people. I also say, "If it is to be it's up to me".

We know how to deal with what we have, it just comes from what we are, as Detroiters to me.

(...)

18'40 T: What my show does, it gives spotlight. It shows the world that's not fully – Jeff Mills, Kevin, Juan, etc... Martinez Brothers, Carl Craig. Those guys, they have a fucking day job, they gig on weekend and then go back to work. Why they are not on the spotlight ? Just because nobody gives a shit on them. And now, that's like Derek, except he produced, he did Timeline, he did works for Kevin Saunderson, and his name is nowhere on Kevin's label. The only one who gives him recognition his UR. So all those people are coming on my show, Tink Thomas, Garry Rom Allis, Anthony Shakir, Marcelus Pitman those unknow names. They have a lot of hidden power. They are the ones to me because they are roaring the boat forward, they are in the bottom of the boat. I think my show gives them a chance to tell. And they love to tell their stories

ANNEXE 4. Entretien avec Altstdadt Echo

Entretien réalisé au Bronx Bar, quartier Midtown, en après-midi, à quelques mètres de ma sous-location, le 5 juillet 2014.

Durée réel : 50 minutes

J'ai rencontré Altstdadt Echo (A.E), par le biais d'Appian et DJ SegV, d'autres jeunes DJ sur lesquels j'ai enquêté. Ils sont tous amis depuis le lycée-université à Ann Arbor. Ils font surtout tous partie du club MEDMA de leur ancienne faculté à Ann Arbor. Au quotidien, il travaille pour General Motors en tant que cadre, et décide d'orienter tous ses projets vers la musique techno depuis 2013.

0'10" "I was thinking lately about the name Alstdadt Echo, how and why and when did you take it?"

So I started performing under the name Alstdadt Echo, there is only two years – something like that – and I have been djjing for a decade but I had some different names but I am Altstdadt Echo since two years ago. I did my first big gig under that name it was opening for DJ Hyperactive at the Works, so now we are just friends now so that's cool.

"So why did you decide to live in Detroit, because you first moved in Ann Arbor and you are from Phoenix, right ?"

So I moved from Phoenix to Ann Arbor to go to college because I wanted to go to Michigan University to study philosophy I was at American philosophy department. So I moved to Ann Arbor, I did my bachelor degree there, and then I got my master degree. And then I was looking for a job, I flew in different country, I went to Europe, apply for a job in New York, jobs in LA and like you know there were jobs I want getting and others I didn't really want but I was getting – originally I was thinking moving to New Jersey, and finally I got a job offer from someone in Ann Arbor – and I preferred stayed to Ann Arbor than moved to New Jersey.

2'00" "Is it a better place for job and studies?"

"You know I was already working as a DJ at this point in Detroit, and for me this is the best place for that in the US, and at the same I needed to pay a rent – so I was graduating 6 months before taking my job and so I was just like I have to take anything at this moment – and fortunately I had a job at Ann Arbor."

2'30 "And so is it a link between your name which means "Old city" in german and Detroit and your life and world?"

"No this is absolutely escalated. No Altstdadt Echo comes from a sculpture actually made by a visual artist named Carl André and this one is called "Five x 20 Altstdadt Rectangle", it's basically 130 rectangles made of black steel squares, I just find it pretty and really minimalism in my mind – a sort of philosophy of how we created arts, how it has been developed organically, streams it could move organically, I love to see this visual as a visual form of techno – and I worked with that and add the echo part – to do evolving the name and be close to the idea of reverbs and music parts. And it sounds also like a name like Altstdadt Echo."

3'55" "So you choose this name at the period you arrived in Ann Arbor and Detroit?"

"I was wondered if – you know because a lot of techno scene now is german – I wasn't thinking like a german could have chosen that – and being a Detroit Dj, just choosing a German name, meaning like Old Cities Echo, I don't know how they would perceive that"

4'45" "And now you are producing with Blank Code Records, about a year and half, so this is really part of underground scene and underground techno – you have also promoted event "I am not to be trusted" – and so Detroit underground scene was coming to Ann Arbor. First what underground techno means?"

