CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT RÉGIONAL DE LA RÉUNION CLASSE D'INFORMATIQUE MUSICALE / 2020-2021 COP PREMIÈRE ANNÉE / DEM

LA TECHNO DE DETROIT

UV _ CULTURE DES MUSIQUES ÉLECTRONIQUES
VINCENT CORVEC

Sous la direction de :

Christophe Guiard, enseignant de culture musicale



"The music is just like Detroit, a complete mistake. It's like George Clinton and Kraftwerk are stuck in an elevator with only a sequencer to keep them company." **Derrick May**







Accueil Sommaire Introduction Partie II Partie III Partie III Conclusion Bibliographie Annexes 2018-2019 CFEM / I.M. & Pédagogie

PERIODIC TABLE OF ELEMENTS OF **DETROIT TECHNO**

K	Te					N	Em
M	CI	Ur	Tm	Sb	Km	Rh	Ro
Ic	Ar	V	Pe	Ja	Dm	Ks	Ef
Су	Mi	Dn	Сс	Νp	Rm	Jm	Bf
Br	Ao	As	Kc	Bb	Sv	Mf	Jp
Wg	Mb	Jc	Pf	Wj	Sh	Rd	Lg
Js	Gm	R	'n	Kh	Αp	0	Rt
		ĮΨ	Ķ	Sp	Ac		

LA TECHNO DE DETROIT

C.I.M. - C.R.R. Reunion Année Scolaire 2020/2021

C.O.P. - Vincent Corvec Diplôme d'Etudes Musicales

UV Culture Musicale Sous la direction de : Christophe Guiard, enseignant de culture musicale Jean-Paul Jansen, enseignant en informatique musicale

Epigraphe

"The music is just like Detroit, a complete mistake.
It's like George Clinton and Kraftwerk are stuck in an elevator with only a sequencer to keep them company."
Derrick May

Version en ligne disponible et téléchargeable en scannant le QR Code :



SOMMAIRE

INTR	ODUCTION	04
I.	LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE	05
 I.1.	Détroit durant la grande crise économique	
1.2.	Motor City: l'héritage culturel de la <i>Motown</i>	
I.3.	Émergence de la scène de Détroit	
II.	DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE TECHNO	09
II.1.	Caractéristiques de la Techno de Détroit	09
II.2.	De l'importance du matériel	12
II.3.	La Techno de Détroit : vers une AOC ?	14
III.	INFLUENCES ET PERSPECTIVES	17
III.1.	La ruée vers l'Est	17
III.2.	La dialectique Détroit-Berlin-Détroit	19
III.3.	The Wizard – L'itinéraire de Jeff Mills	21
CON	CLUSION	24
BIBL	IOGRAPHIE	26
ANN	EXES	28
l.	Les laboratoires de son japonais, des années 1940-1960	28
II.	Analyse de la pièce Wochenende de Walter Ruttmann, 1930	32
III.	Etude comparative des modèles Mellotron 400 et 4000 D Midi	37
IV.	The Third Wave, par Alvin Toffler, 1980	39
V.	Techno Rebels, par Dan Sicko, 1999	39

REMERCIEMENTS

Merci aux Djs et producteurs Alex Rolland, Sal Paradise & Clayton Guifford, pour leurs précieux avis et conseils.

INTRODUCTION

Certains courants musicaux sont indissociables du nom des villes dont ils ont écrit une période marquante de l'histoire, tels le Jazz de New Orleans, le Blues de Chicago, le Hip-Hop de New York. Au début des années 1980, dans la plus grande ville de l'état du Michigan US, naissait un style musical : la Techno. À Détroit, ce mouvement héritier des expérimentations européennes des années 1970 et de la musique des populations afrodescendantes, émerge par vagues successives qui contribuent à le faire reconnaître mondialement.

Techno. Technè. Technique. Terme différenciant la production matérielle finale, de l'action pour elle-même, dite *Praxis* dans l'Antiquité Grecque. Opposant le *Comment* au *Pourquoi*, la *Technè* est considérée comme prosaïque et indigne des lettres de noblesse de l'artisanat d'Art. Or, en tant que dénomination musicale, la Techno s'érige sur un paradigme esthétique insufflant un supplément d'âme à la machine esclave du rythme de production et à ses artefacts finaux sublimées, tel que le disque vinyle utilisé par les DJ.

