

LES GÉOGRAPHIES DE LA NOUVELLE MUSIQUE ÉLECTRONIQUE À COLOGNE : entre fluidité et fixité

Bernd ADAMEK-SCHYMA¹

Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig

Résumé : Dans cet article, la question marginalement explorée de la fluidité et de la fixité est discutée via le cas de la nouvelle musique électronique à Cologne (Allemagne). Après un bref tour d'horizon des travaux en langue allemande sur la géographie de la musique, la notion de fluidité dans la musique sera mise en parallèle avec la fluidité de l'espace, à la lumière du discours critique sur les réseaux tiré de la théorie acteur-réseau (ANT). Dans cette démonstration, nous utilisons les notions de fluidité et de son contraire, la fixité, pour une recherche sur les scènes de musique de Cologne. Nous nous intéressons plus spécialement au rapport local / global dans le Belgisches Viertel (quartier de la Belgique), quartier déshérité qui n'en est pas moins au cœur de la scène musicale de Cologne. Je conclus en présentant quelques pistes de recherche pour la géographie de la musique.

Mots-clés : Géographie de la musique, fluidité / fixité, musique électronique, Cologne.

Summary: In this paper an often marginally explored issue in the geographies of music, the notions of fluidity and fixity in music, is addressed through the case of the contemporary new electronic music in Köln. After a short general overview of the German-speaking contributions to the field of the geographies of music, the notion of fluidity in music will be related to the notion of the fluidity of space, by way of the critical discourse which took place in a discussion on the term "network" within Actor-Network-Theory (ANT). In the case study, I use the notions of fluidity and its – seeming – counterpart, fixity, to process the results from a research on Cologne's music scenes; the focal point is Belgisches Viertel, an inner-city neighbourhood in Cologne where the global-local-nexus is particularly active. Finally, some new routes for possible further research in the geographies of music will be highlighted.

Keywords: Geographies of music, fixity / fluidity, electronic music, Köln.

Zusammenfassung: Dieser Beitrag thematisiert am Beispiel der Geographien neuer elektronischer Musik in Köln die oftmals nur am Rande beachteten Aspekte "fluidity"

1. Abt. Theorie, Methodik und Geschichte der Regionalen Geographie Schongauerstr. 9, 04329 Leipzig. Courriel : bas@ifl-leipzig.de, site : www.ifl-leipzig.de

und „fixity“. Nach einem kurzen allgemeinen Überblick in Bezug auf deutschsprachige Arbeiten im Bereich Geographien der Musik wird Fluidität von Musik zu Fluidität von Raum in Beziehung gesetzt. Diesem wird sich angenähert zunächst im Rahmen einer Rekapitulation einer kritisch-konzeptionellen Auseinandersetzung mit dem Begriff „Netzwerk“, die innerhalb eines Diskurses der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) stattfand. In der Fallstudie verarbeite ich anhand der Aspekte „fluidity“ und „fixity“ Resultate einer empirischen Studie der Geographien von Musik und ihrer Szenen in Köln. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem „Belgischen Viertel“ in Köln gewidmet, einem innerstädtischen Quartier Kölns, das sich ab Mitte der 1990er Jahre für einige Jahre zu einem besonders aktiven Raum innerhalb des global-lokalen Musikgeschehens neuer elektronischer Musik entwickelte. Abschließend werden Anregungen für weitere Studien der Geographien der Musik aufgezeigt.

Schlagwörter: Musikgeographie, Geographien der Musik, fixity/fluidity, elektronische Musik, Köln.

L'analyse géographique de la musique est récente dans les pays germanophones, mais l'intérêt pour la musique s'est manifesté très tôt en géographie. Dès les années 1920, Alfred Hettner critiquait Friedrich Ratzel parce qu'il limitait la géographie au visible. Il a ainsi montré la nécessité de prendre en compte les sons et les odeurs dans l'analyse géographique (Hettner, 1927, p. 128). Il faut cependant attendre les travaux de Albrecht Penck et de Wilhelm Volz sur l'esthétique du paysage pour que la langue et la musique, et plus particulièrement les notions de rythme et d'harmonie, fassent une réelle apparition en géographie (Hartshorne, 1939, p. 260-262). La musique n'a ensuite occupé dans les travaux scientifiques de langue allemande que l'espace de quelques notes de bas de page, jusqu'à ce que plus récemment de jeunes chercheurs et des doctorants fassent de la géographie de la musique leur domaine d'études. Nous ne ferons ici qu'un rapide coup de projecteur sur ces chercheurs et certains travaux qui, s'ils ne sont pas tous le produit de géographes, abordent le domaine de la géographie de la musique.

De quelques travaux récents

Il est intéressant de constater que l'intérêt récent pour la musique s'est d'abord manifesté dans des études de géographie économique portant sur la formation de grappes ou de pôles – concepts généralement utilisés pour l'industrie ou le commerce – mais dont l'application fut étendue aux

"scènes"¹ locales de musique alternative (Grimm, 2002). Deux thèses récentes l'ont par exemple abordé, l'une sur la question des stratégies de localisation dans l'industrie de la musique à Munich (Bock, 2004), et l'autre sur la relation entre les sous-cultures urbaines et les choix d'emplacement de l'industrie de la musique à Berlin (Bader, 2003). Ces travaux furent du reste à l'origine d'une conférence internationale sur "le son de la ville" (*Der Sound der Stadt*, Berlin 2004). Récemment, Christoph Mager (2003) a effectué une étude sur la représentation, la diffusion, l'identité et les processus de transformation du *rap* allemand et de la musique *hip-hop*, et cela dans une perspective explicitement géographique. D'autres chercheurs de langue allemande se sont penchés sur les scènes de musique locales ; par exemple, Susanne Bina (2000) sur les scènes de musique de Berlin ou Robert Harauer (2001) sur la nouvelle musique électronique à Vienne. Bien que ces deux auteurs ne soient pas des géographes, leurs études abordent sans détour les questions de lieu (*place*), d'espace et de territoire. Enfin, l'historien Rüdiger Ritter (2004) a produit une vaste étude des conflits entre Varsovie et Vilnius au sujet des cultures musicales nationales urbaines avant 1939.

Un autre axe de recherche sur les aspects spatiaux de la musique met en valeur les dimensions ethnographiques et sociologiques. Les études de Bastian Lange et Silke Steets (2002) portent sur les stratégies socio-spatiales de jeunes entrepreneurs culturels urbains dont beaucoup œuvrent dans le secteur de la musique. Ces études sur Berlin et Francfort s/Main portent principalement sur l'industrie culturelle centrées sur les récents développements urbains et les genres de vie qui lui sont associés (Helbrecht, 1998). La recherche sur les entrepreneurs culturels est souvent issue de projets universitaires qui s'intéressent à la transformation des zones urbaines de transition et aux espaces en friche². Empruntant d'abord une tangente ethnographique, ces projets qui portent sur les transformations des villes de l'Europe de l'Est, s'intéressent aussi à la géographie d'économies informelles, comme celle de certaines scènes de musique qui occupent les espaces dits de transition. Enfin, dans le domaine plus général du paysage sonore (*soundscape*), le géographe suisse Justin Winkler (1992) s'est penché sur la perception et l'esthétique du paysage dans une perspective géographique et environnementale. Ce travail s'inscrit dans la tradition des

1. NDT : Le concept de "scène de la musique" est utilisé ici dans son sens anglais, qui renvoie à la fois à un secteur d'activités mais aussi au milieu de vie qui lui est spécifique. Cela se rapproche de l'usage que font les médias français de l'expression "scène musicale", qui est cependant un peu plus abstraite.