"Yes, there is a couple of different things, cause I have faced with this kind of problem. So first, for me it means to do something intentionally out of mainstream or out of public view, you don't choose mainstream because it sucks you don't want mainstream because you don't want the public viewing it or the public coopting it. You don't want it monetize or commercialize – you just want it to keep the level sustainable but not breaking the surface of the public consciousness. It would be a general definition of underground. And underground in a techno sense – it could be described like a sound or a genre like you can say there is different kind of techno like hardtechno with high bpm, and it could be more like...

6'45" "Minimalism ?"

"Yes, minimalism or you think about Detroit techno, you think about classic drum machines – so I feel like underground techno isn't like a genre – first speaking – it could be more like a sound something we could call dark ... Detroit techno for example is still underground, because only few people know about it, like Underground Resistance try to keep it intentionally underground but I think we shouldn't talk about underground techno, more about classic Detroit techno, to talk about something which sounds a bit darker."

"9'10 "Do you think you need a scene to evolve in Detroit to be a Dj - do you need to be part of a scene?"

"I think that being part of a scene is not absolutely a requirement but if you are that it's very - very helpful. (rire). It's not always because you know people, you have connexion, you will have more gigs or sign more labels, but it's also because of the exposure, you meet different people, you see different styles and music - you know if I was just sitting at home, exploring drone, LA base techno electronic music, European techno, and that's all what I'll ever hear because this is my own collection. And If you are part of a scene, you can hear lots of deep house, maybe gabber tech, that you can hear in Detroit, but if I was in my room I couldn't hear that – I won't have that "forced exposure", if I can say that, but I think it's really valuable because it enables to put your music in context in a way, it's kind of an established universe where music exists, it's developing."

BIBLIOGRAPHIE

- Abé, Marié, « Sounding against Nuclear Power in Post-3.11 Japan : Resonances of Silence and Chindon-ya », in *Journal of Ethnomusicology*, 60, n°2, p.233-262
- Ackerman, W., Conein B, Guigues C., Quéré L., Vidal D., *Décrire : un impératif ? Description, explication, interprétation en sciences sociales*, EHESS , Paris, Tome 1 : 230p, Tome 2 : 249p.
- Akrich, Madeleine., « Les objets techniques et leurs utilisateurs », in Conein B., Dodier, Nicolas, Thévenot Laurent., (eds.), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire, Raisons pratiques*, 4, Paris, Editions de l'EHESS, 1993.
- Anderson Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 2016
- Arrault, Jean-Baptiste, « Du toponyme au concept ? Usages et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales », in *L'Espace géographique*, 2005, 4, p.315-328.
- Asher, François, *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs. Essai sur la société contemporaine.*, Paris, L'Aube, 2000.
- Augé, Marc, *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 2014
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1994
- Garnier, Laurent, *Electrochoc*, Paris, Flammarion, 2003
- Barthes Roland.; *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Baudry, Paul, « L'urbain et l'imaginaire du décentrement » in Athanase J.G et Cormerais F. (dir.), *Poétique(s) du numérique, Imaginaire et scènes nouvelles des villes*, 3, Ed. L'entretemps, Montpellier, 2015, p.16-25
- Bauman, Zygmunt., *La Vie Liquide*, Arles, Editions du Rouergue, 2006.
- Bayat, Asef.; *Life as politics. How Ordinary People Change The Middle East*, Standford, Standford University Press, 2013
- Becker, Howard., *Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985
- Becker, Howard.; *Les mondes de l'art*, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010
- Bert, Jean-François, « Le retour du sujet ? La sociologie d'Alain Touraine entre deux colloques de Cerisy », in *Revue Histoire et Politique*, 2013/2, n°20, p. 48-58.
- Berten, André.; « Ouvrage Divers », in *Philosophique de Louvain*, 2001, p.135-139
- Berger.L, Peter., Luckmann, Thomas.; *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand collin, 2018 (1966)