Les révolutions d'aujourd'hui créant l'aristocratie de demain, les pionniers du mouvement bénéficient à présent d'une auréole mythique de défenseurs d'un temple dont ils sont les gardiens exlusifs. Entre respect, admiration et défiance, leurs émules sur tous les continents tentent de remettre de question cette hégémonie, par la création d'une multitude de sous-genres dérivés.

Dans le syntagme « Techno de Détroit », la préposition « de » marque tant la possession que le lieu de provenance, invitant à différencier dans sa version originale « Detroit's Techno » et « Techno from Detroit ». Ainsi, il semble pertinent de s'interroger sur le sens précis de l'appellation « Techno de Détroit ». Désigne-t-elle la production de pièces musicales apparues dans un contexte spatio-temporel circonscrit et révolu, ou par métonymie un nouveau courant artistique regroupant des caractéristiques techniques en perpétuelle évolution et reproductible en-dehors des conditions qui l'on vu naître ?

Afin de répondre à cette problématique, nous présenterons tout d'abord dans cette étude l'arrière-plan culturel nécessaire à l'apparition de ce mouvement. Puis, nous aborderons les spécificités de la Techno de Détroit, tant sur le fond que sur la forme. Enfin, nous établirons un état des lieux actuel et évoquerons les perspectives d'avenir de ce genre musical, qui au terme de quatre décennies d'expérimentation appartient toutefois à la génération des courants les plus récemment apparus à l'échelle de l'histoire musicale mondiale.

I / LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE

I.I. Détroit durant la grande crise économique

Siège de l'essor d'entreprises parmi les plus importantes d'Amérique du Nord, telles que la *General Motors* et *Ford Industry*, la ville de Détroit vit dans la douleur le passage de l'ère industrielle à l'ère technologique. L'année 1976 marque le tournant libéral de la délocalisation de ses usines de production automobile, donnant naissance à de considérables mouvements sociaux. Le départ des unités d'assemblage transforme la ville en friche industrielle, dans le climat froid et rude des Grands Lacs mitoyens du Canada.

Quelques décennies auparavant, la région et l'ensemble du pays sont animés par les luttes ethniques, mettant fin à la ségrégation des communautés afro-descendantes. Ce combat et ses figures symboliques, de Martin Luther King à Malcolm X puis Louis Farrakhan, du Mouvement des Droits Civiques aux Black Panthers puis à Nation of Islam, marqueront l'inconscient collectif des USA et l'enfance des créateurs de la musique Techno.

Avant l'apparition de ce style musical souvent qualifié d'industriel et de mécanique, un rapport particulier unit déjà les habitants de la ville de Détroit aux processus répétitifs quotidiens et machinaux des usines, comme évoqué par le musicien Mad Mike¹: « Les ouvriers baptisaient souvent leurs machines. Mon grand-père travaillait avec son automate nommé *Ginny*. La machine s'abaissait et découpait des plaques de métal, puis il les retirait et les empilait. Un jour, il a fait l'erreur de mettre sa main où il n'aurait pas dû et cette fois-là, la machine n'a pas voulu s'abaisser. C'est cela, d'être en accord avec la machine, de ressentir son esprit.»

Analyse partagée par le musicologue Daniel Caux², résumant le principe de la musique Techno par ce *leitmotiv* : mettre de l'âme dans la machine. Ce dernier propose de faire remonter la première oeuvre de musique électronique à la pièce « *Imaginary Landscape*³ » de John Cage en 1939. Mettant l'accent sur cette première utilisation de la platine tourne-disque vinyle en tant qu'instrument, tel que pratiqué ensuite par le DJ, et non plus comme simple dispositif passif d'écoute. Rappelant les avancées de Karlheinz Stockausen en 1948 avec les Ondes Sinusoïdales, l'oeuvre de Pierre Henri et les expérimentations de l'allemand Walter Ruttmann⁴, figures de proue d'une Musique

¹ In Black to Techno, by Jenn Nkiru, Frieze & Gucci, 2019 / https://youtu.be/WqVq_QMH46E

² In Techno Story 1, Origines & Racines, 2011 / https://youtu.be/49J5HJViOOw

³ Cage John, Imaginary Landscape; 1939 / https://youtu.be/GwY2gO-5Uw8

⁴ cf. Annexe II / Etude de « Wochenende », Walter Ruttmann, 1930

Concrète composée de sons concrets. Les pionniers de la musique Techno allient pour la première fois musique de danse et musique savante électronique.