2. Voir <http://www.bauhaus-dessau.de> ; <http://www.transitraeume.de>

recherches sur l'écologie acoustique effectuées au Canada depuis les années 1970. Entre autres contributions, le travail de Winkler inclut des études sur les paysages acoustiques de la Suisse en complément d'un travail commencé au Canada.

Fluidité et fixité de la musique

Bien que différentes perspectives novatrices de la géographie de la musique aient été explorées par ces travaux, un élément central de la construction des lieux et des territoires urbains en lien avec la musique a été largement délaissé. Il s'agit du caractère "fluide" de la musique ainsi que de la fluidité de l'espace, notamment en ce qui concerne les processus de localisation. Évidemment, la notion de fluidité n'est pas sans rapport avec le développement des flux qui caractérise l'espace mondial (Castells, 1989 et 2000 ; Appadurai, 1996 et 2000). Néanmoins, les notions de fluidité et de fluidité de l'espace ne peuvent être réduites à ces questions de flux. L'étude des rapports entre musique et espace permet justement d'autres interprétations et de nouvelles applications.

Fluidité et musique vont de pair. En raison probablement de la nature éphémère et non figée du son, la musique est une forme d'expression culturelle au travers de laquelle la fluidité apparaît de multiples dimensions, notamment à travers l'espace. Le caractère fluide de la musique permet en effet une modulation de l'espace. Les études sur les cultures de clubs, comme celle de Ingham (1999) sur les *techno parties* et les *raves* dans les entrepôts du Nord de l'Angleterre, montrent que la musique permet à "des espaces provisoirement délaissés d'acquérir une fluidité qui leur est propre" (p. 291). La valeur du concept de fluidité dans la musique prend tout son sens quand on considère son contraire, la "fixité". À cet égard, J. Connell et C. Gibson (2003) montrent que la tension entre ces deux mouvements dans la musique populaire rend compte de pratiques spatiales et de décisions différenciées. (Tableau 1).

Cependant, en employant ainsi les concepts de fluidité et de fixité il faut être conscient des pièges qu'ils comportent : trop facilement on associe la fixité aux lieux et la fluidité à l'espace, traitant par conséquent les lieux et

les espaces comme une dichotomie¹. D. Massey (2004) nous met en garde contre une telle approche qui associerait par exemple le lieu à l'authenticité et au trop-plein de sens et l'espace à quelque chose d'abstrait. "Les lieux deviennent alors des espaces signifiants en soi" (Carter et Squires, 1994, cités dans Massey, 2004, p. 7). L'auteure considère qu'une telle position ne se défend pas intellectuellement et est politiquement problématique. Elle est incompatible avec l'utilisation de la notion d'espace relationnel. Il est essentiel d'aborder la production et la consommation de la musique, ou encore sur le rapport entre le local et le global en termes d'interactions, de connections et d'interrelations. Il faudra garder à l'esprit cette mise en garde en appliquant les concepts de fluidité et de fixité à la géographie de la musique.

	La fluidité	La fixité
Processus matériel	Distribution des produits	Tendances à agir à l'échelle locale
	Migration	Isolement
	Flux de capitaux	Infrastructure permanente de production
	Marché international	Marché intérieur
	Le tourisme	Sites touristiques
	Production et diffusion	Consommation
	Nouvelle technologie	Origine des produits
Processus discursifs	Ouverture culturelle et influences stylistiques	Assise territoriale
	Discussions sur les styles et symboles	Tradition / héritage / authenticité
	Trans-continentalité et interculturalité	"Résistance" culturelle
	Hybridité	Attrait des racines

Source : Connell et Gibson (2003, p. 10).

Tableau 1: Expressions de la fluidité et de la fixité.

1. NDT : Fluidité et fixité n'évoquent pas à prime abord en français une idée (une image) aussi forte qu'en anglais ou en allemand. La raison vient en partie de la dichotomie existant en anglais entre *space* (l'espace), réputé ouvert, intangible, source et support du mouvement, et *place* (lieu), là où justement ce qui est en mouvement se fixe, se "met en place", dans des lieux que l'on voit, que l'on reconnaît, et auxquels on s'identifie. En somme, la fluidité renvoie à ce qui est éphémère, abstrait, relevant plus du senti, alors que la fixité renvoie à la matérialité et au concret. L'auteur critique cependant cette dichotomie et cherche plutôt à montrer que fluidité et fixité sont deux forces présentes autant dans les lieux que dans l'espace.

Les réseaux de la musique

Évidemment, les questions de fluidité et de fixité sont pour beaucoup connectées à l'idée de réseau. Dans les études plus récentes en géographie de la musique, le réseau – particulièrement le réseau social – est employé pour expliquer la spatialité de la production et de la consommation de la musique, ainsi que les mouvements sociaux qui y sont associés. Dans la géographie de la musique, l'idée de réseau renvoie à la diversité des liens tissés par les interconnexions entre le local et le global. Par exemple, dans la musique indépendante ou *underground*, la scène mondiale est pour ainsi dire réaménagée par "en-dessous", c'est-à-dire en fonction des tendances qui se manifestent à l'échelle locale. Comme l'a montré A. Escobar (2001), les réseaux sociaux qui sont mis à profit deviennent ainsi des acteurs majeurs de la localisation des scènes locales. Il en résulte de nouvelles configurations tant de l'espace que des lieux : "ces réseaux facilitent la réorganisation de l'espace en agissant comme médiateur entre le local et le global. On peut dire qu'ils créent en quelque sorte des 'glocalités', c'est-à-dire les configurations culturelles et spatiales qui connectent les lieux entre eux pour créer des espaces régionaux mondialisés." (p. 166).

Le concept de réseau est notamment utile dans les recherches sur l'industrie de la musique, les mouvements socioculturels, les communautés ou les scènes de la musique. Dans un article important, S. Frith (2000) affirme que "nous devons d'abord diriger la recherche sur les différences entre les réseaux de la musique ; la musique de danse avec son réseau de clubs, de disc-jockeys, de petits producteurs de disques et d'importateurs de produits spécialisés, fonctionne différemment des réseaux de la musique *pop*, par exemple" (p. 390). La souplesse et la flexibilité qu'impose à la pensée l'idée de réseau en géographie de la musique facilite le traitement synthétique des aspects les plus variés du sujet. La question de la diversité culturelle en est une. À l'examen, on s'aperçoit que des pratiques culturelles singulières sont reliées aux différents réseaux d'affaires du monde de la musique :

"Ces réseaux (base de la confiance et source de connaissance) diffèrent selon les genres musicaux impliqués. Les artistes du *rap* et le marché du *rap* fonctionnent différemment des artistes du *country* et du marché du *country*... La société qui réussit n'est pas celle qui impose une culture singulière à ses diverses divisions musicales, mais celle qui est capable de gérer les divisions qu'elle opère suivant ces différences culturelles" (*Ibid.*, p. 390).

