

Théories de l'obscurité

Obscurity Theories

« Ecoutez les bandes du temps présent et vous commencerez à comprendre qui vous êtes et ce que vous faites ici mélangez hier avec aujourd'hui et entendez demain tout votre avenir surgira des vieux enregistrements vous êtes un magnétophone programmé fixé standardisé pour enregistrer et playback – qui vous programme – qui décide s'il faut playback dans le temps présent – qui choisit les bandes – qui playback votre vieille humiliation vos vieilles rancœurs et faillites en vous retenant dans un temps pré-enregistré et fixé d'avance. »¹ — William S. Burroughs

Alors que je navigue au milieu d'un amas de documents digitaux, de livres épars, d'idées notées durant les derniers mois de travail consacrés à une histoire des sources obscures de la culture rave, je vois soudain l'image de deux astres noirs s'alignant dans la nuit de la contre-culture: une ligne se forme, reliant l'œuvre et la pensée de l'écrivain américain William S. Burroughs, né il y a exactement un siècle, et la parution de l'édition remontée, épurée, du titanesque et fantomatique *The Death of Rave* du musicien britannique James Kirby. Entre ces deux pôles, un espace s'ouvre qui met en relation l'idée de génération invisible, la hantise propre à la culture de notre temps et les survivances actuelles de la musique sans visage. Le point de départ de mon texte m'est ainsi donné: et si la part de la musique de danse du début des années 1990 qui reste active aujourd'hui n'était pas tant liée à sa dimension hédoniste, lumineuse et communautaire, que l'on a le plus souvent projeté sur elle, qu'à ce qui se joue dans l'ombre, son origine obscure, spectrale et souterraine ?

« À l'époque, l'énergie des clubs était formidable. Tout était imprévisible », se souvient Kirby dans un texte qui accompagne *The Death of Rave*.² « L'idée du projet est née au début de l'année 2006, après ma découverte du Berghain à Berlin. À l'époque, la réputation du Berghain comme temple n'avait pas encore explosé sur la scène club internationale. Mais on pouvait sentir que quelque chose de spécial était en train d'arriver », continue-t-il, voyant déjà, au milieu des années 2000, les signes naissants de ce qui, quelques années plus tard, serait décrit par certains com-

“Listen to your present time tapes and you will begin to see who you are are doing here mix yesterday in with today and hear tomorrow your future rising out of old recordings you are a programmed tape recorder set to record and play back – who programs you – who decides what tapes play back in present time – who plays back your old humiliations and defeats holding you in prescribed present time.”¹

— William S. Burroughs

As I was sifting through a pile of digital documents, scattered books and scribbled ideas on the obscure sources of rave culture, I caught sight of two dark stars aligned in counter-culture's night sky. A line formed linking the work and thoughts of American writer William S. Burroughs, born exactly a century ago, and the release of a reissued, pared down version of the gigantic and spectral *The Death of Rave* by British musician James Kirby the same year. A space opened between these two poles that relates The Invisible Generation concept, the characteristic haunting of our time and the current remnants of faceless music. The starting point of my text was thus given to me: what if the part of early 1990s dance music that remains active today was not as tied to its hedonistic, luminous and communal dimension as most often projected but more linked to the dark side, its ghostly and underground origins?

“The energy in clubs was wonderful back then. Everything was unpredictable”, recalled James Kirby in a text that accompanies *The Death of Rave*.² “The idea for the project was born in early 2006, after I discovered Berghain in Berlin. Back in the day, Berghain's reputation as a mecca had yet to explode on the international club scene. But you could feel that something special was happening”, Kirby went on to add having already seen nascent indications in the mid-2000s of what would be described by certain commentators as a third Summer of Love a few years later. Anyone growing up in an English suburb must have heard the second electronic revolution's patriotic slogan “Woodstock '69, Manchester '89” interminably sung to the sounds of techno music's pioneers during Trip City's ecstatic hallucinatory nights.

mentateurs comme un troisième Summer of Love. Celui qui a grandi dans une banlieue anglaise a d'ailleurs dû entendre à l'envi le slogan patriotique de la deuxième Révolution électronique « Woodstock '69, Manchester '89 », chanté au son des pionniers de la musique techno durant les nuits d'extases hallucinées de la Trip City: « Dans ces soirées interminables, tout le monde avait l'impression de possibilités infinies. Le monde nous appartenait ».

Mais, planté au milieu du club berlinois, Kirby a cette vision noire, mélancolique: « J'ai entrevu l'ombre falote du passé. Des beats sinistres et emmerdants, pilonnant sans cesse les oreilles d'un public qui avait sans doute l'impression de participer à une expérience collective mais qui manquait de cohésion et d'énergie. J'ai eu l'impression que quelque chose était mort. Appelons cela un esprit, un idéal, une aventure sonore. » C'est ainsi qu'il décrit la naissance de son entreprise de « boucherie » sonore. *The Death of Rave* est né comme « un projet immense, plus de 200 flashbacks recyclant les hits de *dancefloor* de l'époque et les dépouillant de leur énergie et de leur esprit pour les transformer en ombres, en fantômes ». Le musicien, également connu pour ses compositions s'appropriant les restes de l'industrie musicale, les traces effacées, la « déjection » de la Pop culture, entreprend alors la dissolution méthodique, l'entreprise de destruction presque sculpturale de la matière sonore digitale, symbole de l'hédonisme musical de la fin des années 1980 et du début des années 1990.

