

Tan Lin

Le disco comme système d'exploitation (partie I)

Traduit de l'américain par Maxime Boidy & Pierre Paulin

A quand remonte au juste la dissolution du médium? Comme pour la plupart des phénomènes culturels, sa dispersion est difficile à identifier, comme l'est celle du rayonnement auratique de la peinture, du cinéma, de la musique, de la photographie, ou du roman. Mieux vaut abandonner l'histoire déroulée sur le mode Powerpoint, avec ses connotations poético-virtuelles, pour chercher les indices sensoriels cachés sur le *dance floor* des années 1970 : dans ce système d'exploitation fait de boules à facettes, de deux platines, de Quaaludes [Ndt : nom d'un sédatif vendu sur le marché américain] et d'une table de mixage. La culture du *dance floor* de la période Disco grossièrement comprise entre 1973 et 1979

a inauguré une ère post-médium pour les masses. Dans le cas du disco, le résultat est une multitude de formats médiatiques et de formes musicales apparus à partir des années 1980 : house, ambient, electronica, hip-hop, swap, trip-hop, dub, crunk, garage, hyphy, techno. Ces mutations du disco suggèrent la variété du genre, et, en fin de compte, la complexité de son évolution et de sa popularisation. Cependant, le disco n'a jamais été suffisamment bien pensé en tant que genre, ou en tant que médium. Se demander ce qu'est le disco reste aussi compliqué que de se demander ce qu'est la musique. Toutefois, la question peut être reformulée différemment : qu'est-ce qui sonne comme de la musique à une époque caractérisée par la dissolution du médium? Une réponse semble possible : «le disco», ou

pour utiliser un paramètre de recherche plus ambiant «le son disco».

L'ère post-médium a de nombreux antécédents visuels et sonores¹. Dans les notes de la *Boîte de 1914*, Marcel Duchamp proposait de contourner le canal rétinien, démodé à son goût, en produisant un «tableau de fréquence²». Ce projet a donné lieu au programme duchampien des «grandes sculptures qui entourent l'auditeur, parmi lesquelles une imposante Vénus de Milo, composée de sons³». Quant à Andy Warhol, il considérait les 102 peintures de sa série *Shadows*, réalisée en 1978, comme un décor disco. Quoiqu'il en soit, au Loft, au Paradise Garage ou au Studio 54, l'influence du disco en tant que format post-médium a transcendé la culture de la danse. À l'aube du XXI^e siècle, le son disco s'est métamorphosé non seulement en *house music*, mais aussi sous la forme de pratiques de production et de distribution associées aux «médias sociaux».

Avec ses techniques de production musicales divergentes (*beat-matching*, *slip-cueing*), ses espaces sociaux (*dance clubs*), ses modèles de distribution gratuits ou *low-cost* (échanges de disques, prix d'entrée libres), ses pratiques sociales et ses changements technologiques (tables de mixage, maxi 45 tours, *poppers*), le disco

n'est pas seulement une marchandise pressée sur vinyle et consommée en club. Il s'agit avant tout d'un format culturel inscrit dans un cadre communautaire. La ligne de partage entre le chant et l'agir, l'écoute et la participation, l'individu et le réseau, la célébrité et le «quelconque» (*nobody*) comme l'a formulé Warhol, s'est dissoute à une époque caractérisée par l'accumulation flexible et la transformation de la culture en capital fluide⁴. Le disco est également un médium à part sur le plan technologique : sa production et son accessibilité sont liées au développement informatique de la mémoire vive (*magnetic core memory systems*). Mais nul besoin d'être économiste ou informaticien pour comprendre comment les changements au sein du marché ont pu affecter les modes de célébrité, dans un réseau où l'agir humain ressemble à des protocoles machiniques permettant l'auto-duplication des données. Le disco est une ambiance, pareille à un système d'exploitation d'où transpirent des pratiques hétérogènes. Le disco, c'est (le son) des données qui entrent (*input*) et qui ressortent (*output*) d'un système dans lequel on accède à de multiples sources, suivant une temporalité simulée, pour donner le sentiment d'une opération en temps réel. Ou, comme l'a remarqué Donna Summer : «C'est Marilyn Monroe qui chante [sur *Love to Love You Baby*], pas moi. Je suis une actrice, c'est pour ça que mes chansons sont aussi variées⁵.»

Pour paraphraser Marshall McLuhan, une période se définit moins par les médias qui surgissent que par ceux qui disparaissent. Donna Summer, célébrité de la chanson d'un genre nouveau produite grâce au studio d'enregistrement a compris les conditions de la notoriété en termes de métier : anonymat, vie éphémère, réseau social fondé sur la valeur d'échange et violation du droit d'auteur. La prétendue authenticité de la voix rock'n'roll diffusée au Top 50 pose un problème que résout le *single maxi 45* tours de cinq minutes, avec sa platine et son DJ : un mécanisme dans lequel les voix sont remixées en continu par le format EP (*Extended Play*) et la double platine, un son customisé sur lequel il est impossible de ne pas danser, une chose fabuleuse, martiale, transgenre, homo-érotique. La voix humaine, traitée en studio comme le reste de l'instrumentation, devient alors «lyrique», nominale, répétitive, telle des lignes harmoniques réduites à de simples boucles ou apparitions sonores; de mix en remix, elle disparaît, petit à petit⁶. Dans son remix classique de six minutes du titre *Hit and Run* de 1977, le DJ Walter Gibbons a extrait les cordes, les cuivres et deux strophes de l'intro de Loleatta Holloway de sorte que dans l'enregistrement final, selon les termes du producteur du label Salsoul Ken Cayre, celle-ci «avait disparu⁷». La dissolution du médium a coïncidé comme par hasard avec le recouvrement de la voix sous les remix successifs. Bien évidemment, Loleatta et

Donna n'avaient pas disparu. Elles étaient là d'une autre manière comme une interface, ou, pour reprendre les termes de Duchamp, «un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent».