- Blanc, Maurice.; « Politique de la ville et Soziale Stadt, une comparaison franco-allemande », in *Pensée plurielle*, 2006/2 , no 12, p. 45-51
- Bloch, Ernst.; *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977
- Born, Georgina et Hesmondhalgh, David., *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- Boukala, Mouloud.; *Le dispositif cinématographique : un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris, Téraèdre, 2009.
- Boutouyerie, Eric., *La musique techno. Une approche sociogéographique.*, Paris, L'Harmattan, 2010,
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1979
- Bureau, Luc.; *Géographie de la nuit*, Montréal, Québec, L'Hexagone, 1997 cité par Galinier (et al.), *op.cit.*, p.820.
- Butler, J. Mark.; *Unlocking the Groove. Rhythm, meter and musical design in electronic dance music*, Bloomington et Indianapolis, Indianapolis University Press, 2006
- Butler, J. Mark.; *Playing With Something That Runs*, Oxford, Oxford University Press, 2014
- Braun, Benjamin., PELLERIN, Olivier. ; *Les Musiques Electroniques en France*, Paris, SACEM, 2017.
- Brewster, Bill et Broughton, Frank., *Last Night a DJ Saved My Life.*, Un siècle de musique aux platines., Paris, Castor Music, 2017 (1999, 2012).
- Caux, Daniel.; *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Editions de l'Eclat, 2009.
- Castelnero, Gordon., *TV Land Detroit*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p.160-169
- Céfaï, Daniel.; « Préface » in *Mead George Herbert, L'esprit, le soi et la société*, PUF, 2006, p.18-23.
- Céfaï, Daniel, *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective.*, Paris, La Découverte, 2007
- Charnier, Audrey., Kordova, Ben., Loubaton, Fanny., Meret, Anne-Claire., (Ecole de Guerre Economique), *Rapport sur la compétitivité nocturne de Paris*, Mairie de Paris et la Chambre syndicale des Cabarets Artistiques et des Discothèques, juin 2009, 110 p.
- Chatterton, Paul, *Governing Nightlife: Profit, Fun and (Dis)Order in the Contemporary City*, in *Entertainment Law*, Vol.1, 2002, Londres, p.23-49, p.24.
- Cheng, Cindy I-Fen, *The Routledge Handbook of Asian-American Studies*, New-York et Londres, Routledge, 2017
- Chion, Michel.; *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003
- Choukairy, Yasmine. ; « Le Berghain est désormais considéré comme un lieu culturel par le fisc allemande », in *Traxmag.fr.com*, 12 septembre 2016.
- Cloonan, Martin; et Williamson John., « Rethinking the music industry » in *Popular Music*,

Cambridge University Press, Vol.26/2, Mai 2007

Cloonan, Martin; et Williamson John., « Players' Work Time : A history of the British Musicians' Union, 1893-2013, Manchester, Manchester University Press, 2016

Collins Matthew., *Altered States, the story of Ecstasy and Acid House*, Londres, Psychedelic Press UK, 1998

Connell J., Gibson C., *Sound tracks. Popular music, Identity and Place*, London, New-York, Routledge, 2002.

Cosgrove, Stuart.; « Seventh City Techno » (interview de Derrick May, Juan Atkins, Blake Baxter et Kevin Saunderson), in *The Face*, Londres, n°97, mai 1988.

Coulangeon, Philippe., « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », in *Genèse. Sciences sociales et histoire*, 36, 1999, pp.54-68

Dayan, Daniel. et Katz, Elihu.; *La télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses universitaires de France, 1996

De Certeau, Michel., *L'invention du quotidien. 1.Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

Denk, Felix, et Von Thülen, Sven., *Der Klang der Familie. Berlin, la techno et la chute du Mur*, Paris, Editions Allia, 2013

Descola, Philippe.; *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

Deshayes, Eric.; *Kraftwerk*, Paris, Le mot et le reste, 2014

Detienne, Marcel., *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981

De Baecque, Antoine., *Les nuits parisiennes. XVIIIème – XXIème siècle*, Paris, Le Seuil, 2015.