Un autre exemple de recherche sur les réseaux montre que la qualité du travail et la culture du travail dans l'industrie de la musique, particulièrement dans le secteur indépendant, *underground* ou alternatif, diffèrent considérablement de ce que l'on retrouve dans d'autres industries culturelles (Gibson, 2003, p. 205-206). Au sein de ces réseaux, "chacune des communautés représente un nœud d'interactions spécifiques localisé et conséquent [...] dans lequel le stimulus à l'expérimentation culturelle et au renouvellement est élevé" (Scott, 1997, p. 325). Ces réseaux se déploient dans un environnement urbain où les frontières entre les genres musicaux ont tendance à s'effacer autour des lieux de diffusion et de production : ces sites deviennent des lieux d'interactions socioculturelles intrinsèquement connectés à des réseaux.

"Ainsi 'le travail' qui se fait autour de la musique ne peut pas être séparé des réseaux sociaux qui le soutiennent et le promeuvent, ni des sites qu'ils occupent à cet effet" (Gibson 2003, p. 205).

Ces exemples montrent que les processus de localisation et plus généralement ceux de la spatialité sont intrinsèquement liés à une question de réseaux. Utiliser l'approche des réseaux en géographie culturelle de la musique est une façon avantageuse d'intégrer une gamme entière d'aspects différents et souvent très importants qui auraient autrement été traités de façon isolée.

Au-delà des réseaux : les espaces fluides ?

Néanmoins, le recours au concept de réseau ne va pas sans de sérieuses difficultés que nous expliquerons à partir du discours critique de la *Actor-Network-Theory* (ANT) ou "théorie des réseaux d'acteurs". Cette critique, renouvelée par l'un de ses principaux promoteurs, Bruno Latour, de même que par certains de ses praticiens, tourne autour de l'utilisation approximative de la théorie et plus spécifiquement du concept de réseau. On insistera surtout sur l'évolution des notions de fluidité et d'espaces fluides à la suite de cette critique. Selon les promoteurs de la théorie, "[ANT] n'a jamais été une théorie sur la nature du social, contrairement à la lecture de plusieurs sociologues qui ont cru qu'il s'agissait d'une école de pensée tentant d'expliquer le comportement des acteurs sociaux" (Latour, 1999, p. 19). En outre, B. Latour soupçonne que l'utilisation inflationniste et approximative du concept de réseau soit à l'origine de la réduction et de l'éclatement du concept à travers les fonctions que peut remplir un réseau. K. Hetherington et J. Law (2000) critiquent non seulement l'usage impropre

du concept de réseau, mais attirent aussi l'attention sur ses difficultés inhérentes. Ils prétendent que le concept de réseau, qui signifiait à l'origine un ensemble de relations libérées des rapports hiérarchiques et centrés, est devenu synonyme de système fermé, une sorte de vaste centre où des relations sont créées et mêmes fixées. Au final, le réseau devient "un système de pensée qui peut coloniser tous les secteurs – pour incorporer, commander et unifier toutes choses" (Lee et Brown, 1994, p. 780). Évidemment, ces effets secondaires inattendus mettent en danger les bases entières du projet de recherche de la théorie réseau-acteur. Ce qui fait dire à B. Latour (1999, p. 15-16) que "le dernier volet du critique de la notion de réseau a disparu". Aussi, selon ce dernier et d'autres promoteurs de l'ANT, le concept de réseau tel qu'il est utilisé aujourd'hui ne fait-il plus de place à ce qui est hors du réseau ou entre les réseaux – ces espaces ou cette *terra incognita* qui constituaient l'aspect le plus passionnant de la théorie. L'ANT, outil pour penser des topologies non-rigides et ouvertes, est en voie de devenir la victime de son propre succès en "limitant les conditions des possibles spatiaux et relationnels" (Law, 1999, p. 8) ; elle devient "une forme de spatialité en soi" (*Ibid.*, p. 7).

Les problèmes de limitation, de concentration, d'exclusion et de rigidité identifiés par des promoteurs et des praticiens de l'ANT, posent bien entendu le problème des limites de l'application du concept de réseau dans l'analyse de l'espace social. Un moyen d'y échapper peut être l'emploi du concept de fluidité car, comme A. Mol et J. Law (1994) le suggèrent, "après tout, parfois, l'espace social se comporte comme un liquide" (p. 643) :

"Car dans un réseau, les choses dépendent l'une de l'autre. Si vous en ôtez une, les conséquences risquent d'être désastreuses pour l'ensemble. Par contre, dans un liquide cela se passe autrement, il n'y a aucun point de passage obligatoire ; aucun lieu prioritaire ; aucun musée de cire ; aucun centre de traduction ; ce qui signifie que chaque élément individuel peut être considéré comme superflu." (*Ibid.*, p. 661).

Mais comment ce concept de fluidité peut-il être utilisé en géographie de la musique ? Avant toute chose, il importe de prendre en compte tout ce qui est lié à la production et à l'économie ; les questions de communication, de mises en réseau, ainsi que les rapports acteur / "acté".

Dans la recherche que j'ai effectuée sur les scènes de la nouvelle musique électronique et de la nouvelle musique électronique, expérimentale et contemporaine à Cologne (Schyma, 2002), le rapport des acteurs à la globalité m'est apparu comme un élément central. Un ensemble de relations

denses et une communication constante sont nécessaires à la mise en place d'une production de publications et la promotion de produits culturels spéciaux non nécessairement commerciaux ou *mainstream*. Il est important de mentionner que ces rapports et ces relations ne prennent pas des formes achevées et permanentes, pas autant du moins que le concept de réseau le suggère. Les relations sont très flexibles. Elles sont le produit des espaces, et les espaces ont été construits par ce que l'on peut considérer être la fluidité même de l'espace.

Fluidité et fixité de la musique : les exemples de Cologne

Les rapports entre les acteurs et les artistes impliqués autour des scènes de la nouvelle musique électronique et expérimentale ont été noués au moment de l'avènement des musiques *punk* et *new wave*, et à l'époque des maisons d'enregistrement indépendantes ou privées, du style *do-it-yourself*, à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Aux premiers contacts personnels, avec un artiste local ou une scène de musique, s'est ajouté un réseau de contacts téléphoniques (ou par courrier) avec des artistes et des acteurs d'un peu partout dans le monde. Ainsi les flux mondiaux et transnationaux d'information (les magazines de *fans*, par exemple, ou *fanzines*) et de vente de produits musicaux (distribution par les compagnies de disques, ventes par correspondance, etc.) ont-ils circulé parmi ces groupes. Au milieu des années 1990, ces rapports locaux et la présence de ces flux ont contribué à l'émergence d'une nouvelle géographie de la musique. À l'échelle locale, la fluidité des espaces de la musique a favorisé la création et la coopération entre les scènes, qui ont ainsi contribué à l'intégration et à la transformation d'autres lieux. Quelques exemples des scènes de la musique de Cologne en fournissent l'illustration : ils sont extraits d'une recherche effectuée entre 2001 et 2002 (Schyma, 2002). L'information provient principalement d'entretiens avec des experts (ou personnages-clés) des scènes de musique de Cologne¹, d'une analyse des médias et de l'observation participante.