Ce geste négatif, qui vient apporter la mauvaise nouvelle en plein « retour » de la flamme électronique³ représente plus qu'une méditation nostalgique sur un âge d'or perdu. Alors que l'on commémore dans le même temps les 40 ans des révoltes des années 1960 et les vingt ans des grands rassemblements techno, ces échos d'une histoire souterraine ne cessent de hanter le temps présent. *The Death of Rave*, plutôt que d'acter la « fin » des raves, dont les traces sont « dépouillées et vidées de toute substance vitale » par Kirby, effectue une double opération dont les effets peuvent être lus comme l'inverse d'une mise à mort. D'un côté, il met paradoxalement en lumière, au milieu du maelström sonore délirant, lugubre, solennel, la fantomatique vivacité, comme autant de courtes illuminations, réminiscences rêvées d'une joie de vivre encore présente. De l'autre, les compositions de celui qui apparaît aujourd'hui sous les noms The Caretaker (« Le Gardien ») ou encore de Leyland Kirby (référence au personnage dual, ambigu et maléfique de la série *Twin Peaks* de David Lynch, qui elle aussi a hanté les an-

« Everyone had a sense of infinite possibilities during those endless nights. The world belonged to us ».

However, Kirby had a dark, melancholic vision of the future standing in the middle of that Berlin nightclub: « I caught a glimpse of the past's wishy-washy shadow. Sinister and boring beats constantly assailing the ears of an audience that was doubtlessly under the impression that they were participating in a collective experience, but one that lacked energy and cohesion. I got the impression that something had died. Let's call it a spirit, an ideal, a sonic adventure. » That's how Kirby described the emergence of his sonic « butcher's » undertaking. *The Death of Rave* was conceived as « a huge project, over 200 flashbacks recycling the period's dancefloor hits and peeling off their energy and spirit to transform them into shadows, ghosts ». Kirby is a musician who is also known for his compositions that appropriate the music industry's leftovers, its latent traces, pop culture's « rejects », and takes on its methodical dissolution, the virtually sculptural destruction of digital sonic material, that symbol of the late 1980s and early 1990s' musical hedonism.

This negative gesture, harbinger of bad news at the height of electronic music's resurgence³, represents more than nostalgic meditation on a lost golden age. While the world was simultaneously commemorating the 40th anniversary of the 1960s' revolts and marking twenty years passed since the big techno gatherings of the 1980s, echoes of underground history ceaselessly haunt the present day. Rather than recording the « end » of raves whose traces are « peeled off and emptied of all vital substance » by Kirby, *The Death of Rave* carries out a double operation whose effects can be viewed as the opposite of an execution. On the one hand, amid the deliquescent, lugubrious, solemn and resonant maelstrom, Kirby paradoxically highlights that ghostly vivacity, like so many short illuminations, dreamy reminiscences of a lingering lust for life. On the other hand, the compositions of the artist who now uses the monikers The Caretaker or even Leyland Kirby (in reference to a dual, ambiguous and evil character from David Lynch's *Twin Peaks* television series that likewise haunted the 1990s), reveal another primordial and perhaps forgotten dimension, updated by that mortuary filter applied to the rave culture's archives: its intrinsically nocturnal, obscure and spectral origins. « It was an inverted song of praise dedicated to a period when the music's goal was to bring people together so that they could have

nées 1990), révèlent une autre dimension, primordiale, et peut-être oubliée, mise à jour par ce filtre mortuaire appliqué aux archives de la culture rave: son origine intrinsèquement nocturne, obscure et spectrale. « C'était un chant de louange inversé, dédié à un temps où le but de la musique était de rassembler des gens pour leur faire vivre une expérience commune, où seuls la musique, le progrès par le son et la fraternité importaient. »

Sans soleil

La musique techno est une musique de la nuit. À ses origines souterraines, à sa raison d'être première d'enclave invisible s'illuminant par intermittence dans l'obscurité des villes endormies, à sa dimension de signe de ralliement sonore de communautés informelles se retrouvant derrière le miroir de l'utopie, répond l'invisibilité de ses modes d'action. La nuit n'a jamais été autant emblématisée qu'à partir de cette période précise qui voit naître la culture rave: elle autorise la constitution de ce corps collectif informel, forme sombre à la géométrie se composant et se recomposant au rythme secret de ses points de ralliements, construction en liens, quasi-monochrome et mouvante dont le motif deleuzien de la horde avançant en ordre dispersé est une image des plus justes. Il en est une autre, énoncée par le penseur Edouard Glissant, qui évoque le passage, entre les années 1960 et les années 1990, entre la première révolution contre-culturelle et la seconde, qui opèrerait un passage de l'imaginaire de la sauvagerie, à celui de l'animalité: le groupe constitué dans et par la nuit, ne souhaiterait donc plus répondre du règne de l'humain, mais d'un autre, souple, libre et inconnaissable. Car, en effet, s'incarne certainement dans la nuit des années 1980 l'une des figures du sujet contemporain, celui de l'ère des « post- » et de « l'inhumain »⁴, cherchant dans le noir des conditions politiques d'un futur incertain, les « possibles infinis » de la *perturbation*.

Dans une brillante analyse des conditions contemporaines de l'utopie, le théoricien américain Fredric Jameson évoque une hypothèse qui l'effraie tout autant qu'elle renferme une part de vérité: alors que les régimes de pensée passés disposaient dans le futur, laissé ouvert, d'une idée à chaque fois différente de l'utopie, l'invention des principes du Communisme par Karl Marx aurait comblé ce vide nécessaire à toute projection, annulant l'idée même d'utopie.⁵ Aussi, projetons-nous un siècle plus tard, à la fin des années 1980: chute du Mur, fin des « récits », montée des pouvoirs libéraux et populistes, irri-gation de l'ensemble de l'économie politique par

a communal experience where only the music, the sound's progress and a sense of fraternity counted."