Di Meo, Guy.; *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011.

Dodier, Nicolas., « Les appuis conventionnels de l'action. Eléments de pragmatique sociologique », in *Réseaux*, n°62, 1993, pp.63-85

Donald, H Stephanie ; Kofman, Eleonore ; Kevin, Catherine., *Branding Cities. Cosmopolitanism, Parochialism, and Social Change*, New York, Routledge, 2012

Doucet Brian.; *Why Detroit Matters. Decline, Renewal and Hope in a Divided City*, Bristol, Bristol University Press, 2017, p.9

Drake ST Clair, John et Cayton R., Horace, *Black Metropolis: a study of Negro Life in a Northern City*, Chicago, Chicago University Press, 1993 (1945)

Druesdoew Jean L, Mc Donagh, Mcd Wallace Carol, Libin, Laurence, Old Constance; *Dance: a very social history*; New-York: The Metropolitan Museum of Art: Rizzoli, 1986, p.1-129

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

Elias, Norbert.; *Qu'est-ce-que la sociologie ?*, Paris, Editions de l'Aube, Agora Pocket, p.7-32

- Elias, Norbert., *Engagement et distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*, avant-propos de Roger Chartier, trad. de l'all. par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1993.
- Elvin K.Wyly and Daniel J.Hammel, "Mapping neo-liberal American urbanism", in *The Neoliberal City: Governance, Ideology, and Development in American Urbanism*, New York, Cornell University Press, 2010
- Emery, Stéphanie, *La colocation ou l'art de la proximité distante*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2001
- Eschun Kodwo, *More brilliant than the sud : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998
- Espinasse, C. et Bughias P. ; *Les Passagers de la nuit. Vie nocturne des jeunes* ; L'Harmattan ; 2004
- Favret-Saada, Jeanne., « Etre affecté », in *Gradhiva*, n°8, 1990, p.3-9.
- Fikentscher, Kai., *You better work ! Underground Dance Music in New York City*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, p.57
- Fine, Sydney., *Violence in the Model City: The Cavanagh Administration, Race Relations, and the Detroit Riot of 1967*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989
- Florida, Richard., *The Rise of Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002
- Foley, Aaron., *How to live in Detroit without being a jackass*, Pittsburgh, Belt Publishing, 2015
- Fontaine, Laurent, *Récits des Indiens Yucuna d'Amazonie colombienne* (texte bilingue), Paris, L'Harmattan, 2008
- Foucault, Michel. ; *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- Foucault, Michel. ; *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968
- Foucault, Michel, « Questions à Michel Foucault sur la Géographie », in *Hérodote*, 1, 1976
- Fouquet Thomas., « Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité : une dialectique actuelle du proche et du lointain », *Autrepart* 2007/1 (n° 41),
- Fouquet, Thomas, « Paysages nocturnes de la ville et politiques de la nuit. Perspectives ouest-africaines », in *Sociétés politiques comparées*, 2016, p.1-16, p.4
- Freitag, Michel, *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002
- Galinier, Jacques ; Becquelin Monod, Aurore ; Bordin, Guy ; (et al.), « Anthropology of the Night Cross-Disciplinary Investigations, in *Current Anthropology*, Vol.51, N°6, Décembre 2010, p.819-847, p.820
- Gasnault, François.; « Les salles de Paris romantique, décors et jeux des corps » ; in *Romantisme*, n°38, 1982, p.7-18
- GALLET, Bastien. ; *Le boucher du prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Editions Musica Falsa, 2002