Dans la deuxième moitié des années 1990, le voisinage du quartier Belgisches Viertel à Cologne rassemblait la plus grande concentration de scènes de la nouvelle musique électronique en Allemagne, et probablement

1. Dans ce cas et par la suite je me réfère à des entretiens professionnels entièrement transcrits ; pour plus d'information sur les citations qui en sont extraites, voir les références bibliographiques et plus notamment dans, Schyma, 2004.

du monde. Le Belgisches Viertel a ainsi acquis une renommée internationale, non seulement dans la presse musicale spécialisée, comme le magazine britannique *The Wire* (1997, n° 159 et n° 164), mais aussi dans les principaux journaux et magazines allemands d'actualité comme *Der Spiegel* (n° 32, 1997), *Die Zeit* (n° 29, 1996), ainsi que *Süddeutsche Zeitung* (5 avril 2002). Ces journaux se sont intéressés aux musiciens, producteurs, compagnie de disques, distributeurs, magasins et à tous les acteurs qui gravitent autour de la scène musicale du Belgisches Viertel. La proclamation de Cologne comme "la capitale du monde de la musique électronique" (*Süddeutsche Zeitung*, 10/12/1997) était alors confirmée.

Entre 1994 et 1995, et en moins de 12 mois, trois nouvelles scènes de musique électronique ont trouvé pignon sur rue dans le quartier en ouvrant une nouvelle vitrine pour leurs produits. À une centaine de mètres l'un de l'autre, ces magasins en rejoignaient un quatrième, présent à proximité depuis 1992. Cette irruption dans l'espace urbain autour de l'église de Saint-Michel et du Brüsseler Platz faisait de ces magasins des marqueurs concrets et visibles des flux musicaux présents dans la ville depuis plusieurs dizaines d'années mais qui s'étaient jusque là moins affichés. Lors de l'ouverture de ces magasins – *l'a-Musik* (musique expérimentale et d'écoute), *Kompakt* (musique techno minimaliste), *Formic* (musique electro, techno) and *Groove Attack* (groove, soul, hip-hop, Drum'n'Bass) – les artistes et les acteurs de chacune des scènes ont fait sentir leur présence, après dix ans d'effacement et de dispersion. En effet, jusque-là, ces scènes musicales et ces acteurs individuels produisaient et vendaient des disques indépendamment les uns des autres, dans leur appartement ou même dans la maison de leurs parents¹. Certains d'entre eux s'étaient rencontrés dans des écoles de musique ou des scènes particulières autour des clubs de musique (<http://www.grooveattack.de>). De ces rencontres, vont naître de nouvelles scènes musicales, à proximité, souvent à deux ou trois minutes de marche, et cela à l'intérieur d'un quartier déshérité d'une grande ville allemande. La question que l'on peut se poser alors est : "pourquoi là ? " Mais aussi "pourquoi à ce moment-là, en si peu de temps et de façon si concentrée ?".

La réponse se trouve dans les changements technologiques et économiques : la globalisation et la *digitalization* ont eu un impact majeur sur les conditions de production et de vente de la musique (Sumudits et Sperlich, 2004). L'enregistrement domestique devient par exemple largement accessible grâce aux nouvelles technologies de production (synthétiseur, logiciels, *plug-ins* ou modules d'extension, etc.). De plus, la

1. Voir l'entretien avec F. Dommert (14.02 2002) dans Schyma, 2004.

diminution des coûts a stimulé la production dans ce secteur culturel qui exigeait autrefois un capital important. Les dépenses sont aussi réduites pour la promotion, la commercialisation et la distribution ce qui a favorisé le rassemblement d'artistes et d'acteurs, décuplant les opportunités. Quant au "pourquoi là ?", il est difficile d'y répondre en appliquant les modèles d'explication traditionnels des choix d'emplacement pour les milieux *underground*. Tant au milieu des années 1990 qu'aujourd'hui, le Belgisches Viertel est loin d'être un secteur avantageux de la ville en terme de localisation. Il n'y avait ni excédent d'espace commercial ou résidentiel dans ce secteur de Cologne qui, à ce moment-là, était considéré comme la métropole allemande des médias. Les scènes de musique ne se déployaient pas non plus dans des friches urbaines.

En fait, il semble que la concentration spatiale d'entrepreneurs culturels dans ce quartier soit liée à une série d'événements culturels, tant à l'échelle locale que globale, et s'expliquant par la fluidité et la fixité. Reprenons certaines des données classiques de la localisation. Cologne est la quatrième ville d'Allemagne et occupe une place centrale en Europe comme carrefour des axes de transport, notamment comme port d'attache des lignes aériennes bon marché. La ville joue aussi un rôle important dans la vie et les industries culturelles en Allemagne. Cologne est l'une des villes allemandes les plus importantes pour les médias ; elle accueille une foire internationale d'art (*Art Cologne*) ; ses collections de tableaux, ses galeries et ses musées (musée Ludwig) sont de renommée mondiale (Kessler-Lehmann, 1993, p. 201-204). Dans le domaine de la musique, les autorités de la ville n'ont pas hésité depuis les années 1990 à faire la promotion de Cologne comme *Musikmetropole* (www.stadt-koeln.de/). Le conservatoire de musique de Cologne (*Musikhochschule*) et la nouvelle scène de la musique électronique ont acquis une excellente réputation dès les années 1950. Les compositeurs influents de la première musique électronique et expérimentale (Karl-Heinz Stockhausen et Mauricio Kagel) vivent et travaillent dans ou près de Cologne, et le premier studio de musique électronique en Allemagne a été établi dans les années 1950 dans les locaux de la radio régionale WDR. La scène de jazz qui s'est développée de façon éclatante dans les années 1950, a conféré à la ville une renommée internationale (Zahn, 1998) ; de 1989 à 2003, l'une des plus grandes manifestations de musique populaire et de foire de divertissement, le *Popkomm*, s'est tenu à Cologne. Enfin, il y a eu une arrivée considérable de nouveaux talents créateurs à l'académie d'Arts des médias (*Kunsthochschule für Medien*) en 1990.