Sunless

Techno music is the music of the night. From its underground origins to its primary raison d'être as an invisible enclave intermittently spotlighted in the darkness of sleeping cities, to its resonant rallying cry of informal communities which find themselves behind utopia's looking glass, echoes the invisibility of its modes of action. The night had never been made so emblematic before the onset of this exact era that witnessed the birth of rave culture: it allowed the constitution of a collective informal body, dark forms shaping and reshaping themselves to the secret rhythm of its rallying points, building quasi-monochrome and shifting links whose Deleuzian motif of a horde advancing in dispersed order is among the most true images. There is another perspective, expounded by thinker Edouard Glissant, that evokes the shift which occurred between the 1960s and the 1990s from the first counter-culture revolution to the second, opening a passage from imaginary wildness to that of animal-like perception: the group formed of and within the night would therefore no longer care to respond to humankind but to another reigning power – supple, free and unknowable. So it's certainly true that the 1980s' nights incarnated one of the present's subject figures, that of the "post-" era and the "inhuman"⁴, looking for the conditions of an uncertain political future, the "infinite possibles" of perturbation in the dark.

In a brilliant analysis of utopia's contemporary conditions American theoretician Fredric Jameson evokes a hypothesis that is as frightening as it is partially true: whereas past trains of thought had the luxury of an open future with a different idea of utopia every time, the intervention of Marx's Communist principles filled the hole needed for any projection into the future, cancelling the very idea of utopia.⁵ Let's project ourselves to a century later, in the late 1980s: the fall of the Wall, the end of "history", the rise of populist and liberal power, the irrigating of the entire political economy by financial relativism and "cybernetic" control – the future most definitely has no future anymore. It's within this context that electronic culture invented itself, whereas the Machine – the computer – seems to be the only theme that barely opens a crack to the future after having held the role of a monster menacing human existence for the entire preceding century. It was at this precise point of

le relativisme financier et le contrôle « cybernétique »; le futur n'a définitivement plus d'avenir. C'est dans ce contexte que s'invente la culture électronique, alors que la Machine – l'informatique – semble être le seul motif ouvrant une brèche dans le présent, après avoir tenu le rôle, durant tout le siècle précédent, de monstre menaçant l'existence humaine. C'est à ce point de renversement précis de l'histoire que les récits de la contre-culture musicale bifurquent dans la nuit.

Nous sommes au début des années 1990, à Détroit. Drexciya, énigmatique unité techno anonyme, liée au collectif Underground Resistance, publie une série de EP : *Deep Sea Dweller*, *Aquatic Invasion*, *The Unknown Aquazone*... Tous mettent en scène un contre-monde développé par le groupe à partir d'une version adaptée d'un épisode tragique de l'histoire de l'Atlantique noire. À la fin du 18^{ème} siècle, alors qu'il navigait vers Liverpool depuis la Jamaïque, un cargo transportant des esclaves venant d'Afrique, perd sa trajectoire. Le capitaine décide alors de jeter par-dessus bord 133 esclaves et, après les avoir ainsi tués, réclame une indemnisation à son assurance pour la perte de sa cargaison. Le monde « aquatopique » de Drexciya, utopie inversée, trouvant son point d'origine dans un massacre raciste, se situe dès lors dans les profondeurs obscures d'un Atlantique du futur. Dans cette science-fiction uchronique, qui dépasse le statut de simple décor, pour générer un véritable contre-monde, les femmes-esclaves noyées ont développé la capacité de respirer sous l'eau, et de donner naissance à autant de Drexciens, mais aussi de Lardossiens, d'hommes-poissons et de mutants.

Il est frappant de noter que les artistes de The Otolith Group, qui ont placé l'histoire des origines abyssales et morbides de Drexciya au sein de *Hydra Decapita* (2010) – essai filmique basé sur les relations entre le capitalisme financier et la mort⁶ – s'étaient également intéressés à la lecture politique de la pensée en Grèce Ancienne par le cinéaste Chris Marker à la fin des années 1980. Présentée à Londres, au moment où éclatait la crise de la dette grecque, l'installation *The Inner Time of Television* (2007) était constituée de treize moniteurs diffusant l'ensemble des épisodes de la série télévisée *L'Héritage de la chouette* (1989) de Marker. Le cinéaste, qui de son côté a fait de son identité masquée une éthique de l'invisibilité, n'avait certainement pas choisi la chouette comme emblème au hasard: symbole de la pensée, elle est aussi un animal nocturne dont l'ouïe est le sens le plus développé. Autre heureuse relation: Hadès, « l'invisible » dieu grec des enfers, seigneur des morts et figure sou-

reversion in history that tales of musical counter-culture fork out into the night.

In the early 1990s in Detroit, Drexciya, an anonymous, enigmatic techno unit linked to the Underground Resistance collective, published a series of EPs: *Deep Sea Dweller*, *Aquatic Invasion*, *The Unknown Aquazone*... All of them featuring an alter-world the group developed based on an adapted version of The Black Atlantic and its tragic story. In the late 18th Century, a cargo ship transporting African slaves from Jamaica to Liverpool got lost. The captain decided to throw the 133 slaves overboard and having thus killed them, claim insurance damages for the loss of his cargo. Drexciya's "aquatopic" world found its point of origin in a racist massacre and their reverse utopia is located in the obscure depths of a future Atlantic. The drowned female slaves develop the capacity to breathe underwater and give birth to any number of Drexcians as well as Lardossians, fish-like men and mutants. This uchronian work of science fiction goes beyond the status of simple window dressing to generate a real counter-world.

It's striking to note that The Otolith Group, who situated Drexciya's abyssal and morbid origins in *Hydra Decapita* (2010) – film essay based on the relationship between financial capitalism and death⁶ – became equally interested in political lectures on thought in Ancient Greece by filmmaker Chris Marker in the late 1980s. Presented in London at the dawn of the Greek Depression, the installation *The Inner Time of Television* (2007) is comprised of thirteen monitors presenting all the episodes of Marker's television series *The Owl's Legacy* (1989). The filmmaker, who for his part made his masked identity an ethic of invisibility, certainly didn't choose the owl emblem by chance: symbol of philosophical thought, it's also a nocturnal animal whose most developed sense is hearing. Another fortunate instance of relationship: Hades, the "invisible" Greek god of the underworld, lord of the dead and underground figure that made his manner of disappearing the symbol of his nocturnal universe, is also known for his links to the cult of Pluto, god of both shadows and riches – another tie, temporal arc linking present time to the beginning of time, between technology, capital and returning.