La période actuelle est remarquable en ce qu'elle a finalement abandonné, sans grand regret, l'idée d'un produit culturel dépendant de l'autoréflexivité et de la production individuelle. Cela ne concerne pas seulement la peinture, mais aussi le cinéma, la photographie, le roman, le rock'n'roll et la poésie oui, même la poésie. Toute production culturelle est désormais modélisée en interface graphique (GUI ou *Graphic User Interface*) d'une base de données. Bien avant que la poésie ne devienne un canal de distribution pour les artistes contemporains, une marque de fabrique défunte ou zombie pour un certain nombre de pratiques culturelles, Duchamp affirmait la chose suivante : «Il y a une espèce de lamentation, de tristesse, de joie, tellement sensorielle, qui correspond à cette peinture rétinienne qui me fait horreur. [...] J'aime mieux la poésie⁸.» Ce type de retour à une facture (*poesis*) antérieure, utilisant le langage comme médium de distribution (lente) de la voix l'impression à la demande devient possible dès lors que la relation entre le vendeur et l'acheteur, l'artiste et le public, se caractérise par une «réunion indécise», exigeant la mise en œuvre de «notes», comme les qualifiait Duchamp. Ce dernier a publié ses «notes» en 1914, 1934 et 1967, respectivement dans la *Boîte de 1914*, la *Boîte verte*, et *À l'infinitif*. Ces 289 notes, toutes écrites en français, font partie intégrante d'«une somme d'expérience», expression par laquelle Duchamp a décrit la composition processuelle du *Grand Verre* (*La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*) entre 1915 et 1923 environ⁹. Duchamp y reconnaît sa dette envers le poète Stéphane Mallarmé, le mathématicien Henri Poincaré et l'écrivain Raymond Roussel. «Les «œuvres» individuelles de Duchamp ne sont pas des fins en soi», écrit Anne d'Harmoncourt à propos de l'importance des notes dans la genèse des objets d'art : «L'imposante machinerie métaphysique du *Grand Verre*... [est] inextricablement enracinée dans les notes que Duchamp a rédigées pour lui-même¹⁰.»

Conçue comme une série de retards (*delays*), l'un d'eux étant les notes, l'œuvre de Duchamp n'est pas une simple traduction mimétique d'un contenu (un échange économique efficace). Il s'agit plutôt de la transmission mécanique en elle-même, un processus rendu visible par le retard (*delay*) «un retard dans tout le général possible» qui connote également un manque de résultat et de profit économique dans la redistribution. Le verre dans *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* est un appareil informatique. Il «traduit», selon un processus régi par le retard du

médium autant que par le retard temporel, un «objet média» pris en sandwich (telle une marchandise) entre la photographie et la peinture. Dans le travail de Duchamp, la peinture devient visible «même» comme un retard (en verre). La mariée est une fonction mathématique, un appareil informatique squelettique, ou «mis à nu», une marchandise qui relève de l'infrafrimince¹¹. Elle fonctionne de manière identique à la lumière qui alimente et «dessine» les équations sur l'émulsion photographique¹². De telles compositions sont explicitement temporelles. Dans la note 135, Duchamp fait référence au concept de durée d'Henri Bergson, qui est conforme à cette notion de retard : «un présent qui n'est déjà plus ce qu'on appelle ordinairement l'instant présent, mais une sorte de présent à étendues multiples». D'ailleurs, Duchamp note à propos du mécanique et du mathématique subsumés par le processus photographique : «C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau¹³.

De cette manière, Duchamp anticipe ce que la poésie allait devenir peu après 2005 : le blog de tout un chacun, un *listing* Facebook, un canal de distribution pour une forme de matériau quelconque, un appareil de production ou de dissémination pour ce que vous voulez. La distribution est le nouveau théâtre considéré comme style de vie, un mode de pratiques distribuées ou de modules sonores samplés ou *delayed*, toujours en retard. Le disco diffère du roman, dont la précision est fonction du réalisme photographique. Le plaisir du disco repose non sur la décontextualisation duchampienne caractéristique du ready-made, qui demeure un objet sculptural (bien que «mis en œuvre» au moyen d'une fausse signature ou d'un mauvais calcul). Il ne repose pas non plus sur les diverses pratiques sociales ou esthétiques que l'on qualifie d'esthétiques relationnelles. Le plaisir du disco, c'est tout ce à quoi on accède de manière aléatoire ou générale

c'est-à-dire de manière générique, ou, comme l'indique le mot de Duchamp «même», comme une fonction du langage qui n'est pas encore assignée à un adjectif ou à un adverbe. Le disco a probablement été l'appareil poétique et le concept le plus générique de la fin des années 1970, une musique suffisamment indéfinie pour être absorbée dans la culture entendue comme un tout, dans un ensemble de pratiques sociales divergentes, de musiques, de poésies, de films, d'émissions télé, et, oui, dans les styles de vie de tout un chacun ou dans «l'autonomie de tout le monde».