La déchéance mécanique de Détroit et le fordisme industriel ont transformé les afro-descendants ruraux en classe moyenne urbaine, en synchronisant hommes et machines le long des chaînes de montage, dans l'édification des cathédrales de la production moderne, dont l'architecture monumentale est l'une des inspirations de la musique Techno. Une approche de ce courant consiste à écouter la machine se fondre dans les mouvements quotidiens des corps, où le mimétisme du mouvement automatique et robotique se change en une technologie du rythme. Ainsi, l'émergence de ce style, en ce lieu et à ce moment précis peut être analysée comme la volonté humaine et mécanique d'une recherche de stabilité dans un monde chaotique.

I.2. Motor City: l'héritage culturel de la Motown

La musique Techno n'apparaît pas *ex nihilo* au début des années 1980. Née dans le creuset des mutations du Funk et du Disco, elle s'inscrit dans l'héritage culturel de l'un des fleurons de la ville de Détroit : la *Motown*. En 1959, cette compagnie de disques indépendante s'établit en marge de l'industrie du divertissement et pose les bases de ce qui deviendra une référence de la musique de la fin du XXème siècle. *Motown* est le nom créé par contraction des termes *Motor* et *Town*, désignant couramment Détroit.

Au-delà de nouvelles techniques d'enregistrement, elle redéfinit un business model, dessinant sa voie hors de celle imposée par les major companies. Dirigée par Berry Gordy, la Motown a pour objectif premier de toucher à la fois le public noir et le grand public blanc. La production à grande échelle de chansons de Soul et de Rhythm'n'Blues, exigeantes mais accessibles, lui permet en quelques années d'attribuer à la Détroit un nouveau surnom : Hitsville, la ville des succès. Les artistes produits sur ce label se veulent moins élitistes et plus abordables que ceux du concurrent Stax Records. Les artistes les plus connus de la Motown sont devenus des idoles planétaires et influencent encore les musiciens contemporains : Michael Jackson & The Jackson Five, Diana Ross & The Supremes, Gladys Knight, Marvin Gaye, Stevie Wonder, The Temptations...

Les pionniers de la musique Techno naissent et grandissent dans ce contexte particulièrement ambivalent de déchéance et de fierté. Dans un mélange de désolation d'un monde industriel en fin de vie et d'espoir de jours meilleurs grâce aux nouvelles technologies, multipliant les références à la science-fiction, dans un nouveau courant littéraire, musical et politique : l'Afro-Futurisme.

Or, il ne semble pas suffisant d'être natif de Détroit pour faire de musique Techno de qualité. Considérant ses origines *Soul*, son succès planétaire et ses ramifications, il semble pertinent de définir si l'appellation « Techno de Détroit » désigne un style de composition réunissant un nombre minimum d'ingrédients et pouvant être reproduit partout ailleurs dans le monde, ou une production aux limites géographiques précises.

I. 3. Émergence de la scène de Détroit

Un travail généalogique sur la pré-histoire du mouvement Techno révèle tout d'abord sa filiation la plus évidente et la rapproche de la House Music de Chicago. La House Music est quant à elle considérée comme une évolution digitale du Disco et du Funk, comme le Dub serait une évolution du Reggae.

Les années 1970 ont vu l'évolution du Funk vers le Disco, suivant un processus décrit par le DJ de Detroit Felton Howard, dans une interview pour Red Bull Music Academy⁵: « Les producteurs discographiques commençaient avec des groupes de quatre musiciens de Funk, puis ils ajoutaient les violons derrière. Les cordes ont en fait introduit le Disco, car les maisons de disques voulaient quelque chose qui attire les populations de banlieue, mais aussi le grand public plus classique. Puis, ils faisaient appel à des DJs pour passer ces disques. Au-delà du boom culturel, les sommes à débourser pour faire jouer un DJ plutôt qu'un groupe de Funk ont joué un rôle important dans la transition vers le Disco. Un DJ coûtait environ \$50, alors qu'un groupe de Funk en coûtait 500. Le Disco était bon marché, promouvait une culture de l'amour libre et autorisait la jeunesse à se retrouver dans une scène ouverte et expressive. Les DJs Disco jouaient en plus tous les disques à la mode ». Cet aspect pragmatique a joué en faveur d'une transition stylistique, dont les propriétaires de clubs ont suivi le mouvement, tant par curiosité artistique que par attrait mercantile. Ken Collier en tête de liste, membre du groupe True Disco aux côtés de Renaldo White et Morris Mitchell. Collier était un DJ prescripteur, jouant entre autres au mythique Studio 54 et figurant parmi les premiers à encourager l'apparition du Disco à Detroit.