Faceless

One of rave and techno cultures' sources can be found in psychedelic music – let's say it is most obvious in its use of the first electronic elements,

terrain et qui a fait de sa technique de disparition le symbole de son univers nocturne, est aussi connu pour être lié au culte de Pluton, dieu des ombres et de la richesse à la fois – autre lien, arc temporel reliant les temps présents à la nuit des temps, entre technologie, capital et revenance.

Sans visage

La culture rave et la techno trouvent l'une de leurs sources dans la musique psychédélique – disons, de manière évidente, dans ses premiers usages de l'électronique, des synthétiseurs et de la répétition pour provoquer la transe – mais peut-être aussi, et de manière moins explorée, dans sa dimension occulte et ses relations multiples avec les diverses formes d'ésotérisme. En Angleterre, en l'occurrence, c'est un fait notoire que Jimmy Page, qui vouait un culte personnel à Aleister Crowley, a jalonné les productions du groupe de références cryptées à destination de l'auditeur. Le but avoué de Led Zeppelin, radical, utopique, était d'effacer tout élément considéré comme subsidiaire pour « s'adresser directement à l'imaginaire » : d'où le minimalisme absolu du fameux *album sans nom* de 1971, qui ne comporte aucune indication d'origine, ni nom du groupe, ni titre. Le *White Album* des Beatles (1968), groupe qui avait fait figurer Crowley au panthéon du *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band* une année plus tôt, pose les bases de l'effacement identitaire, avant de se séparer en 1969 pour entrer dans l'histoire avant même de pouvoir devenir sa propre caricature. Gong incarne, quelques années plus tard, de manière emblématique cette veine ésotérique du rock psychédélique, en multipliant les usages de l'occulte à différents niveaux de son expérience musicale et existentielle.

C'est justement Steve Hillage, guitariste de Gong, également producteur de disques de rock progressif à succès, qui est malgré lui et, dit-on, autour d'un malentendu amusant, l'une des figures qui établit l'un des liens historiques entre le psychédéisme, disons, occultiste, et la musique électronique naissante à la fin des années 1980. Le musicien et critique David Toop décrit une soirée au bien nommé rendez-vous Land of Oz, after hours qui suscitait l'intérêt d'une frange select d'une centaine de curieux lettrés, de musiciens et de DJs londoniens.⁷ Hillage connaissait l'ingénieur du son de la soirée et « en se baladant dans la chill-out room, il eut la satisfaction d'entendre un morceau de son propre album *Rainbow Dome Musick* [...] enregistré dix ans plus tôt [...] Hillage découvrait que l'engouement pour l'acid-house était capable de recharger les batteries de plus d'un artiste millésimé. [...] Il se pré-

synthesizers and repetition to provoke a trance state. But this source is also present – to a less investigated extent – in its occult dimension and multiple links to esoteric forms. In England for example, it's a well-known fact that Jimmy Page, who personally worshipped Aleister Crowley, sprinkled the group's productions with cryptic references destined for the audience. Led Zeppelin's avowed radical utopian role was to eliminate any element that could be considered subsidiary in order to “directly address the imaginary” of the listener: hence the 1971 album with no name's absolute minimalism bearing neither trace of its origins nor the name of the group nor album title. The Beatles had portrayed Aleister Crowley in the *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* pantheon three years earlier, while *The White Album* (1968) lays down the basis of identity effacement preceding their break-up in 1969; the Beatles entered the shadows of history before having had the time to become a caricature of themselves. A few years later, Gong emblematically incarnated that same vein of esoteric psychedelic rock by multiplying its use of the occult on various levels of its existential and musical experiences.

It was Gong's guitarist Steve Hillage, likewise a successful progressive rock producer, who in spite of himself according to an amusing misunderstanding, is among the figures who constitute a historic link between let's call it occult psychedelia and the late 1980s emergence of electronic music. Musician and critic David Toop described an evening at the aptly-named Land of Oz, an after hours which tweaked the interest of a select fringe of a hundred or so curious lettered enthusiasts, musicians and London DJs.⁷ Hillage knew the sound engineer that night and “while walking through the chill out room he had the satisfaction of hearing a track off his own album *Rainbow Dome Musick* [...] recorded ten years earlier [...]. Hillage discovered that enthusiasm for acid house could re-charge the batteries of many a vintage artist [...]. He introduced himself to the DJ, Alex Patterson, who had no idea who he was [...]. One could just as easily have heard Kraftwerk or Manuel Göttsching as smooth Dub at the Land of Oz's events. After having worked as Artistic Director for EG records, this self-same Patterson created The Orb a few years later. A group that played for audiences of thousands, The Orb played the same ambient music, an electronic remnant of the same ilk as Hillage and the others without being its direct heir: “People constantly ask me if I want to mix at their New Age events, but I only have four records!”, exclaimed Patterson's acolyte Jimmy Cauty.

senta au DJ, Alex Patterson, qui n'avait aucune idée de qui il était [...] » Dans les soirées Land of Oz, on pouvait aussi bien entendre Kraftwerk, Manuel Göttsching que du dub planant. Le même Patterson, après avoir travaillé comme directeur artistique chez EG Records, créa, quelques années plus tard The Orb, groupe qui jouait, devant plusieurs milliers de personnes, la même musique ambient, survivance électronique de celle de Hillage et consorts, sans pour autant en être l'héritier assumé: « Les gens n'arrêtent pas de me demander si je veux venir mixer à leur soirée new age, mais je n'ai que quatre disques ! » disait son acolyte Jimmy Cauty.