C'est probablement pour cette raison que le disco a été vivement attaqué. Non quand il a bousculé la hiérarchie des modes de production et de distribution de la scène musicale des années 70, ni quand il a relégué le technicien, le DJ, l'ingénieur du son,

l'arrangeur, le producteur, et le musicien de studio au statut de créateurs invisibles; ni même quand il a rendu inutile la chanteuse vedette dans la production du hit commercial. C'est l'effet pervers du *delay* : le disco a davantage été attaqué lorsqu'il a perdu sa crédibilité *underground* et le caractère avant-gardiste de la scène des clubs gay des années 70, pour glisser dans sa période *mainstream* en singeant les formes de production de la culture de masse. D'un seul coup, il s'est retrouvé partout : un produit sans origine, diffusé sans distinction à la manière de la poésie transcendante de Tennyson et de Longfellow au 19^e siècle, ou de la décoration d'intérieur post-Bauhaus. À la fin des années 70, Helen Reddy, Barry Manilow, et même les Rolling Stones ont sorti leurs albums disco. Et très vite, le disco a été descendu en flammes, critiqué pour sa vulgarité commerciale, sa culture inconséquente, sa nature banale, prévisible, superficielle, anonyme et désordonnée, et par-dessus tout, pour son manque de contenu.

Par conséquent, la radicalité du disco est devenue manifeste après qu'il a quitté le *dance floor underground* et abandonné les pratiques artistiques avant-gardistes des années 60 à telle une offense envers le système de production et de distribution de la musique, ce que Tony Conrad a qualifié de « forme musicale autoritaire fondée sur la sacro-sainte partition »³⁴. Le disco a remplacé la *rock star* par des platines de mixage et des musiciens de studio. Les chanteurs de rock ont été transformés en une fonction appliquée par des DJs et programmée par des ingénieurs. Les DJs passant des disques à la radio et les journalistes du magazine Rolling Stone, souvent des hommes blancs, ont perçu dans le disco une insulte sonore à l'encontre des bonnes manières musicales, de l'individualité et de l'unicité attachées à la civilisation rock occidentale. Mais le disco était aussi un affront envers les musiciens moins *mainstream* et plus profondément impliqués sur la scène artistique *underground*. « Mort à ce disco de merde! », a ainsi déclaré John Holmstrom dans le fanzine *Punk*³⁵. Pour sa part, Jello Biafra, membre du groupe neo-punk Dead Kennedys, « associait le disco à la culture de cabaret de la république de Weimar; en raison de son indifférence envers la politique et de sa tendance à fuir la réalité »³⁶. En un sens, le disco était aussi difficile à penser pour les musiciens punks que pour la culture *mainstream*. Cependant, ce rejet peut permettre de visualiser comment les pratiques avant-gardistes se sont dissoutes dans la forme générique du disco. À mesure que celui-ci est devenu à la mode, les idées de médium, de race et d'orientation sexuelle ont en grande partie perdu de leur pertinence. Les protestations sociales explicitement liées aux actions urbaines et aux happenings avant-gardistes des années 1960 ont été infériorisées telles des berceuses, des ronronnements, des soliloques, ou des voyages mentaux. Et bien sûr, le disco a favorisé cette migration, entendue comme une forme d'intoxication programmée.

Dès le départ, mieux valait ne pas penser. En tant que système d'exploitation, le disco, contrairement à ce que l'on prétend, n'est pas une explosion sonore sur une piste de danse. Il s'agit d'une implosion de mouvements de danse pré-programmés à l'intérieur des têtes. Dans les mains du DJ, les coupures et les remix sont lissés de manière à créer un sentiment de continuité harmonieuse avec le mode d'assimilation homogène du cerveau. De telle sorte que le cerveau devient la substance transformée sur la table de mixage. Comme l'affirment Bill Brewster et Frank Broughton, un DJ tel que Walter Gibbons « peut prendre deux copies d'un morceau, par exemple *Eruca*, une production de Germaine Jackson emprunté à la BO de *Mahogany*, ou *Two Pigs and a Hog* extrait de la BO de *Cooley High*, et retravailler si adroitelement les breaks rythmiques qu'il est impossible de dire qu'il ne s'agit pas d'un enregistrement

original »³⁷. Dans son histoire du disco intitulée *Turn the Beat Around*, Peter Shapiro décrit un remix de la manière suivante :

Sorti en 1978, son remix du *Doin' the Best That I Can* de Bettye LaVette représente le sommet de ses expériences dub, et certainement de toutes celles entreprises par la disco. En décidant de ralentir l'allure du morceau au point de le faire carrément ramper et de le dévoiler comme une voiture abandonnée avant d'en épargiller les pièces restantes sur onze minutes, Gibbons parvint non seulement à rendre le titre plus dansant et plus funky. [...] *Doin' the Best That I Can* s'avère presque anti-disco par la manière qu'à Gibbons de faire ressentir ouvertement son mépris pour les plus bas instincts du producteur de l'original, Eric Matthews : les cordes mielleuses y sont constamment étouffées, l'écho et le *drop out* judicieusement utilisés, tandis que les nouvelles rythmiques prennent place et que l'ensemble des arrangements s'inverse³⁸.