La culture est par ailleurs l'élément clef de la croissance des entreprises culturelles et du développement des scènes de musique dans le Belgisches Viertel. Les loyers particulièrement élevés des quartiers centraux de Cologne ont eu pour effet de favoriser l'implantation de la culture dite non commerciale dans ce quartier. Jamais officiellement embourgeoisé, le quartier était connu pour être le lieu de la vie artistique et bohème associé aux mouvements de la contre-culture : par exemple le sous-sol du café et du club *Stadtgarten* est depuis le milieu des années 1980 un rendez-vous obligé de la scène de jazz de Cologne (le groupe *Cool Jazz* y a joué dans les années 1950 ; <http://www.stadtgarten.de/>). Les bureaux de la rédaction du magazine local de la ville, *Stadtrevue*, et ceux du magazine allemand de musique alternative le plus influent et le plus diffusé, *Spex*, liés à la mouvance contre-culturelle des années 1970 et 1980, se trouvent aussi à proximité. En outre, ce quartier a la plus forte densité de galeries d'art de Cologne (Kessler-Lehmann, 1993, p. 224) et dès le début des années 1990, les acteurs et promoteurs de l'industrie culturelle – agences de promotion d'art, agences publicitaires, foires gastronomiques, modélistes, boutiques et magasins – ont été attirés par le quartier.

Il va de soi que ces "affaires" culturelles et leurs promoteurs ont apporté des styles de vie singuliers dans le quartier, sans changer toutefois son caractère de village en ville ; le centre, au cœur duquel se trouve l'église de Saint-Michel et la Brüsseler Platz, est quadrillé par des rues étroites et anciennes (fin XIX^e siècle) et parsemé d'édifices du style *Gründerzeit*, comme sur Bismarckstraße et Venloer Straße, où des ateliers et autres espaces de production ont été transformés en galeries d'art au début des années 1980. Quelques anciennes places d'affaires traditionnelles et des commerces de gastronomie que l'on retrouvait dans le Cologne traditionnel (appelé dans le dialecte local *Kölsche Veedel*) sont encore en place. Ce mélange donne tout son charme au quartier et est une invitation à des styles de vie variés¹.

Dans un autre ordre d'idées, la localisation du quartier près du centre ville augmente son attractivité, les distances sont courtes pour se rendre par exemple au club *Liquid Sky* qui, pendant quelques années dans la deuxième moitié des années 1990, était un lieu de rencontres et de spectacles réputé internationalement². Le Belgisches Viertel est aussi situé à proximité du "parc des médias" (*Media Park*) construit sur le site d'un ancien dépôt de

1. Pour description des styles de vie du quartier, voir *Spex*, 11/1997.

2. *The Wire*, 1997, n° 159 et n° 164 ; *Spex*, 11/1996 ; voir aussi les entretiens avec M. Mayer (07.03.2002), J. Zimmermann (21.02.2002) et F. Dommert (14.02.2002).

marchandises de chemin de fer ; il a accueilli au milieu des années 1990 toutes les grandes sociétés des médias, parmi lesquelles la chaîne de télévision de musique allemande VIVA, la chaîne de radio pour les jeunes, *Einslive*, du diffuseur régional WDR et, plus tard, le siège social allemand de la principale maison de production de disques, EMI. Enfin, le quartier avoisine d'autres quartiers intéressants : Ehrenfeld où bon nombre d'artistes vivent et travaillent, ou Zülpicher Straße, le quartier universitaire, c'est-à-dire deux quartiers partageant avec Belgisches Viertel la population qui gravite généralement autour des scènes de musique.

La concentration spatiale d'activités culturelles consacrées à la nouvelle musique électronique a émergé et pris une place de plus en plus grande au milieu des années 1990. De nouveaux espaces et de nouveaux lieux culturels ont été créés alors que d'autres étaient transformés. Des liens établis avec les flux globaux, une grande variété d'acteurs et de discours sur la musique ont émergé à Cologne ou ont été diffusés à partir de cette ville. Entre fluidité et fixité, une nouvelle géographie de la musique a été négociée et créée. Le tableau de C. Gibson et J. Connell (Tableau 1) sur la fluidité et la fixité doit ainsi être modifié pour rendre compte de la situation actuelle de Cologne (Tableau 2).

Fluidité et fixité : la production du Belgisches Viertel

Avec l'ouverture des magasins, les rencontres physiques entre artistes et acteurs se sont multipliées dans le Belgisches Viertel. Il en a résulté de nouvelles coopérations. Les flux de la musique ont été confrontés à la fixité, au sens où les magasins devenaient des lieux de consommation et de production. Des ententes en termes de distribution et de vente de disques, de transfert de connaissance informel et formel entre producteurs et artistes, mais aussi avec d'autres acteurs, ont été réalisées¹. Une structure permanente (fixe) de la chaîne production-consommation a été mise en place. Dans le secteur de la vente et de la distribution, cette coopération a joué un rôle important : même si les magasins vendent généralement les mêmes disques, il n'y a pas de réelle compétition entre eux. Plutôt le contraire. Un sentiment de solidarité et une aide mutuelle entre les différents milieux et entre la

1. Entretiens avec M. Detmer (20.12.2002), M. Mayer (07.03.2002), G. Odijk (22.01.2002) et F. Dommert (14.02.2002).

plupart des acteurs a créé une bonne ambiance de commerce et de travail¹. Les disques réalisés par l'un des milieux musicaux de Cologne sont vendus dans les magasins des autres milieux, respectant ainsi les goûts de chacun. C'est en quelque sorte une concurrence amicale, comme celle qui peut exister par exemple entre les galeries d'arts et les théâtres (Kessler-Lehmann, 1993).

	Fluidité	Fixité
Processus matériels	Distribution mondiale de produits de musique de Cologne	Densité et localisation des distributeurs et magasins
	Migration d'artistes et d'activistes à Cologne	Situation insulaire de quelques distributeurs et magasins à Cologne et particulièrement dans le quartier belge.
	Émission, transmission, jeu de musique enregistrée de Cologne dans le monde entier	Performances <i>live</i> locales
Processus discursifs	Les flux mondiaux de musique et influences stylistiques	Développement et affirmation des styles spécifiques de Cologne (<i>techno</i> par exemple 'de la scène' <i>Kompakt</i>)
	Hybridité	Attrait des racines (musique électronique traditionnelle, le compositeur Krautrock, Karl-Heinz Stockhausen, années 1970, etc.)
	Formation d'un fan club mondial et d'une scène de certains styles de Cologne	Quotidienneté de la scène locale
	Les flux mondiaux de musique et les styles de vie mondiaux apparaissant à Cologne, via Cologne	Vie et style de vie dans le Belgisches Viertel

(Connell et Gibson, 2003).

Tableau 2 : Expressions de la fluidité et de la fixité à Cologne.