En 1989, Alex Patterson rencontre Bill Drummond et Jimmy Cauty de The KLF (Copyright Liberation Front), groupe pionnier de la house britannique. Drummond et Cauty, avec qui Patterson fonde rapidement The Orb, avaient auparavant créé The Justified Ancients of Mu Mu (JAMs), un groupe de hip hop nommé en référence au roman de Robert Anton Wilson *Illuminatus!*, dans lequel ils représentaient une organisation imaginaire anarcho-mystique ayant lutté contre l'autorité depuis la nuit des temps. « Mu », qui signifie pour eux « chaos », devient le point de départ d'une série de gestes ésotériques qui critiquent la culture des raves naissante, l'industrie de la culture et du disque. Ces gestes peuvent être considérés comme autant de stratégies entristes chères à la génération post-punk et à des formations comme Scritti Politti, The Art of Noise, le label ZTT ou encore aux nombreux projets de Malcolm McLaren, qui prônaient l'infiltration du dispositif de production de l'industrie musicale dans le but de l'accélérer. Ces derniers revendiquaient alors la mise à jour des pratiques de l'ombre propres à l'avant-garde situationniste. Déjà, en 1986, Drummond démissionne de sa position chez WEA, arguant qu'il a 33 ans et $\frac{1}{2}$, se référant au nombre de révolutions par minute qu'effectue un vinyle sur une platine. S'ensuivent une série innombrable d'actions. En 1987, les JAMs sortent *The Queen and I*, qui utilise un sample sauvage d'ABBA. Le groupe scandinave demande le retrait du disque. Le KLF se rend en Suède, accompagné de photographes de presse, pour tenter de convaincre ABBA, qui cependant décline. On raconte qu'après avoir immédiatement brûlé dans un champ une grande partie des copies restantes du disque, ils rentrent en Angleterre en bateau et jettent en mer le reste du stock.

Le KLF est fondé en 1987-88, et se démarque de la coloration hip-hop des premiers pas des JAMs, par une orientation plus radicale

Alex Patterson met Bill Drummond and Jimmy Cauty of The KLF (Copyright Liberation Front), a pioneering house music group, in 1989. Patterson quickly formed The Orb with Drummond and Cauty, who had previously created The Justified Ancients of Mu Mu (JAMs), a blip hop group named in reference to Robert Anton Wilson's novel *Illuminatus!* in which they represented an imaginary anarcho-mystic organisation that resisted authority from the dawn of time. "Mu", which meant "chaos" to them, became the departure point for a series of esoteric gestures that criticised burgeoning rave culture as well as the cultural and recording industries. These gestures can be considered as so many entryist strategies dear to the post-punk generation and developments such as Scritti Politti, The Art of Noise, the ZTT label or even Malcolm McLaren's various projects that championed the music industry's production apparatus infiltration aiming to accelerate it. The latter then demanded that these dark practices characteristic of the situationists' avant-garde be brought to light. By 1986 Drummond had already quit his post at WEA, arguing that he was 33.5 years old, in reference to the number of revolutions a vinyl record makes on a turntable in a minute. An innumerable number of actions followed. In 1987 the JAMs came out with *The Queen and I* featuring an unlicensed ABBA sample. The group asked that the record be pulled and KLF headed for Sweden along with photographers and members of the press to try and convince ABBA, who nonetheless declined. There's a story that claims KLF immediately burned the majority of their remaining records in a field and threw the rest of their stock overboard on the return journey to England by boat.

KLF was founded in 1987-88 and distinguishes itself from JAMs' initial hip-hop tendencies by a more radical orientation towards mystical dance music, bolstered by the rave phenomenon that they compared to a sort of modern religion. *What Time is Love* and *3AM Eternal* are "pure trance" tracks, which evoke "life transfixed in a perfect moment" according to David Toop and brought KLF to the top of the charts. In 1989 KLF took on an even more ambitious project linking a road movie and film to their *The White Room* album. The plot is based on the group's search for a mysterious space while they brave various allegorical trials recalling diverse personal experiences and the music world. Filmed high atop a mountain, the film's closing scene depicts the two protagonists in a sort of technological observatory where they sign a contract to then disappear into a white fade. The group

vers la musique de danse mystique, s'appuyant sur le phénomène rave, qu'ils comparent à une sorte de religion des temps présents. *What Time is Love* et *3 A.M. Eternal* sont des titres de « transe pure », évoquant, selon David Toop, « la vie figée en un instant parfait », et qui guident KLF vers le haut des charts. En 1989, ils entreprennent un projet encore plus ambitieux, qui allie un road-movie, un film et un disque: *The White Room*. Le scénario se base sur la quête d'un espace mystérieux par le groupe qui brave des épreuves allégoriques évoquant diverses expériences personnelles et le monde de la musique. Située en haut d'une montagne, la scène finale du film, montre les deux protagonistes évoluant dans une sorte d'observatoire technologique au sein duquel ils signent un contrat pour ensuite disparaître dans un fondu au blanc. Le projet devait ensuite être suivi de son double, *The Black Room*, qui ne fut jamais terminé. En 1990, le KLF monte encore en puissance et développe le concept mystique et cynique de « house de stade », accompagné d'une série de vidéos épiques, associant riffs hypnotiques, production pop massive et hip-hop, titres qui leur apportent la gloire au cœur du mainstream. La distance, l'étrangeté, voire le sarcasme hantent ces images: entièrement tournés en studio, les vidéo-clips de cette période mêlent spectacle outré, indices occultes et autoréférences. Parodiant les stars de la Pop de l'époque, Drummond et Cauty se griment en rockers jouant de la sitar.