- Gallet, Bastien., «Instrument, espaces, jouissance. Une théorie du club », in Cannone, Clément (dir.), *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Paris, Editions Delacour, coll. « Musique et Philosophie », 2017, p. 172-199
- Garcia, Luis-Manuel, *Can You Feel It Too ? Affect and Intimacy in Electronic Dance Music Events in Paris, Chicago and Berlin*, The University of Chicago, 2011, p.114-161 (thèse en cours de publication).
- Gamberini, Luciano., Varotto, Alessandra., Zamboni, Luca., Spagnolli, Anna. (eds.), *Proceedings of Nights 2013: Health, pleasure and communities*, Padova, Université de Padova, Programme de Santé de l'Union Européenne et le NEWIP (Nightlife Empowerment And Well-Being Implementation Project), 2013.
- Gasnault, François., *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXème*, Paris, Aubier, 1986.
- Gell, Alfred, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» in Jeremy Coote (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, 1994, pp.41-63
- Gell, Alfred. ; *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du Réel, 2009 (1998).
- Georgakas, Dan et Surkin, Marvin., *Detroit : pas d'accord pour crever. Une révolution urbaine*, Paris, Agone, trad. Laure Mistral, 2015 [1975]
- Goody Jack, *La Peur des representations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, La Découverte, 2003.
- Graham, Stephen., *Notes from the underground. A cultural, political an aesthetic mapping of underground music*, Goldsmith, Université de Londres, 2012 (non publié).
- Grésillon, Boris., *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002
- Guilhaumou, Jacques., « Autour du concept d'agentivité », in *Rives méditerranéennes*, 41, 2012, p.25-34.
- Guillard, Séverin.; « « Représenter sa ville »: l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », in *Cybergeog : European Journal of Geography*, Politique, Culture, Représentations, en ligne, paragraphe 29.
- Guillien, Mathieu., *La Techno Minimale*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2014.
- Habermas, Jürgen.; *Théorie sur l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1981
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1950).
- Hayot, Alain, « Pour une anthropologie de la ville et dans la ville : questions de méthodes », *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 18 - n°3 | 2002
- Hazzard- Gordon, Katrina., *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1992
- Heider, G. Karl.; *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 1976, p.10.
- Hennion, Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une

- pragmatique de l'amateur », in *Sociétés*, 2004, 85, p.9-24.
- Hennion, Antoine., *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007 (1993)
- Hennion, Antoine., « Réflexivités. L'activité de l'amateur », in *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 55-78
- Herron, Jerry.; *Afterculture : Detroit and the Humiliation of History*, Detroit, Wayne state University Press, 1993, p.15-16, et p.100.
- Hobsbawn J, Eric et Ranger, Terence., *L'invention de la tradition*, Paris, Ed.Amsterdam, 2006
- Hochschild R., Arlie., « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », in *Travailler*, 2003/1, n°9, p.19-49.
- Holt, Fabian.; « Les vidéos de festivals de musique : une approche « cérémonielle » de la musique en contextemédiatique », *Volume*, vol. 14:2, n°1, 2018, p.211-225
- Honnet, Axel. ; *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Editions du Cerf, 2000 ; cité dans André Berten, « Ouvrages Divers », in *Revue Philosophique de Louvain*, 2001, p.135-139.
- Honnet, Axel. ; *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013
- Illitch, Ivan., *La convivialité*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1973
- Jankélévitch, Vladimir., *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983,
- Jeanpierre, Laurent, « De l'origine des inégalités dans les arts », in *Revue française de sociologie*, 2012/1, vol.53, p.95-115, p.101
- Jodelet, Denise., « Formes et figures de l'altérité », in Licata, Laurent et Sanchez-Mazas, Margarita, *L'Autre. Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, p.23-47
- Jones, Leroi, *Le peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 (1963)
- Jouvenet, Morgan., *Rap, techno, électro, Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p.90
- Juignet, Patrick.; « Michel Foucault et le concept d'épistémie », in *Philosophie, Science et société* [en ligne], 2015.
- Jürgen, Habermas, *Théorie sur l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1981 ; cité dans Yvon, Pesqueux., *J.Habermas et l'Agir communicationnel*, HALSHS, 2015
- Kant, Emmanuel.; *Critique de la raison politique*, Paris, Gallimard, 1989
- Katz, Mark, *Capturing Sounds : How Technology Has Changed*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004.
- Katznelson, Ira, *When Affirmative Action was White : An Untold History of Racial Inequality in Twentieth Century America*, New York, Norton and Company, 2005
- Kyrou, Ariel. ; *Techno rebelle. Un siècle de musiques électroniques*, Paris, Delcourt, 2002