Les disques produits à Cologne par des artistes locaux ou internationaux ont été absorbés vers les flux de musique mondiaux par les unités de distribution qui ont été verticalement intégrées dans les magasins du Belgisches Viertel. Les disques de Cologne sont nombreux mais sont édités en petit nombre, entre 500 et 2 000 copies par sortie. Les magasins servent alors d'entrepôt multifonctionnel et de points de jonction avec

1. Entretiens avec G. Odijk (22.01.2002), M. Mayer (07.03.2002) et F. Dommert, (14.02.2002).

l'échelle globale¹. Une migration transnationale d'artistes s'est mise en place. En plus du tourisme musical qui visite les sites de production et de consommation, une quantité considérable de *fans* et de futurs professionnels de la musique se sont déplacés temporairement ou de façon permanente à Cologne, et ont commencé une carrière dans l'industrie de la musique en profitant de l'activité des magasins et distributeurs *Kompakt*, *Groove Attack* ou *a-Musik*². Cologne est ainsi devenue une île dans les flux de la nouvelle musique électronique où les explorateurs de nouveaux styles ont trouvé un foyer artistique (au sens où leur étiquette de disque est de Cologne) ou une résidence permanente (dans le cas des artistes et acteurs directement impliqués dans la musique). Des contacts et des échanges entre les acteurs et les milieux musicaux dans le monde entier ont été établis³. Des flux culturels et des styles musicaux provenant de Cologne exercent une influence dans le monde entier, mais sont territorialement basés à Cologne. Le *Electronic Duo Mouse on Mars*, composé de Wolfgang Voigt (le propriétaire de *Kompakt*) et de Thomas Brinkmann ou Bernd "Burnt" Friedmann en constitue un bon exemple.

À la fin des années 1990, il était devenu de plus en plus facile d'acheter les disques qui autrefois étaient quasi introuvables dans les coins les plus reculés de la planète. Grâce à l'arrimage entre la distribution souterraine et les distributeurs étrangers de divers pays, parfois via Internet, les disques de Cologne sont maintenant accessibles au Japon et en Australie⁴. D'autre part, les disques d'artistes généralement inconnus du Japon ou des États-Unis se retrouvent dans les magasins de Cologne. De plus, des "notes de bas de page" obscures de l'histoire de la musique sont disponibles dans certains magasins de disques très spécialisés. L'agglomération et l'infrastructure de production de plus en plus fixée à Cologne sont devenues un catalyseur de la fluidité de l'espace global de la nouvelle musique électronique.

Les médias en tout genre ont accueilli favorablement le fait qu'un phénomène de musique de portée mondiale, d'abord plutôt abstrait, se fixe dans l'espace, dans une ville et même un quartier, où des marqueurs permettent de le reconnaître. Sur la carte du monde de la nouvelle musique

1. Entretiens avec G. Odijk (22.01.2002), A. Sasaki (14.02.2002), O. Ambarchi (04.03.2002) ; *The Wire* n° 159, 1997 et *The Wire* n° 164, 1997.

2. Entretiens avec M. Mayer (07.03.2002) et A. Butler (19.12.2001).

3. Entretiens avec O. Ambarchi, (04.03.2002) et A. Sasaki (14.02.2002).

4. Entretiens avec G. Odijk (22.01.2002), O. Ambarchi (04.03.2002) et A. Sasaki (14.02.2002).

électronique, on parle aujourd'hui du "son de Cologne" qui regroupe en fait les différents styles de la nouvelle musique électronique. Le développement et l'exploitation du "son de Cologne" par les médias et même par le département des Affaires culturelles de la ville de Cologne qui a édité un CD sous le label *The Sound of Cologne* (Various Artists, 1998, Various Artists, 2000) et en a fait une marque de commerce de la ville, montrent cet empressement irrépressible de "geler" la fluidité de la musique en la fixant dans un lieu précis. Si l'on s'en tient à la musique, il est clair qu'un label dans le sens d'un "made in" traditionnel ne donne aucune indication quant au genre et au style de musique : quiconque écoute les différents genres de musique de Cologne et s'attarde en même temps aux réactions des gens du milieu, comprend rapidement que l'idée d'un son homogène constitue une aberration¹. Mais la marque "made in Cologne" et les discussions et débats qu'elle suscite, sont une source d'information supplémentaire sur le phénomène. On peut avancer que sur les différentes scènes, acteurs et agents (musiciens, DJ, producteurs, etc.), sont néanmoins liés par un style et un son via les lieux et l'espace que crée cette musique. Ces lieux et ces espaces ont des caractéristiques spéciales qui sont en constante transformation à cause de la nature fluide de la musique. Ce sont des lieux de rencontre dont les limites sont repoussées constamment par leurs occupants et usagers (agents, acteurs), ce qui leur donne de nouvelles significations par le mélange des personnes qui s'y trouvent ; d'où le danger d'associer fixité et lieu d'une part, et fluidité et espace de l'autre.

Cependant, comme le montre la couverture des médias, le phénomène *sound of Cologne* agit comme moyen de fixer le caractère fluide de la musique, difficile à cerner autrement. Les médias plus directement impliqués dans la vie du quartier en tant que théâtre de la musique et lieu de production sont ici révélateurs. Plusieurs journaux et magazines de musique autour de Brüsseler Platz s'abreuvent de la vie qui s'y déroule et des modes de vie qui y sont associés, fortement conditionnés par les scènes de musique elles-mêmes. Un exemple probant nous est fourni avec les musiciens et DJ de Cologne qui voyagent à travers le monde pour jouer et faire jouer des disques, mais qui n'en contribuent pas moins à la vie du quartier (*Spex*, 1997, n° 11). Les modes de vie liés aux scènes artistiques, notamment celles de la culture *underground*, sont confrontés mais intègrent aussi des aspects des modes de vie liés à la jeunesse, aux courants globaux, à la mode ou simplement à des carrières et des rapports à la consommation. Les tensions qui en résultent sont vues par les principaux intéressés comme le pendant

1. Entretien avec M. Mayer (07.03.2002), G. Odijk (22.01.2002) et *De:Bug* 22/1999.

négalif du fait de vivre et de travailler dans le milieu de la musique du Belgisches Viertel¹. Inévitablement, d'autres médias font acte de voyeurisme en focalisant sur les lieux et les environnements privés, comme les cuisines et les salons de certains artistes (*Die Zeit*, 29/1996), un moyen de donner des racines ou un air d'authenticité à la fluidité plus abstraite de la musique. D'autres tentent de créer un passé en puisant dans les traditions musicales locales (*Der Spiegel*, 32/1997), conférant ainsi une sorte de déterminisme environnemental à Cologne et au Belgisches Viertel (*The Wire*, 1997, n° 159 et n° 164). Cette fixité par le texte est, comme d'autres moyens employés, une façon de traiter et de rendre compte du caractère fluide de la musique.