En 1992, le KLF performe ce qui sera son dernier spectacle, avant son retrait définitif de la scène. Devant le public médusé des BRIT Awards, en collaboration avec le groupe de métal Extreme Noise Terror, ils jouent une version terrifiante de *3 A.M. Eternal*, en pointant des armes automatiques sur la foule. Deux ans plus tard, sous le nom de la K Foundation, ils calcinent un million de livres sterling sur l'île de Jura en Ecosse. Ce geste iconoclaste dont ils décident, par contrat, de ne pas s'expliquer durant 23 ans, avait lieu le 23 août 1994. Ce chiffre précis, 23, qui jalonne également l'œuvre de divers autres artistes férus d'ésotérisme, a pu être décelé dans nombres de projets de Spiral Tribe, notamment, groupe pionnier des *free parties* du début des années 1990, ou encore dans les écrits de William S. Burroughs.

Sans organes

« J'ai beaucoup écouté The KLF lorsque je vivais à Glasgow », me dit l'artiste Lili Reynaud Dewar alors que nous parlons de l'importance de la culture rave dans son travail. Pour elle, qui connaît bien les formes de la naissance de la culture électro-

intended to follow up with a complementary project, *The Black Room*, which was never completed. In 1990, KLF went from strength to strength and developed a mystical and cynical "stadium house" concept accompanied by a series of epic videos marrying hypnotic riffs, massive pop productions and hip-hop which brought the group into the heart of mainstream glory. Distance, strangeness and even sarcasm haunt the images: filmed entirely in a studio, KLF's video clips from this period are a mixture of outrageous spectacle, occult hints and auto-references. Drummond and Cauty donned rock and roll gear and played the sitar to parody the very image of pop's origins and its stars.

KLF went on stage for what was to be the last time in 1992 before retiring for good. They played a terrifying version of *3AM Eternal* with metal group Extreme Noise Terror for an enthralled audience at the BRIT Awards, pointing automatic weapons at the spectators. Two years later, they reduced a million pounds sterling to ashes on the Scottish isle of Jura under the name K Foundation. That iconoclastic gesture which they contracted not to explain for twenty-three years took place on August 23rd, 1994. The number 23, which is likewise a marked presence in the works of various other artists with esoteric leanings, is notably traceable in William S. Burroughs as well as in a number of works by Spiral Tribe, a group that pioneered the free party era in the early 1990s.

Without organs

"I listened to a lot of KLF when I was living in Glasgow", recalled French artist Lili Reynaud Dewar while we were discussing the importance of rave culture to her work. For someone like her who is very familiar with the forms electronic music's origins adopted in Great Britain⁸, "Bill Drummond is a fascinating character. His post-KLF artistic actions are just as strange and passionately interesting. I always viewed KLF as being kind of like a more solemn version of The Residents". More than forty years after the group got together in 1969, the true identity of The Resident's members remains shrouded in mystery. Enigmatic and dispossessed, The Residents made this sleight of hand their hauntological power, plotting against the day's pop stars from the shadows. Named erroneously and against their will by the Warner Bros. record label due to the fact that the company returned their anonymous demo addressed to "the residents of this address", they feature in the counter-history that is our subject as the faceless potential heirs of

nique en Grande-Bretagne⁸: « Le personnage de Bill Drummond est fascinant. Ses actions artistiques, post-KLF, sont aussi étranges, et passionnantes. J'ai toujours vu The KLF comme des sortes de Residents, en moins solennels. » L'identité des membres du groupe The Residents, expropriés énigmatiques, reste encore, plus de 40 ans après leur fondation en 1969, masquée. Ils ont assurément fait de ce tour d'escamotage leur puissance hantologique, complotant dans l'ombre contre les « étoiles » de la Pop. Nommés malgré eux, et par erreur, par la maison de disque Warner Bros, qui renvoyait leur démo anonyme à une adresse sans nom, « aux résidents du lieu », ils apparaissent dans la contre-histoire qui nous intéresse comme les ancêtres possibles et sans visage du KLF: simple adresse « à l'entrecroisement de la théorie de l'obscurité et du renvoi postal »; ils sont « une entité abstraite, conceptuelle, les Habitants », écrit l'essayiste et cinéaste Pacôme Thiellement.

« Vous comprenez ? », continue Thiellement dans un texte au sujet de Burroughs. « Il s'agit d'une guerre: une insurrection permanente, non dirigée contre tel ou tel, mais contre le principe moteur de l'argumentation du discours: le contrôle. On sort du cercle vicieux par une pensée et une actualisation de la pensée non calculées, et donc, non calculables. Le cercle se transmue en spirale ouvrante: vous êtes sauvés. Quand le playback perpétuel est une forme de transparence (un émetteur et un récepteur, feedback permanent), l'invisibilité, elle, se dérobe, spire après spire, à cette matrice de contrôle. Avec la *Génération Invisible*, Burroughs a trouvé la clé de la liberté: c'est l'imprévisibilité. »⁹ Roland Barthes conclut lumineusement: « Le symbolisme de la spirale est opposé à celui du cercle; le cercle est religieux, théologique; la spirale, comme cercle déporté à l'infini, est dialectique: sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau: il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité. »¹⁰ Répétition, différence, c'est de la spirale de l'oiseau de nuit à nouveau dont parle Gilles Deleuze au sujet de la technique du montage au cinéma: mouvement, retour et perte; la désorientation, symbole d'un temps étendu jusqu'au vertige, applicable au voyage immobile, au mouvement intérieur de la musique de transe, à la danse statique des rave parties.

Au début des années 1990, Moritz von Oswald et Mark Ernestus ouvrent un magasin de disques à Berlin, qui est également leur studio, dans lequel ils produisent et masterisent leurs propres disques. Cet « ensemble sans nom », qui ne veut se penser ni comme un collectif, ni comme

KLF: a simple address “at the crossroads between the theory of obscurity and returned post”; they are “an abstract, conceptual entity, the Residents”, wrote essayist and film-maker Pacôme Thiellement.