Contrairement à l'oreille, le cerveau est un régulateur passif pris dans la boucle de *feedback*. Le *dance floor* est une série d'hallucinations auditives, générées mathématiquement, qui impliquent la production et la redistribution de la musique, ou, plus précisément, des effets musicaux. Tout le reste est méthodiquement filtré ou supprimé. Personne n'écoute vraiment le disco, pas même l'auditeur. Le disco est absorbé passivement par un cerveau connecté au corps dansant. Qu'est-ce qui a permis au cerveau de pénétrer la boucle de *feedback*? C'est le DJ et la table de mixage, ainsi que certaines avancées technologiques : le vinyl de 12 pouces et l'effet *delay* dans la technologie sonore³⁹. Comme l'a noté David Mancuso, « vous voulez la musique à même le cerveau ». Sans surprise, tel un bruit blanc diffusé dans un canal libre, des propriétés zen ont été attribuées au disco.

Le disco comme médium ou comme genre de quoi? de musique? de *lifestyle*? de décoration d'intérieur? de techniques de production? était quasiment impensable hormis comme une feuille de pratiques médias : poésie, peinture, systèmes d'exploitation, logiciels, groupes d'échange de vinyles, *nighthubs*, musiciens de studio, célébrités, stroboscopes, correcteurs de texte, tables de mixage, et moteurs de recherche. Le disco est produit au sein d'un réseau social qui comprend des DJs, des producteurs, des musiciens de studio et des danseurs d'apparat. Il s'agit d'un contenant extrêmement poreux. Il possède un MC. On peut l'entendre à un mariage, à un bar mitzvah, ou dans un supermarché. Il implique un laisser-aller, des artefacts préenregistrés, des effets spéciaux, des ruptures temporelles de la période. Celle-ci est traduite par le disco sous la forme d'une totalité frémissante et homogène, suspendant le temps, quelque chose de l'ordre d'une littérature sans langage, une pure bouillie musicale, une bercuse technique bafouillant l'éjaculation, une chose composée de « signifiés minimaux »⁴⁰.

Le groove est un placebo, dans lequel le principe de plaisir (le désir) est brouillé et remisé. Renversant la théorie de Claude Shannon selon laquelle un surplus d'information génère davantage de bruit⁴¹, le disco semble abolir la distinction entre signal et bruit. La ligne rythmique (le bruit) devient proéminente et totalisante tout en perdant son caractère perturbateur dans un remix hypnotique. L'auditeur fait l'expérience du disco par le désir, sans écoute, à l'aveugle, comme une fonction d'une incertitude croissante dans le remix. L'auditeur est l'output c'est-à-dire, un état d'inattention programmé (traitement de données limité) induit par le disco. En ce sens, le disco s'expose même lorsqu'il camoufle le désir comme fonction programmable. Ou pour le dire

peut gagner en expressivité et en tenue qu'en étant étirée dans le temps par le groove. La voix n'est autre qu'une série d'exhortations sourdes, ou bien un plagiat éhonté, comme dans le cas du *Don't Make Me Wait* des Peech Boys. Le « langage » du disco se dévore lui-même, et les danseurs n'éprouvent pas la moindre nostalgie. Ils incarnent la distraction sur un mode linguistique. Ils sont parlés par des voix noyées par des gémissements ou par des *faders*, ce qui revient au même. Les premiers producteurs de disco ont compris que la plus belle chose dans le groove, c'est qu'il peut être modulé sans fin, et que la musique, comme le social, est un arrière-plan en perpétuelle régulation. Et de fait, à la différence de multiples pratiques avant-gardistes anti-groove qui associaient l'extrême longueur des morceaux à la difficulté et à l'impersonnalité, le disco a cherché, sous la forme la plus artificielle possible, à résoudre de manière éphémère et insipide une forme de crise existentielle à l'aide de rythmes machiniques, du plaisir en boucle, du sexe frivole, de morceaux synthétiques, et de l'évitement temporel. L'année charnière est 1975. Cette année-là, Theodor Adorno affirme que « l'adaptation à la musique de la machine implique nécessairement une renonciation à ses propres sentiments humains »⁴². Difficile d'imaginer une meilleure description du groove. Excepté peut-être : *I Feel Love* (Casablanca Records, 1977). Ou comme l'a noté Parliament : *Funkentelechy vs. the Placebo Syndrome*.