La situation sur les scènes de musique du Belgisches Viertel et de Cologne a, tant d'un point de vue matériel que discursif, progressivement changé ; elle présente en conséquence un nouveau stade du rapport fluidité / fixité. Au tournant du siècle, la concentration de magasins et d'infrastructures de production s'est distendue. La scène du *a-Musik* s'est déplacée pour s'installer dans un espace commercial plus luxueux. Quatre sociétés différentes (labels, distributeurs, adresses commerciales de vente, et magasins), toutes plus ou moins liées, se sont regroupées dans un ancien magasin de vélos d'un autre quartier sur la rue Kleiner Griechenmarkt. *Kompakt* a aussi déménagé dans un plus grand magasin situé dans un quartier limitrophe du Belgisches Viertel ; il regroupe les services de production et de distribution et même une agence de placement, *Formic* et le magazine de musique *Spex* se sont aussi déplacés, alors que l'unité de distribution de *Groove Attack* s'est installée dans le nouveau quartier des médias, dans une ancienne friche industrielle du quartier Mülheim de l'autre côté du Rhin. Par contre, un important magazine indépendant de musique allemand, *Intro*, s'est installé à Cologne non loin du Belgisches Viertel. Comme on peut le voir, le noyau du quartier autour de Brüsseler Platz s'est fissuré, entraînant du coup la dissolution des rencontres quotidiennes entre les artistes et les acteurs, de même que la diminution du tourisme musical et de la consommation. Ce phénomène montre bien que le mouvement créé par la nouvelle musique électronique et ses différentes scènes était intimement lié à la fixité dans l'espace de ses principaux protagonistes. Les spéculations vont maintenant bon train sur la perte de ce centre d'attractivité et ce que l'on appelle, faute de mieux, le nomadisme des scènes de musique de Cologne (*De: Bug*, 2000, n° 37).

1. Entretien avec G. Odijk (22.01.2002), *Intro*, 1999, n° 2.

Pour les scènes de musique, ce mouvement hors du quartier où elles étaient rassemblées est révélateur du rapport à l'espace qu'elles entretenaient : au cours des années, les rencontres et les échanges ont moins servi à développer un ancrage local profond qu'à établir des connexions transnationales et globales avec les courants de musiques et leur marché respectif. Les porte-parole de chacune des scènes ont profité de leur présence et de leur temps dans l'espace local du Belgisches Viertel pour établir des réseaux entre elles. Mais ils ont aussi démontré la nécessité de briser cette structure quand sa portée dépasse l'échelle locale, pour se concentrer sur l'exploration des frontières des champs musicaux respectifs¹. Cet éclatement des structures qui lient la fixité au local et le mouvement de fluidité qui s'en suit, ouvre de nouvelles perspectives à l'étude sur l'expression de fixation spatiale de la musique.

Dans cet article, nous avons essayé de montrer les relations et les processus matériels de la fluidité et de la fixité dans la musique. Le cas des scènes de la nouvelle musique électronique et expérimentale de Cologne fait référence à des activités produites dans un quartier spécifique mais néanmoins intégré aux flux qui se produisent à l'échelle globale. De façon surprenante, la fluidité et la fixité se font sentir à toutes les échelles. En conséquence, on peut dire qu'il est impossible de réduire la fluidité au global et la fixité au local. De la même façon, la fixité ne peut être limitée aux lieux ni la fluidité à l'espace. Certes, certains des exemples donnés dans le cas de Cologne peuvent donner aux lecteurs l'impression que la fixité peut être assignée exclusivement aux lieux. Cependant, fluidité et fixité, local et global, lieux et espace ne forment pas des dichotomies. En abordant le sens des lieux en termes relationnels (Massey 2004), les processus qui prennent place dans l'espace et dans les espaces fluides peuvent être considérés comme "signifiant l'accouplement, l'affinité, l'immanence, la relation, la multiplicité et la capacité à performer" (Amin, 2004, p. 34).

Pour terminer, nous aimerions relever un aspect qui n'a pas été mentionné jusqu'ici, bien qu'il soit probable qu'il n'ait pas beaucoup d'importance si l'on pense à la fluidité de la musique. La notion de *performance*, telle qu'elle a été développée par Thrift en géographie (Thrift, 1999, 2000 et 2004), pourrait ouvrir des pistes utiles dans le domaine encore peu développé de la géographie de la musique. Elle pourrait jeter un éclairage intéressant sur ce que l'on peut appeler les "habiletés urbaines"

1. Entretiens avec F. Dommert (14. 02.2002) et M. Mayer (07.03.2002).

(urban skills), le rythme, ou la musique d'une ville ou de la vie urbaine qui en découle (Thrift, 1999, p. 242).

Traduction de l'anglais : Louis Dupont

Bibliographie

- AMIN, A., 2004, "Regions unbound: towards a new politics of place", *Geografiska Annaler* 86 B (1), p. 33-44.
- APPADURAI, A., 1996, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis et Londres, university of Minnesota Press.
- APPADURAI, A., 2000, "Grassroots globalization and the research imagination", *Public Culture* 12 (1), p. 1-19.
- BADER, I., 2003, *Wechselwirkung zwischen urbanen subkulturellen Bewegungen und der Ansiedlung von Betrieben der Musikindustrie*, Berlin, thèse, non publiée, Freie Universität Berlin.
- BINAS, S., 2000, *Sounds like Berlin. PopScriptum 4*, Berlin, Projektbericht des Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin.
- BOCK, A., 2004, *Die Bedeutung Münchens als Standort für Populärmusik-Tonträgerunternehmen*, München, thèse non publiée, Ludwig Maximilians Universität München.
- CASTELLS, M., 1989, *The informational city*, Oxford et Malden, Blackwell.
- CASTELLS, M., 2000, *The rise of the network society*, Oxford et Malden, Blackwell.
- COHEN, S., 1994, "Identity, place and the 'Liverpool Sound'", dans M. Stokes, (dir.), *Ethnicity, identity and music*, Oxford et Providence, Berg, p. 117-134.
- CONNELL, J. et C. GIBSON, 2003, *Sound tracks. Popular music, identity and place*, Londres et New York, Routledge.
- CRANG, M., 1998, *Cultural geography*, Londres et New York, Routledge.
- ESCOBAR, A., 2001, "Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization", *Political Geography* 20, p. 139-174.
- FRITH, S., 1996, *Performing rites: on the value of popular music*, Oxford, Oxford University Press.
- FRITH, S., 2000, "Music industry research: where now? Where next? Notes from Britain", *Popular Music* 19 (3), p. 387-393.
- GIBSON, C., 2003, "Cultures at work: why 'culture' matters in research on the 'cultural' industries", *Social and Cultural Geography* 4 (2), p. 201-215.
- GRIMM, A., 2002, "Popmusik und Region. Gibt es eine regionale Popmusik?", dans P. Sedlacek (dir.), *Wirtschaft-Region-Entwicklung*, Jena, p. 7-18.
- HARAUER, Robert (dir.), 2001, *Vienna Electronica. Die Szenen der Neuen Elektronischen Musik in Wien*. (= document doc 05/01), Vienne.
- HARTSHORNE, R., 1939, *The nature of geography*, Lancaster, The Association of American Geographers.
- HELBRECHT, I., 1998, "The creative metropolis: services, symbols and spaces", *Zeitschrift für Kanada-Studien* 2 (34), p. 79-93.
- HETHERINGTON, K. et J. LAW, 2000, "After networks. Guest editorial", *Environment and Planning D: Society and Space* 18, p. 127-132.