“Do you understand?”, continued Thiellement in a text on Burroughs. “It’s about a war: a permanent insurrection that isn’t aimed at anyone in particular but against the principal agent of the discourse’s argumentation: control. We emerge from the vicious circle through an uncalculated thought and an uncalculated actualisation of that thought which is hence incalculable. The circle expands into a widening spiral: you are saved. When perpetual playback is a form of transparency (an emitter and a receptor, permanent feedback), invisibility unfolds itself, spiral after spiral, to this matrix of control. With *The Invisible Generation*, Burroughs found the key to freedom: it’s unpredictability.”⁹ Roland Barthes luminously concluded: “The spiral’s symbolism is the opposite of that of the circle: the circle is religious, theological; the spiral, as a circle deported to infinity, is dialectical: on the spiral, things come back but at another level: there is a return with a difference, not a rehashing in identity.”¹⁰ Repetition, difference, it’s again the night bird’s spiral that Gilles Deleuze refers to on the subject of editing in film, movement, return and loss. Disorientation, symbol of time stretched to vertigo, applicable to immobile travel, to trance music’s interior movement, to rave parties’ static dance.

In the early 1990s, Moritz van Oswald and Mark Ernestus opened a record shop in Berlin which also functioned as the studio where they produced and mastered their own records. This group with no name, that considered itself to be neither a collective nor a label but rather “a series of masks”, developed myriad entities including Hardwax, Basic Channel, Rhythm and Sound, Main Street, M Series, Chain Reaction... The various artists behind the records share yet more masks that sometimes shroud the same people: Maurizio, Porter Ricks, Phylips, Scion, Q... The characteristic sound of the constellation of figures behind these different projects is just as representative of a type of musical literalism where the titles themselves express the goal – rhythm, sound: composition reduced to a sort of mechanical essence, “intense neutrality” – as much as a quest to excavate electronic music’s telluric properties applied to the structures more than the compositions, as though the resulting music issued forth from the underground abyss itself.

un label, mais comme « une série de masques », développe alors les différentes entités anonymes Hardwax, Basic Channel, Rhythm and Sound, Main Street, M Series, Chain Reaction... Les différents auteurs de ces disques se partagent encore d'autres masques, qui recouvrent parfois les mêmes personnes: Maurizio, Porter Ricks, Phylips, Scion, Q... Le son caractéristique de la constellation de figures situées derrière ces différents projets représente autant une forme de littéralisme musical, dont les titres mêmes des séries décrivent l'ambition – du rythme, du son; réduction de la composition à une sorte d'essence mécanique, de « neutralité intense » – qu'une quête d'excavation des propriétés telluriques de l'électronique appliquée à des structures plus qu'à des compositions, comme si la musique produite était issue du néant souterrain lui-même.

Ce son étouffé, ces pulsations et ces basses réduites à leur plus simple fonction d'enroulement, des titres presque sans mélodie sinon par fragments comme perçus en échos digitaux, renvoient à une autre histoire qui se fait anecdote ou rumeur dans la musique électronique. Il est en effet courant d'entendre parmi les musiciens que la house aurait été inventée par des personnes qui auraient passé trop de temps dans les couloirs de l'Hacienda à Manchester à parler et à se droguer. Ils entendaient les groupes ou les DJs jouer au travers des murs filtrant le son, produisant cette qualité particulière de matière musicale, puissante mais mate, obsédante et lointaine, qu'ils ont ensuite tenté de recréer. La dimension abstraite, squelettique, hypnotique de la musique de Basic Channel a poussé certains critiques à la nommer « heroin house »: car à la sorte de table des éléments que constitue la constellation de Maurizio et consorts, entre science du son et contrôle de l'esprit, leur musique place l'auditeur dans la position de sujet en prise avec une expérience sombre, léthargique et hantée.

« C'est intéressant de voir comme lorsque l'on est sous drogue, notre cerveau se comporte comme une machine », me dit l'artiste Joachim Koester alors que je l'interviewe au sujet d'une série de films qu'il a récemment réalisés, prenant comme point de départ la relation entre corps, machines et fantômes. *Tarantism*, pièce de Koester datant de 2007, mettant en scène un groupe dansant en silence, fantômes en transe lévitant dans l'espace abstrait de la mémoire de la contre-culture, le montre: la musique sans visage nous happe, nous pousse à physiologiquement nous synchroniser avec la machine en marche, et à nous désynchroniser, mettant notre esprit en orbite autour de la pulsation.¹¹ Comme sous l'effet d'une

This stifled sound, its pulsations and bass lines reduced to their simplest entrancing function, titles with hardly any more than fragments of melody perceived in digital echoes, go back to another story that serves as an anecdote or rumour in the history of electronic music. It's actually common to hear musicians say that house music was invented by people who spent too much time talking and getting high in the halls of Manchester's Hacienda, listening to groups or DJs through the walls which filtered the sound producing that particular quality of musical material, powerful yet flattened, obsessive and faraway, that they then tried to reproduce. The skeletal, hypnotic and abstract dimension of Basic Channel's music pushed some critics to call it "heroin house": because in the sort of scientific table of the elements that constitutes the constellation of Maurizio and his entourage, between the science of sound and spiritual control, their music puts the listener in the position of a subject wrestling with a dark, lethargic and haunted experience.

"It's interesting to see how when we're on drugs, our brains work like a machine", stated artist Joachim Koester while I was interviewing him about a series of films he recently directed based on the relationship between bodies, machines and ghosts. Koester's 2007 work *Tarantism* which depicts a group dancing in silence, entranced ghosts levitating in the abstract space of counter-culture's memory, demonstrates it: the faceless music snaps us up, psychologically impels us to synchronise ourselves with the functioning machine, putting our spirits into orbit around the pulsating beat.¹¹ Our brain starts to work like a machine, as though it were on drugs and, to coin a musical term, locks and unlocks us, curls and uncurls us, entropic powers of these haunted audio environments, turning our bodies into many mechanical, cerebral or chemical extensions.