Gibbons a compris que cette intoxication était rattrapée, que le système nerveux central était susceptible d'être programmé par un cocktail disco-drogue pouvant gérer du sexe et de l'euphorie, jusqu'à érotiser le disco. Comme l'a noté Tom Moulton, Gibbons était « dans la drogue ; il développait des sons bizarre[s] [...] Il voulait faire de la musique pour les drogues en sachant que cela allait produire un meilleur trip ». La cocaine, un inhibiteur sélectif de la dopamine, accentuait l'euphorie. Inhaler du nitrate d'amyle ou du *poppers* (un produit industriel que l'on trouvait dans « les sprays et l'air sec servant au nettoyage des têtes de lecture ») relaxait les muscles lisses (c'est-à-dire non striés) du corps, y compris le sphincter et les muscles du vagin », prolongeant d'autant l'orgasme, une autre drogue de club, les *Qualaudes*, suspendait « la coordination motrice et transformait vos bras en flan »⁴³, un effet graphiquement accentué par les flashes des stroboscopes, qui altéraient (ou redistribuaient) la sensation du temps. Mais bien évidemment, les années 1970 tournaient déjà au ralenti en raison de la stagflation. Le disco y joue le rôle d'un médium de stockage et de packaging fondé sur le *delay* temporel, l'une des manières d'atténuer et d'apaiser les discontinuités, les interruptions et les ruptures temporelles de la période. Celle-ci est traduite par le disco sous la forme d'une totalité frémissante et homogène, suspendant le temps, quelque chose de l'ordre d'une littérature sans langage, une pure bouillie musicale, une bercuse technique bafouillant l'éjaculation, une chose composée de « signifiés minimaux »⁴⁴.

Le groove est un placebo, dans lequel les émotions comme les chansons, comme les gestes, comme la dilution des relations sociales dans le réseau sont des formes exagérées de langue des signes et d'adieux, de fait instantanément susceptibles d'être oubliées. Tout se passe comme si elles pouvaient être omises技iquement, avant qu'elles le soient effectivement. Pour cette raison, le disco est, de tous les médiums, le moins photographique et le plus photographié. Des acteurs (des formes mémorielles semblables à de vieux cylindres de ciel) prennent la place des stars de la chanson (l'impression numérique de la voix); quant aux DJs, ils prennent la place des acteurs. *Never Can Say Goodbye* (1975), la chanson de dix-sept minutes chantée par Gloria Gaynor souligne la raison d'être du tube disco. Gaynor a compris que la voix ne

autrement, dans le disco, le bruit est retiré sur fond d'informations minimales. Ce fait est souligné par la vacuité générale des paroles du disco. Ainsi, le monde social de la production langagière et des énoncés significants est rendu obsolète et automatisé. Le réalisme social est l'antithèse du mélodrame et de ses sous-catégories funk ; il devrait être la première catégorie du social à démanteler, et, avec lui, une scène sociale encore intacte : mariage, sexe hétéro, récession, zones pavillonnaires, monde sans drogue, *blue jean*, modes d'intoxication liquides, vision claire. En lieu et place : la nuit disco ininterrompue, l'éclairage du *dance floor*, les pantalons moulants, les boules à facettes, le polyester, l'infrastructure industrielle en décrépitude, le délabrement des centres-villes, la petite aiguille qui trotte, et le nitrate d'amyle.

L'élaboration de tels stades de plaisir n'est pas absente chez Giorgio Moroder. En 1975, ce dernier a remisé en version longue le son d'une femme en plein orgasme ; un morceau de dix-sept minutes que bon nombre de stations radio américaines ont rapidement banni des ondes. Le message de Moroder et de Summer était clair : nul orgasme ne peut être ressenti sans synthétiseur. La durée du plaisir sexuel peut être programmée par l'extérieur, pour passer outre la norme hétérosexuelle. Une telle chanson, une série d'hallucinations auditives, générées mathématiquement, qui impliquent la production et la redistribution de la musique, ou, plus précisément, des effets musicaux. Tout le reste est méthodiquement filtré ou supprimé. Personne n'écoute vraiment le disco, pas même l'auditeur.

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

À notre époque, contrairement à celle de Shakespeare, tout plagiat fait partie du système d'exploitation. Ou pour le dire en des termes immédiatement compréhensibles : pour l'essentiel, l'écriture est automatisée et invisible. Elle est la surface d'un décor vide, l'énoncé du code d'un logiciel transféré d'un lieu à l'autre à travers un acte d'auto-plagiat. Et tel est le disco : il se compose de technologies de mixage et de reproduction sonore à une époque qui voit l'idée de médium supplantée par celle de système d'exploitation, par une culture du logiciel dont le but est de redistribuer en permanence divers matériaux sur une seule et unique plateforme. En ce sens, le disco, en tant que pratique culturelle, diffère peu de certains produits tels que l'impression à la demande, la *lean production* ou encore la customisation de masse. Le texte que vous êtes en train de lire a été initialement produit grâce à Microsoft Word. Il est invisible, car il est construit à travers le logiciel. Le logiciel automatise l'écriture du texte de la même façon que le disco automatise l'humain.

Le disco donne un élan aux nouveaux modes d'être et de ne pas être impliqués dans l'écriture, en particulier dans la non-écriture de la poésie et de l'art. Il se pourrait que le lyrisme, la subjectivité et l'expressivité personnelle y soient réduits à des *bips* dans une bande son ambiante, dans laquelle les marqueurs historiques (des produits culturels) pourraient être effacés ; dans laquelle la non-lecture, la relaxation et l'ennui pourraient bien être les composants essentiels d'un texte. La poésie – et il faut entendre ici, par poésie, toute forme de production culturelle

devrait aspirer non pas à la condition du livre, mais à celle de *moods* tels que la relaxation, le yoga, et le disco. Le poème (à notre époque) (est conçu pour disparaître, (et disparaît) continuellement dans les systèmes stylistiques, samplés et dilués par la temporalité du langage) (c'est-à-dire, la durée, historique ou non) d'aujourd'hui. En cela, le poème pourrait bien ressembler à un motif dont la profondeur est énervante et sans intérêt, mais dont la surface permet la relaxation.