- Korcinsky, Marek.; *Songs of the Factory: Pop Music, Culture, and Resistance*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2014.
- Kosseleck, R., *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Editions de l'EHESS, 1990 (1979).
- Kosmicki, Guillaume. ; *Musiques électroniques. Des avant-gardes aux dancefloors*, Paris, Le mot et le reste, 2010, p.177-189, p.220-245
- Laborde, Denis., « Faire la musique », in *Appareil*, 3, 2009
- Laborde, Denis., « Lieux de musique en ville », in *La Géographie*, Le monde en musique, 1533, 2009
- Laborde, Denis, « Méthodologie de l'enquête et ontologies musicales. Enquêtes sur deux festivals des musiques du monde », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, 2014, p.118.
- Lafargue de Grangeneuve, Loic, *L'Etat face aux rave-parties. Les enjeux politiques du mouvement techno*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Sociologiques », 2010.
- Lahire, Bernard. ; *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006
- Lallement, Michel., *Temps, travail et modes de vie*, Paris, PUF, 2003
- Lange B., et Burkhnner H-J, « Value-creation in the creative economy – The case of electronic club music in Germany » in *Economic geography* 82 (2), 2012, p.149–169
- Legendre, Alice., *La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie*, mémoire Philosophie Université Sorbonne 1, 2015.
- Lenclud, Gérard., *En être ou ne pas en être, L'anthropologie sociale et les sociétés complexes*, L'Homme, 1986, p.143-153
- Lenclud, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était..., Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », in *Terrain. Anthropologie et Sciences humaines*, 9, 1987
- Lenclud, Gérard., *L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie*, Paris, Editions du Seuil/Editions de l'EHESS, coll. « Hautes Etudes », 2013
- Leroux Nathalie et Loriol, Marc (dir.), *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Toulouse, Eres, coll. « Clinique du travail », 2015
- Lestrade, Didier, *Chroniques du dancefloor. Libération 1988-1999*, Paris, L'éditeur singulier, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude.; *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1947
- Lovatt, A., « The Ecstasy of Urban Regeneration: Regulation of the Night-Time Economy in the Post-Fordist City », in J. O'Connor and D. Wynne (eds.), *From the Margins to the Centre*, Arena, Londres, 1995, p.141–68.
- Maigret, Eric., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Marx, Karl.; *Le Capital*, Paris, Maison Lachâtre, 1872