"Timbre, rhythm, space: these elements in music are all related to sensuously overwhelming immediacy", wrote critic Simon Reynolds.¹² "They are the now-intensive elements in rock and techno. Rock began the work that techno completed: accentuating rhythm, elevating timbre (distortion, effects, vocal texture) opening up dub-space. [...] Timbre-saturated, repetitive but tilted always to the next now, techno is an immediacy-machine, stretching time into a continuous present. Which is where the drug/technology interface comes into play. Not exclusively because it works well with substances like MDMA, marijuana, LSD, speed, etc., which all amplify the sensory

drogue, notre cerveau fonctionne comme une machine lui-même et, pour employer un terme propre à la musique, nous *lock* et *unlock*, nous boucle et déboucle, puissances entropiques de ces environnements sonores habités, faisant de notre corps autant d'extensions mécaniques, cérébrales, chimiques... « Timbre, rythme, espace: dans la musique, ces éléments sont liés à une immédiateté sensorielle qui nous surpasse, écrit le critique Simon Reynolds¹². Ils représentent les éléments d'un présent-intensif propre au rock et à la techno. Le rock a commencé un travail que la techno continue: accentuation du rythme, élévation du timbre (distorsion, effets, grain de la voix), ouvrant à l'espace-dub. [...] Saturant le timbre, répétitive mais penchant toujours vers le prochain maintenant, étirant le temps dans un présent continu. C'est là que l'interface drogue/technologie entre en jeu. Pas uniquement parce que la techno fonctionne bien avec des substances comme la MDMA, la marijuana, le LSD, le speed, etc., qui amplifient l'intensité sensorielle de l'instant présent. Mais parce que la musique elle-même drogue la personne qui l'écoute, met en boucle sa conscience pour mieux la faire dérailler, la déplaçant dans un non-lieu / non-temps où tout n'est que sensation, où "maintenant dure plus longtemps" ».¹³

- 1 William S. Burroughs, *La Génération invisible*, 1962, in *Révolution électronique*, Hors Commerce, 1999.
- 2 Leyland Kirby / V/V/M, *The Death Of Rave (A partial flashback)*, 2014, le disque et le texte l'accompagnant sont consultables en ligne à l'adresse: <http://leylandkirby.bandcamp.com>
- 3 Julien Bécourt, *Une vie de rave*, in *Chronic'art*, janvier 2014, article consultable en ligne à l'adresse: www.chronicart.com/musique/une-vie-de-rave
- 4 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988.
- 5 Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Max Milo, 2005-2007.
- 6 Kodwo Eshun de The Otolith Group en conversation avec Patricia Maloney, sur *Bad at Sports*, février 2012, interview consultable en ligne à l'adresse: www.artpractical.com/column/interview_with_kodwo_eshun
- 7 David Toop, *Ocean of Sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Kargo, 1996-2000.
- 8 Lili Reynaud Dewar, *The Festival of the Tenth Summer*, in *Rosa B n°2*, 2009. Revue en ligne consultable à l'adresse: <http://www.rosab.net>
- 9 Pacôme Thiellement, *L'éthique d'une aube malade*, in *Spectre n°1*, 2001.
- 10 Roland Barthes, *Requichot et son corps*, in *L'Obvie et l'obtus*, Le Seuil, 1982.
- 11 Joachim Koester, *Tarantism*, 2007. Le texte accompagnant l'œuvre est consultable à l'adresse suivante: <http://www.nicolaiwallner.com/texts.php?action=details&id=41>
- 12 Simon Reynolds, *Energy Flash. A Journey Through Techno and Rave Music*, Faber & Faber, 1998-2013.
- 13 Duncan Ward, Gabriella Cardazzo, *Imaginary Landscapes*, Mystic Fire Video, 1989.

intensity of the present moment. But because the music itself drugs the listener, looping consciousness and then derailing it, stranding it in a nowhere / nowhen where there is only sensation, 'where now lasts longer'"¹³.

- 1 William S. Burroughs, *The Invisible Generation*, 1962
- 2 Leyland Kirby / V/V/M, *The Death Of Rave (A partial flashback)*, 2014, accompanying disc and text available online at: <http://leylandkirby.bandcamp.com>
- 3 Julien Bécourt, *Une vie de rave*, in *Chronic'art*, Janvier 2014, article available online at: <http://www.chronicart.com/musique/une-vie-de-rave>
- 4 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988
- 5 Fredric Jameson, *Archeologies of the Future du futur. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso Books, 2007
- 6 Kodwo Eshun from The Otolith Group in conversation with Patricia Maloney, on *Bad at Sports*, February 2012, interview available online at: http://www.artpractical.com/column/interview_with_kodwo_eshun
- 7 David Toop, *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, 1995
- 8 Lili Reynaud Dewar, *The Festival of the Tenth Summer*, in *Rosa B n 2*, 2009. Online magazine available at: <http://www.rosab.net/>
- 9 Pacôme Thiellement, *L'éthique d'une aube malade*, in *Spectre n°1*, 2001.
- 10 Roland Barthes, *Requichot et son corps*, in *L'Obvie et l'obtus*, Le Seuil, 1982
- 11 Joachim Koester, *Tarantism*, 2007. The text accompanying the work available online at: <http://www.nicolaiwallner.com/texts.php?action=details&id=41>
- 12 Simon Reynolds, *Energy Flash. A Journey Through Techno and Rave Music*, Faber & Faber, 1998-2013
- 13 Duncan Ward, Gabriella Cardazzo, *Imaginary Landscapes*, Mystic Fire Video, 1989

Megarave
Metarave

Kunsthau Langenthal
WallRiss, Fribourg