NOTES

Je voudrais remercier Jonathan Flatley, Neil Printz, Callie Angell, Gordon Tapper et Clare Churchouse pour leurs suggestions sur des versions antérieures de ce manuscrit, ainsi que Tony Stockhill pour m'avoir fourni des informations concernant la mémoire vive. Ce projet a bénéficié d'une aide du Creative Capital/Warhol Foundation Arts Writers Grant Program. À ce titre, je tiens à remercier ici la Fondation Andy Warhol.

1. En ce qui concerne la relation entre les avant-gardes et les technologies de l'information, voir, en particulier, Friedrich Kittler, «England 1975 Pink Floyd, Brain Damage», *Eupalyrik 1775-heute: Gedichte und Interpretationen*, sous la dir. de K. Lindemann, Paderborn, Schöningh, 1982, p. 467-477. L'article de Kittler est critiqué dans l'article de Geoffrey Winthrop-Young, «Implosion and Intoxication: Kittler, a German Classic, and Pink Floyd», *Theory, Culture, and Society*, vol. 23, n° 7-8, 2006, p.75-91. En ce qui concerne le logiciel et le remix, ainsi que leurs liens avec les pratiques avant-gardistes, voir Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, trad. R. Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010. Voir aussi «Remixability and Modularity» et «The Avant-Garde as Software», disponibles sur le site www.manovich.net.

Sur l'ère «post-médium» et les pratiques avant-gardistes et néo avant-gardistes, voir Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Post-Modern*, 1983-1998, Londres, Verso, 1998 ; Rosalind Krauss, «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2, 1999, p.296 et «A Voyage on the North Sea»: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames and Hudson, 1999 ; Benjamin Buchloh, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry*, New York, October Books, 2003. Un article traitant du disco et de ses rapports aux travaux expérimentaux des années 1960 dans un certain nombre de plateformes *cross-medium* en particulier par Allan Kaprow, Jonas Mekas, Tony Conrad, La Monte Young, Yoko Ono, George Brecht, Robert Morris, et Dick Higgins reste à écrire. Les principales historiographies du disco sont au nombre de deux. Voir Peter Shapiro, *Turn*

the Beat Around: L'histoire secrète de la disco, trad. É. Menu, Paris, Allia, 2008 ; Tim Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*, Durham, Duke University Press, 2003. Pour une contextualisation du disco dans l'esthétique avant-gardiste, voir Peter Shapiro, *Turn the Beat Around*, op. cit., p.7-53. À propos de la «néo avant-garde interdisciplinaire new-yorkaise», en lien avec la poésie et d'autres usages langagiers, voir Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, Cambridge, MIT Press, 2007.

2. Marcel Duchamp, *Marchand du sel : écrits*, sous la dir. de Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain Vague, 1959, p. 33.

3. Cité dans l'article de Craig Adecock, «Marcel Duchamp's Gap Music: Operations in the Space between Art and Noise», *Wireless Imagination*, sous la dir. de Douglas Kahn et Gregory Whitehead, Boston, MIT Press, 1992, p.107.

Sur la relation de Duchamp à la musique, voir Gavin Bryar, «Notes on Marcel Duchamp's Music», *Studio International*, n° 192, novembre-décembre 1976, p.174-179 ; Lowell Cross, «Réunion : John Cage, Marcel Duchamp, la musique électronique et les échecs», trad. M. Fong, *Étant donné Marcel Duchamp*, n°6, 2005, p. 66-77 ; Carol P. James, «Duchamp's Silent Noise/Music for the Deaf», *Dada/Surrealism*, n°16, 1987, p. 106-126.

4. Dans *The Cultural Turn* (op. cit., p.73), Fredric Jameson note que le présent «se caractérise par une dé-différenciation des champs, à tel point que l'économie pénètre désormais la culture. Tout est devenu culturel, y compris la production de marchandises et la spéculation financière. De même, la culture est profondément axée sur l'économie ou la marchandisation.»

5. Peter Shapiro, *Turn the Beat Around*, op. cit., p.146.

6. Tom Moulton, inventeur du remix, notait la chose suivante : «J'ai écouté et réécouter la chanson [‘Dream World’ de Don Downing], et j'ai dit : ‘Et si on enlevait les cordes, et puis ceci, et puis ça. Bon allez, il faut que j'enlève tout.’ Et finalement, je me retrouve seulement avec les percussions, je me dis que je pourrais un peu mettre les congas plus fort, laisser le groove s'exprimer, et puis envoyer la ligne de basse d'un seul coup.» (Shapiro, *Turn the Beat Around*, op. cit., p.59.)