- Marx, Karl.; *Le Chapitre VI. Manuscrits de 1863-1867 – Le Capital*, livre I, Paris, GEME, 2010,
- Matos, Michaelangelo, *Underground is massive: how electronic dance music conquered America*, Dey Street Books, 2016
- Mead, George Herbert.; *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 2006
- Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'affirmer dans l'incertitude*, Paris, Gallimard, 2009
- Michaud, Yves., *Ibiza, mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris, Robert Laffont
- Morisette Claire, *Deux roues, un avenir*, Montréal, Ed. Ecosociété, 2009
- Morisson, Toni., *L'origine des autres*, Paris, Christian Bougois Editeur, 2017
- Müller, Alain., « Altérités et affinités ethnographiques : réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors », in *SociologieS*, Research experiments, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques.
- Naudier, Delphine., Roueff, Olivier. et Wenceslas, Lizé.; « Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce » ; Ministère de la Culture et de la Communication, Paris ; 2011, p.13-14
- Nicolas-Le Strat, Pascal.; « Multiplicité interstitielle », in *Multitudes* 4, n°31, 2007, p.115-121.
- Nora, Pierre(dir.), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001
- Orel Tufan, « L'étude du corps dans les rituels. Note d'orientation. », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol.74, 1983, p.161-164
- Pecqueux, Anthony et Roueff, Olivier (dir.); *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « En temps & lieux », 2009, p.16, p.189
- Peretti, Burton W.; *Nightclub City. Politics and Amusement in Manhattan*, Harrisburg, University of Pennsylvania Press, 2011
- Petiau, Anne., « Marginalité et musique électronique », in *Agora débats/jeunesse*, n°42, 2006, pp.128-139
- Petonnet, Colette., « L'anonymat urbain », in Cynthia Ghorra-Gobin (ed.), *Penser la ville de demain : qu'est-ce qui institue la ville ?*, Paris, L'Harmattan (coll. Géographie et cultures), p.17-21
- Pinçon., Michel et Pinçon-Charlot, Monique., « Les Nuits à Paris », in *Les Annales de la Recherche Urbaine*, Nuits et lumières, n°87, 2000, p.15-24, p.15.
- Peddie, Ian (ed.); *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2006.
- Perrenoud, Marc., *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007
- Pleck Elizabeth, *Not Just Roommates. Cohabitation after the sexual revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- Pollner, Melvin., *Mundane Reason : Reality in Everyday and Sociological Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987

- Poschard Ulf, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002(1995)
- Presqueux, Yvon, *J. Habermas et l'Agir Communicationnel*, HALSHS, 2015
- Quéré, Louis. « Entre fait et sens, la dualité de l'événement », *Réseaux*, vol. no 139, no. 5, 2006, pp. 183-218n p.186.
- Quéré, Louis, *Retour sur l'agentivité des objets*, Occasional Paper, Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS, avril 2015, (en ligne).
- Racine, Etienne., *Le phénomène techno : clubs, raves, free-parties*, Paris, Albin Michel, 2002, p.158
- Racine, Etienne., *Les participants de la Techno Parade 2003. Etude quantitative*, Paris, Rapport pour Technopol, Novembre 2003.
- Racine, Etienne., « Le phénomène techno », in Espinasse C., Gwiazdzinski L., Heurgon E., *La nuit en question(s)*, Paris, Editions de l'aube, 2004, p.35
- Raulin, Anne, *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2001
- Raybaud, Yves., « Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité », in *Géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.87-104
- Renault, Emmanuel. ; « Comment Marx se réfère-t-il au travail et à la domination ? », in *Actuel Marx*, vol. 49 « Travail et Domination », no. 1, 2011, pp. 15-31.
- Reynolds, Simon.; *Generation Ecstasy : Into the World of Techno and Rave Culture*, London, Little Brown and Co, 2001, p.232.
- Rietveld, Hillegonda C., « Entranced : embodied spirituality on the post-industrial dance floor », in *International Journal of Critical Psychology*, 2003, p.147-167
- Rosenwein, Barbara H., « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste » in *Hypothèses*, 2002/1 (5), p. 315-324.
- Roueff, Olivier. et Sofio, Séverinne.; « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art » ; in *Le Mouvement social*, 2013/2, n°243
- Russolo, Luigi., *L'Art des Bruits*, Lettre à Francesco Balilla Pratella, 11 mars 1913.
- Sapiro, Gisèle.; « La vocation artistique entre don et don de soi » , in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, n°3, 2007, pp 4-11
- Savage, Jon, *Machine Soul. Une histoire de la techno*, Paris, Edition Allia, 1996,
- Seca, Jean-Marie., (eds.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, EME et Intercommunication, coll. « Proximités sociologie », 2007
- SCHÜTZ, Alfred., *Collected Papers : Tome 1 : The Problem of Social Reality*, La Haye, Editions Martinus Nijhoff, 1962
- SCHÜTZ, Alfred., *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin poche, 2007 (trad. Thierry Blin)

- SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris, Klincksieck, 2008, p.103
- Segalen, Victor., *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de Poche, 1999 (1955 posthume)
- Sevin, Jean-Christophe., « Hétérotopie techno », in *ethnographiques.org*, numéro 3, 2003
- Shannon, Doug., *Off the Record. Everything related to playing recorded dance music in the entertainment business*, Cleveland, Pacesetter Pub.House, 1982
- Sicko, Dan, *Techno Rebels. The renegades of electronic funk*, Detroit, Wayne State University, coll."A Painted Turtle Book, 2001,
- Simmel, Georg., « Comment les formes sociales se maintiennent » in *L'Année sociologique*, PUF, 1896-1897, p.71-109
- Simmel, Georg., *Les grandes villes et la vie de l'esprit. Suivi de « Sociologie des sens »*, Paris, Payot, 2013.
- Staley, Sam et Moore, Adrian, *Mobility first. A new vision for transportation in a globally competitive twenty-first century*, Lanham, Rowman et Littlefield publisher, 2009
- Sylvan, Robin., *Trance Formation. The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture*, New York, Routledge, 2013.
- Thomas J. Sugrue, *The Origins of the Urban Crisis: Race and Inequality in Postwar Detroit*, Princeton University, 2000
- Thornton, Sarah., *Club Cultures : Music, Media and Subcultural capital*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.
- Toffler, Alvin. ; *La Troisième Vague*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1988 (trad. par Michel Deutsch)
- Touraine, Alain., *Le Retour de l'acteur*, Paris, Fayard, 1984
- Trottier, Frédéric.; Parlati, Luigia.; (et.als.); « Enquêtes sur la programmation de musiques électroniques au Centquatre », in *Centre Georg Simmel et Institut d'Etudes Européennes, Les Publics du Centquatre*, rapport commandé par le Campus Condorcet, partie 1. Etude qualitative, 2015.
- Trottier, Frédéric, « Experiencing Detroit and techno music. An observational account of Movement 2015 », in *Notes from the Fieldwork*, Ethnomusicology Review.org, July 2017.
- Veyne, Paul., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1992 (Sous-titré : Essai sur l'imagination constituante dans sa version originale de 1983).
- Von Hendy, Andrew.; *The Modern Construction of Myth*, Indiana, Indiana University Press, 2002
- Wacquant, Loïc, « Les deux visages du ghetto. Construire un concept sociologique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5, 160, p.4-21.
- Wallace, Carol., McDonagh, Don., (et als.); *Dance: a very social history*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.
- Wallace F, David.; *L'infinie comédie*, Les Editions de l'Olivier, 2017(1996).

- Weaver, Russell, (ed.), *Shrinking Cities, Understanding urban decline in the United States*, New York, Routledge, 2016
- Werner, Michaël, et Zimmermann, Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », in *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2003/1, p.7-36,
- Whiteley, Sheila (ed.).. *Contre-cultures : utopies, dystopies et anarchies*, 9, n°2, Volume, 2012
- Wieviorka, Michel., *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, FMSH-WP, 2012, pp.1-14,
- William, Ben., « Black Secret technology. Detroit techno and the Information Age », in Nelson, Alondra., Hines, Alicia Headlam., Tu, Thuy Linh N (ed.).. *Technicolor : race, technology and everyday life*, New York, New York University Press, 2001
- Wilson, David., *Cities and Race. America's new black ghetto*, New York, Routledge, 2007, cité par Giband, David, « La fin des ghettos noirs ? Politiques du peuplement et recompositions socio-ethniques », in *Géocofluences*, juillet 2015, en ligne.
- Wilson J., William, *The declining significance of race : Blacks and changing American institutions*, Chicago, Université de Chicago, 2012 (1978).
- Winkin, Yves., *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain.*, Paris, Ed.Points, 2001
- Woodford, Arthur M., *This is Detroit: 1701–2001*, Detroit, Wayne State University Press, 2001
- Wynn. R, Jonathan *Music/City. American festivals and Placemaking in Austin, Nashville and Newport*, Chicago, University of Chicago Press, 2015