- HETTNER, A., 1927, *Die Geographie: ihre Geschichte, ihr Wesen und ihre Methoden*, Breslau, Hirt.
- HOLLOWS, J. et K. MILESTONE, 1998, "Welcome to dreamsville. A history and geography of Northern Soul", dans A. Leyshon, D. Matless et G. Revill (dir.), *The place of music*, New York et Londres, The Guilford Press, p. 83-103.
- INGHAM, J., M. PURVIS, M. et D. B. CLARKE, 1999, "Hearing places, making spaces: sonorous geographies. Ephemeral rhythms, and the blackburn warehouse parties", *Environment and Planning D: Society and Space* 17, p. 283-305.
- KESSLER-LEHMANN, M., 1993, *Die Kunststadt Köln: Von der Raumwirksamkeit der Kunst in einer Stadt*, Köln (=Kölner Forschungen zur Wirtschafts- und Sozialgeographie, Band 43).
- KONG, L., 1995, "Popular Music in geographical analysis", *Progress in Human Geography* 19 (2), p. 183-198.
- LANGE, B. et S. STEETS, 2002, "Cool Frankfurt? emplacement strategies of "new entrepreneurs", dans R. Bittner (Hg.), *Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*. (=Edition Bauhaus 10), Frankfurt/M. et New York, Campus, S. 488-501.
- LATOUR, B., 1999, "On recalling ANT", dans J. Law et J. Hassard (dir.), *Actor network theory and after*, Oxford et Malden, Blackwell, p. 15-25.
- LAW, J., 1999, "After ANT: complexity, naming and topology", dans J. Law et J. Hassard (dir.), *Actor network theory and after*, Oxford et Malden, Blackwell, p. 1-14.
- LEE, N. et S. BROWN, 1994, "Otherness and the actor network: the undiscovered continent", *American Behavioral Scientist* 37 (6), p. 772-790.
- LEYSHON, A., D. MATLESS et G. REVILL (dir.), 1998, *The place of music*, New York et Londres, The Guilford Press.
- MAGER, C., 2003, "1, 2, 3... from New York to Germany. Raum, Repräsentation und Rap-Musik", *Frontiers of Geography*, Budapest, Department of Regional Geography, Eötvös Lorand University, p. 199-212.
- MASSEY, D., 2004, "Geographies of responsibility", *Geografiska Annaler* 86 B (1), p. 5-18.
- ROSE, G., 2003, "On the need to ask: how exactly is geography visual? " *Antipode* 35 (2), p. 212-221.
- RITTER, R., 2004, *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*, Stuttgart.
- SCHYMA, B., 2002, *Neue Elektronische Musik in Köln: Szenen, Ströme und Strukturen*, Köln, thèse non publiée, Universität zu Köln.
- SCOTT, A. J., 1997, "The cultural economy of cities", *International Journal of Urban and Regional Research* 21 (2), p. 323-339.
- SCOTT, A. J., 1999, "The US recorded music industry: on the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy", *Environment and planning A* 31, p. 1965-1984.
- THRIFT, N., 1999, "Afterwords", *Environment and Planning D: Society and Space*, p. 213-255.
- THRIFT, N., 2000, "Performing cultures in the new economy", *Annals of the Association of American Geographers* 90 (4), p. 674-692.
- THRIFT, N., 2004, "Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect", *Geografiska Annaler* 86 B (1), p. 57-78.

WINKLER, J., 1992, "Landschaft hören. Geographie und Umweltwahrnehmung im Forschungsfeld "Klanglandschaft". *Regio Basiliensis, Basler Zeitschrift für Geographie* 33(3), p. 199-206.

ZAHN, R. von, 1997, *Jazz in Köln seit 1945: Konzertkultur und Kellerkunst*, Köln.

Journaux

De:Bug (22/1999) Interview mit Wolfgang Voigt. Auteur : Mercedes Bunz. Berlin.

De:Bug (37/2000): Heimat Köln oder die Welt im Zelt. Auteur : Marcus Hauer und Anne Pasquale. Berlin.

Intro (02/1999): Platzverweis: Brüsseler Platz. www.intro.de (Onlinearchive of print version).

Spex (11/1996): Liquid Sky. Auteur : Michael Kerkmann. Köln, p. 32-35.

Spex (11/1997): Jörg Burger – The Modernist, The Bionaut, King Burger. Auteur : Hans Nieswandt. Köln, p. 20-23.

Der Spiegel (32/1997): Stockhausen auf dem Sofa. Viele Musiktüftler wollen sich mit originellen Klängen vom Techno Mainstream absetzen – derzeit gilt die Kölner Szene als Avantgardisten Krabbelstube. Hambourg, p. 167.

Süddeutsche Zeitung (10.12.1997): Klangtopographien: Köln mausert sich zur Hauptstadt der neuen Elektronik. Munich, p. 20.

Süddeutsche Zeitung (NRW-Fuilleton) (05.04.2002): Schlaumeier-Sound für die Welt, Köln treiben winzige Labels und Schallplattenläden die Entwicklung der elektronischen Popmusik voran. Auteur : Ralf Niemczyk. Munich.

Köln treiben winzige Labels und Schallplattenläden die Entwicklung der elektronischen Popmusik voran. Auteur : Ralf Niemczyk. Munich.

The Wire (159/mai 1997): Neue deutsche Wellen. Auteur: Rob Young. Londres, p. 18-24.

The Wire (164/octobre 1997): Global Ear: Cologne. Auteur : Rob Young. Londres, p. 16.

Die Zeit (29/1996): Biep, Blubb; Bumm und Bapp. Techno fürs Wohnzimmer: Drei Kölner verfeinern das Electronic Listening. Auteur : Thomas Jahn. Hamburg.

Sources Internet

<http://www.stadtgarten.de/120.htm> (accessed on 12. Juli 2004)

<http://www.bauhaus-dessau.de/en/kolleg.asp?p=transit>

www.transitraeume.de

<http://www.stadt-koeln.de/kulturstadt/index.html> (accessed on 28.07.2004)

<http://www.mdw.ac.at/mediacult/de/publikationen/Dig-Mediamorph-Musiksch.pdf>

(<http://www.grooveattack.de/about/history/beatbox/beatbox.php3>) (20.06.2002)

Entretiens

Oren Ambarchi, 04.03.2002, musicien, responsable du festival de Sydney, Australia.

Adam Butler, 19.12.2001, musicien et producteur (nom d'artiste : *Vert*) de Londres / Cologne.

Markus Detmer, 20.12.2001, Label manager (*Staubgold*) de Cologne.

Frank Dommert, 14.02.2002, Label manager (*Sonig, Entenpuhl, Sieben*) de Cologne.

Michael Mayer, 07.03.2002, Label manager DJ, producteur (*Kompakt*) de Cologne.

Géographie et cultures, n° 59, 2006

Georg Odijk 22.01.2002, Label manager, directeur du magasin et de la distribution (*a-Musik*) de Cologne.

Atsushi Sasaki, 14.02.2002, journaliste, promoteur, éditeur de Tokyo.

Jo Zimmermann 21.02.2002, musicien (nom d'artiste : *Schlammpeitziger*) de Cologne.

Disques et CD

Various Artists, 1998, *The sound of Cologne*, Köln, CD.

Various Artists, 2000, *The sound of Cologne Zwei*, Köln, CD.