7. Tim Lawrence, *Love Saves the Day*, op. cit., p.264.

8. Marcel Duchamp, «Entretien avec Otto Hahn», VH, vol. 101, n° 3, 1970, p. 57.

9. Une édition américaine des Notes de Marcel Duchamp comprend une préface rédigée par Anne d'Harnoncourt, commissaire spécialisée dans l'art moderne. Voir Marcel Duchamp, *Notes*, trad. P. Matisse, Boston, G. K. Hall & Co., 1983, n.p.

10. D'Harnoncourt ajoute : «Il ne s'agit pas de trouver des solutions à ses expériences, mais plutôt de fournir une gamme de données sans cesse enrichie.»

11. Duchamp définit l'inframince comme «le possible impliquant le devenir - le passage de l'un à l'autre à lieu dans l'inframince.» Note n°1.

12. Dans la Note n° 43, Duchamp décrit la mariée comme «un réservoir à essence d'amour».

13. Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, op. cit., p.33.

14. Tony Conrad, «LYssophobia: On Four Violins», *Audio Culture: Readings in Modern Music*, dir. de Christoph Cox et Daniel Warner, New York, Continuum, 2004, p.316.

15. Tim Lawrence, *Love Saves the Day*, op. cit., p.221.

16. Extrait traduit de l'article en anglais : «Disco», Wikipédia [En ligne]. Disponible sur Internet : <http://en.wikipedia.org/wiki/Disco>.

17. À propos de l'aversion partagée du disco et du punk envers le rock'n'roll, voir Peter Shapiro, *Turn the Beat Around*, op. cit., p.321-325. James Chance, aussi connu sous le nom de James White, musicien punk et no wave, affirmait la chose suivante : «J'ai toujours été intéressé par la disco, [...] Je veux dire, c'est une musique répugnante, mais il y a quelque chose en elle qui m'a toujours intéressé : sa monotonie. C'est une sorte de jungle music blanchie et pervertie.» Ibid, p.324-325.

18. Bill Brewster et Frank Broughton, *Last Night a D.J. Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, New York, Grove Press, 1999, p.159.

19. Peter Shapiro, *Turn the Beat Around*, op. cit., p.63-64.

20. À partir du milieu des années 1970, David Mancuso a développé un réseau festif privé au Loft, où il utilisait un système élaboré de relais digital grâce auquel chaque enceinte diffusait une même séquence séparée de quelques microsecondes. Le résultat donnait l'impression de la présence d'un champ sonore, ou d'un mur qui semblait à la fois vivant et spirituel. Une telle expérience était accrue par le vinyle 12 pouces, dont les rainures, parce qu'elles étaient plus espacées que celles d'un quarante-cinq tours, transmettaient davantage d'informations acoustiques, créant

ainsi un champ sonore omniprésent, plus enclin à pénétrer le corps et à organiser ses plaisirs.

21. Theodor W. Adorno, «Sur la musique populaire», p.16. [En ligne] Disponible sur Internet : http://www.lecturecritique.org/sites/default/files/Adorno_1937Traduction.pdf.

22. Extrait traduit de l'article en anglais : «Disco», Wikipédia [En ligne], op. cit.

23. Friedrich Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p.27-53.

24. Claude Shannon et Warren Weaver, *Théorie mathématique de la communication*, trad. J. Cosnier et al., Paris, Retz-CEPL, 1975. «En règle générale, il est vrai que lorsqu'il y a du bruit, le signal reçu produit une information plus importante. Mieux encore, le signal reçu est sélectionné parmi un panel de sons plus varié que seul le signal transmis.»

25. À propos du lien qu'entretient le disco avec les synthétiseurs Moog et Arp, le développement de la Hi-NRG et de l'Eurodisco, et plus généralement des «implications que la machine aurait sur le corps humain» dans le développement du «méchano-érotisme», voir Peter Shapiro, *Turn the Beat Around*, op. cit., p.106-114.

26. Extrait traduit de l'article en anglais : «Erotica», Wikipédia [En ligne]. Disponible sur : <http://en.wikipedia.org/wiki/Erotica>.

27. T.S. Eliot, *La Terre Vaine et autres poèmes*, bilingue, trad. P. Leyris, Paris, Seuil, 1976.

28. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p.59.

29. Voir les «Notes pour La Terre Vaine», dans T. S. Eliot, *La Terre Vaine et autres poèmes*, op. cit., p.94.

30. T.S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot*, sous la dir. de Frank Kermode, New York, Harcourt Brace, 1975, p.41.

31. Ibid.

32. Ibid., p.38.

33. Sybille Kramer, «The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler's Conception of Media», *Theory, Culture & Society*, vol. 23, n° 7-8, 2006, p.101.

34. Ibid., p.96.

35. T. S. Eliot, «Notes pour La Terre Vaine», op. cit., p.100.

36. Dans ses «Notes pour La Terre Vaine» (ibid., p.105), T. S. Eliot s'explique à propos du poème : «Les vers suivants ont été inspirés par le récit d'une expédition antarctique (je ne sais plus laquelle, mais je crois bien que c'est l'une des expéditions de Shackleton) : on y rapportait que les explorateurs, à bout de forces, avaient constamment l'illusion d'être un de plus qu'ils ne pouvaient compter.» Cette remarque fait référence aux vers suivants (359-365), p.88 :

*Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
—But who is that on the other side of you?*

37. De telles pratiques étaient prédominantes dans un certain nombre de techniques de création musicale avant-gardistes. Dans un passage anticipant le rôle clé du DJ en ce qui concerne la programmation musicale en direct destinée au dance floor, Tony Conrad note ses réactions à l'écoute de La Monte Young :

«J'ai entendu une disjonction abrupte partant de la crise post-Cage dans la composition musicale ; à partir de là, le compositeur prenait directement entre ses mains le choix des sons, à travers un processus incarné dans une réalité physique en direct (et directement précisée) - en bref, j'ai vu la redéfinition de la composition, du compositeur, et de la relation qu'a l'artiste à son travail et au public. En guise de réponse aux non-choix de Cage, se trouvaient devant moi des choix caractéristiques de ceux de compositeurs, destinés à une totalité et qui incluaient et concluaient la performance elle-même.»