Ainsi, la musique Techno originaire de Détroit est considérée comme un avatar de la House Music de Chicago, elle-même issue en ligne directe du Disco et du Funk. Des liens entre ces deux villes voisines préexistent à l'établissement de la scène Techno. Les musiciens de Detroit souhaitent imiter ceux de Chicago, mais bénéficient de moins de moyens, dans une ville de moindre envergure. La première vivant dans l'ombre de la

⁵ In Red Bull Music Academy, Official Channel 2008 / https://www.youtube.com/user/redbullmusicacademy

seconde, alors auréolée de titres de gloire, grâce à son passé brillant dans les productions de Blues, de Jazz et de Disco. Le substantif « House » est attribué par les DJs Farley JackMaster Funk et Jessie Saunders, en référence à l'un des lieux fondateurs du mouvement, le club « Warehouse », ou « Entrepôt » en Français. Développée dans la culture alternative américaine homosexuelle et afro-descendante, la House Music de Chicago arbore un aspect mélodieux, naïf et entraînant, souvent chantée telle un prolongement digital du Disco et du Gospel.

Cependant, cette filiation en ligne directe ne suffit pas à définir l'identité de la musique Techno, pouvant être peinte comme une confluence de House Music et d'influences européennes, dont les références majeures sont issues de la Musique Concrète, ainsi que des groupes comme Kraftwerk, New Order, Falco, et Cabaret Voltaire. Bien avant l'avènement planétaire d'internet, ce mélange d'influences est rendu possible grâce à la production des disques locaux de P-Funk par George Clinton⁶, à l'importation de disques européens via un réseau de disquaires indépendants et à l'installation durable des radios dites « libres », telles que les stations WCHB, WGPR et surtout WJLB.

Dès l'origine, la musique de Détroit tranche techniquement avec la House Music par son aspect plus brute et plus rapide. Le tempo est plus élevé et les 120 BPM de la House Music se transforment souvent en 130 BPM, voire 140 BPM. Moins de chant, moins de jubilation hédoniste, mais une mélancolie à la hauteur du délabrement de la ville. La structure des morceaux instrumentaux quitte le modèle canonique de la chanson (couplet-pont-refrain), pour expérimenter davantage vers celui du rock progressif, du *krautrock* ou de la Musique Concrète. Les thèmes abordés varient eux aussi de la romance habituelle. Ce seront désormais des sujets tels que les voyages interstellaires, le questionnement à propos de la cybernétique et les revendications politiques qui seront abordés. Cet arrière-plan socio-historique permet la réalisation dès 1981 de titres fondateurs du mouvement, tels que « Shari Vari⁷» de *A Number of Names* et « Alleys of Your Mind⁸» de *Cybotron*.

Eloignés du cliché alors en vogue du producteur musical dénué de scrupules et de respect pour les musiciens, des groupes et labels indépendants autoproduits, dont *Underground Resistance*, participent à l'édification d'une mythologie d'anticipation confinant au sociétal, en professant une « Révolution Electronique » menée par le son et le tempo, visant à faire exploser le monopole des *major companies* et à renverser le

⁶ In G.Clinton & The P-Funk All Stars NPR Music TinyDesk Concert, 2018 / https://youtu.be/lxAcW7zgAD4

⁷ Number of Names, Shari Vari, 1981 / https://youtu.be/leF0xTdHPfA

⁸ Cybotron, Alleys of your Mind, 1981 / https://youtu.be/kMHNhJJnve4

système de production mercantile. La résistance s'affirme comme souterraine et souhaite combattre la programmation audio et visuelle considérée comme médiocre et imposée au public.

Ainsi, grâce à ces divers facteurs, Detroit est considérée comme le berceau historique de la musique Techno. Membre fondateur de *The Belleville Three*, Juan Atkins résume cet état d'esprit comme suit : « L'environnement de désindustrialisation et de hangars vides crée une dynamique qui rend créatif. Nous essayions d'échapper à la réalité par tous les moyens et le meilleur, c'était l'art⁹ ».

II. DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE TECHNO DE DETROIT

II. 1. Caractéristiques de la Techno de Détroit

Au début des années 1980, la ville de Détroit est à la convergence de facteurs humains et technologiques uniques aux USA. À la fois héritière de la mélancolie de la Soul de la *Motown* et nourrie par les ryhtmes répétitifs des chaînes de production de l'industrie automobile, l'enfance des compositeurs les prédispose à impulser un nouveau paradigme esthétique. Une nouvelle pratique de composition expérimentale apparaît, sur des séquenceurs à quatre modalités : On-Off, Off-On, Off-Off, On-On.

Les détracteurs de la musique Techno arguent souvent qu'elle ne propose pas de chant, donc pas de chanson. Pas de chanteur, donc pas de *leader*, donc pas de groupe. Pas de ligne mélodique distincte à laquelle adhérer ou que l'on puisse siffler. Selon eux, il en ressortirait donc une certaine froideur. Or, dès les premières productions du duo *Inner City*, Juan Atkins et Derrick May intègrent à leurs pièces du chant faisant référence au phrasé *Gospel*, dès 1988 sur les titres « Good Life¹⁰ » et « Big Fun¹¹ ».

Une autre caractéristique rebute nombre d'auditeurs et critiques : la substitution du batteur-percussionniste vivant par la boîte à ryhtmes. En résulterait un manque de subtilité et de vie, un jeu trop carré et chirurgical. Or, d'un point de vue du solfège, ce type de rythmique n'est employé par aucun autre genre musical et représente une innovation, grâce aux effets de synocope et de *swing* de la fonction *shuffle* présente sur de nombreuses machines, dont les modèles Roland TR 808 et TR 909.

Le groupe Kraftwerk, ou « Centrale Electrique » en allemand, revendique comme choix esthétique délibéré de produire une musique froide. Les musicens décident de ne

⁹ In Trax Special Techno, 2018 / https://youtu.be/zMlchE_Em-Y?t=935

¹⁰ Inner City, Good Life, 1989 / https://youtu.be/KJxJxr9RIKM

¹¹ Inner City, Big Fun, 1988 / https://youtu.be/Gr-zG-IXDyo

pas se produire sur scène face à un public, comme lors de concerts de Rock'n'Roll, mais à l'écart des regards, dans les cabines « *DJ Booth* » des Clubs, laissant l'audience danser face à face. Vingt ans avant Daft Punk, ces musiciens optent pour la radicalité en décidant de ne pas montrer leur visage, tel Mad Mike du label *Underground Resistance* justifiant ses apparitions cagoulé : « La Techno n'a pas de visage, voilà pourquoi je n'ai pas de visage¹² ».

Ainsi, la difficulté majeure semble à l'époque de faire accepter au grand public une forme nouvelle de représentation musicale. Pourtant, les boîtes à rythmes sont alors utilisées dans les productions *pop* de chanteurs *mainstream*. De plus, la généralisation du *playback* n'est déjà plus un secret, menant à la constitution de groupes fantoches au succès planétaires. Tels *Bonney M*¹³ *ou Milli Vanilli*¹⁴ dont les chanteurs apparaissent sur scène ou à l'écran, alors qu'auditeurs et spectacteurs n'ont jamais entendu le véritable son de leur voix. Les interprêtes sont des comédiens mimant les paroles et le réel chanteur est Frank Faran, un producteur allemand ayant enregistré une bande *playback* dans son studio.

À ces partis pris esthétiques vient s'ajouter la part légendaire obscure attribuée à tout genre musical naissant : celle de corrompre la jeunesse. Or, comme le Rock'n'Roll, la musique Techno à ses débuts était auréolée d'une revendication d'authenticité, dont les héritiers subvertiront les principes fondamentaux. Parmi lesquels, le rejet inconditionnel de toute drogue. Loin de la consommation récréative caricaturale ayant cours sur les plages d'Ibiza, les stupéfiants ne renvoient pas ici à l'hédonisme insouciant, mais au grand banditisme de l'histoire de Détroit et à ses conséquences directes : trafic d'armes illégal, prostitution et paupérisation.