38. Sybille Kramer, «The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler's Conception of Media», op. cit., p.101.

39. Pour un débat relatif aux diverses technologies de remix à l'œuvre dans la poésie contemporaine, voir mes articles «Beyond noulipro (CMMP as Precursor of New Media Poetry)», «Materiality, New Media Writing, and CMMP», et «New Media Writing: Code vs. Database», *The Noulian Anadects*, dir. Matias Viegner et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

40. Friedrich Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900*, op. cit., p.207.

41. Extrait traduit de l'article en anglais : «Magnetic Core Memory», Wikipédia [En ligne]. Disponible sur : http://en.wikipedia.org/wiki/Magnetic_core_memory.

42. Voici ce que m'a écrit Tony Stockhill (correspondance électronique du 2 juin 2008) : «Une mémoire vive est faite de particules

magnétiques logées dans un composé en céramique similaire aux antennes à tige de ferrite. Imaginez un système complémentaire qui permet de faire passer un courant (direct) dans un fil électrique à travers le centre de la mémoire. Un champ magnétique apparaît alors dans le cœur de mémoire. Il s'agit d'un procédé similaire à l'utilisation de l'électromagnétisme comme moteur/générateur. Le champ magnétique dans cette mémoire fait en sorte que celle-ci apparaisse comme un «1». Afin que ce «1» ait une quelconque utilité, il faut pouvoir être capable de le «lire». Ce matériau magnétique est un composant à haut potentiel d'hystéresis, ce qui revient à dire que celui-ci peut-être facilement magnétisé dans une direction, mais opposera, jusqu'à une certaine intensité de courant, une forte résistance lorsque l'on essaiera de le magnétiser dans la direction inverse. À travers le fil, on fait passer le courant dans la direction opposée. Ainsi la mémoire va effectuer le changement d'une direction à l'autre à un endroit précis et de façon répétée. Ce mécanisme est comparable à celui de l'aimant d'une boussole alternant du Nord au Sud et du Sud au Nord. Si l'on introduit un second fil à travers la mémoire, au moment où le champ magnétique s'inverse, un courant électrique sera émis dans ce fil. Ce courant peut être amplifié et interprété comme «1». On peut alors soulever deux points. Dans un premier temps, si la mémoire n'avait pas vu son champ magnétique orienté dans la direction du «1», ce qui signifie que celle-ci aurait contenu l'information «0», le champ magnétique ne changerait pas de direction au moment où le courant contraire est introduit dans la mémoire. Aucun courant électrique ne serait généré dans le second fil (introduit dans le sens inverse du premier) et par conséquent la valeur enregistrée serait «0». Ensuite, l'action de «lire» la mémoire établit celle-ci comme une valeur «0». En d'autres termes, nous avons «nettoyé» cette adresse. Donc, dans le but de conserver les données dans la mémoire, il faut y inscrire une seconde fois les données qui viennent d'être lues, en utilisant ces données mêmes, en les recyclant et les inscrivant dans le cœur de mémoire : «écriture après lecture» (en langage informatique WAR ou write-after-read).»

43. Joseph M. Reagle Jr., «Friedrich Kittler: Discourse Networks 1800/1900» [En ligne]. Disponible sur : <http://reagle.org/joseph/2003/seminar/1208-kittler-gabriele.html>.

44. Friedrich Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900*, op. cit., p.208-212.

45. Ibid., p.207.

46. Linda Hutcheon, «Irony, Nostalgia, and the Postmodern» [En ligne]. Disponible sur : www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html.

47. «Superflat» signifie en anglais «super plat» et se réfère à diverses formes aplaties de l'art graphique japonais ainsi qu'à la superficialité de la culture consumériste japonaise. Le Superflat combine l'esthétique du pop art avec le kitsch de la culture kawaii, et rappelle constamment la platitude des animés et mangas.» Extrait de l'article «Superflat», Wikipédia [En ligne]. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Superflat>.

Né en 1957, Tan Lin est simultanément écrivain, artiste et critique. Mais il est avant tout poète. Auteur d'une trentaine de livres, il enseigne à l'Université du New Jersey.

ce supplément n°1 au journal faire #002
est édité à 300 exemplaires
ISSN en cours / dépôt légal octobre 2017
imprimé en Grande-Bretagne
informations : editions-mix.com

Publié à l'occasion de l'exposition
de Tan Lin organisée à Treize
du 14 octobre au 4 novembre 2014
par Gallien Déjean & Pierre Paulin
informations : treize.site/

EDITIONS
MIX.