Une autre pierre d'achoppement est le rejet frontal de l'industrie du disque, telle que répandue jusqu'alors. Le groupe et label *Underground Resistance* produit en 1992 le titre « Fuck the Majors¹⁵», dans une volonté assumée de déflagration sonore, se présentant sur scène en tenue de camouflage et masques à gaz, dans une imagerie proche du terrorisme. « En utilisant l'énergie potentielle inexploitée du son, on va détruire ce mur, tout comme certaines fréquences détruisent le verre. La musique Techno est basée sur l'expérimentation. C'est la musique du futur de la race humaine¹6». Ce rejet est autant philosophique que physique, car les premiers musiciens Techno boycottent le support

¹² In Techno Storie 1, Morgane Production & Histoire, 2004 / https://youtu.be/49J5HJViOOw

¹³ In Frank Farian about Boney M Project , 2006 / https://youtu.be/Sees4PzGIBE

¹⁴ In Farian, The Man behind Boney M & Milli Vanilli, Traxpotation 2020 / https://youtu.be/SpU3ZGggeoQ

¹⁵ In Fuck the Majors, Underground Résistance, 1992 / https://youtu.be/YFmCvM0V77U /

¹⁶ In Black to Techno, by Jenn Nkiru / Frieze & Gucci, 2019 / https://youtu.be/WqVq_QMH46E

numérique CD alors naissant, entendant se consacrer exclusivement au disque vinyle, en raison des normes de qualité alors en cours. Cette volonté joue alors en défaveur de ces radicaux, car leur diffusion en dehors des grandes villes était assez rare.

Musique écrite sans partition, la Techno offre une place majeure, non pas aux notes, mais à l'espace entre les notes, comme Arthur Jafa le décrit et résume dans le concept de « *Dub Structure* ». Selon ce vidéaste et directeur de la photographie vivant à Los Angeles, cette structure est l'un des éléments les plus anciens de la musique d'inspiration africaine : « Tout s'efface, tout sauf une chose, un son, comme dans le Dub, ou dans la Techno. Là, où il y a un rythme comme dans le Jazz avec les charlestons... Vous savez ce son qui est le seul qui continue ? C'est une structure musicale bien sûr, mais sur un plan psychanalytique profond, le « *Dropout* » dans la Techno et toutes les formes de composition noire découle de l'idée du manque¹⁷ ».

La structure de ces pièces musicales est novatrice, car les morceaux eux-mêmes, une fois pressés sur support vinyle destiné à être mixé par un Dj, deviennent un instrument, lui permettant l'enchaînement sans fin des disques entre-eux grâce à une synchronisation des tempi. Ainsi, les introductions et codas sont singulièrement longues et essentiellement rythmiques, le plus souvent proches du *Four on the Floor.* Ce pattern est utilisé dans le Disco et certains styles de musique électronique, constitué d'une pulsation régulière, uniformément accentuée sur une métrique 4/4, dans laquelle la grosse caisse « *Kick* » est frappée sur chaque temps de la mesure. Rythme inspiré des orchestres de Swing des années 1930 et de musiques militaires plus anciennes. Ce motif trouve une place particulière dans la musique Techno à travers sa mise en avant dans l'orchestration, toujours plus intense, jusqu'à devenir le point central d'un morceau, de par son omniprésence.

Carl Craig utilise la métaphore architecturale, afin de définir les principes fondamentaux de composition de sa musique. Inspiré par l'architecture des immeubles à la fois grandiloquents et délabrés qui créent un Esprit : « Les plans seraient la ligne de basse et les courbes des lignes de violons, et les colonnes seraient la rythmique ¹⁸». Ainsi, le milieu sociale et géographique est un substrat pouvant expliquer l'émergence de ce mouvement musical, tout comme la recherche d'une certaine dimension philosophique. Par ailleurs, l'aspect technologique constitue un facteur majeur dans son incarnation.

¹⁷ In Black to Techno, by Jenn Nkiru / Frieze & Gucci, 2019 / https://youtu.be/WqVq_QMH46E

¹⁸ In Techno City: What is Detroit Techno? / https://youtu.be/a2gr73FQ9-s

II.2. De l'importance du matériel

L'apparition du *Home Studio* permet aux premiers créateurs de la Techno de produire leurs oeuvres sans maîtrise de la théorie musicale, sans maison de disques et sans contraintes financières. Là où le mouvement *Punk*¹⁹ britannique, apparu quelques années plus tôt, s'approprie les instruments de formations le précédant, la musique Techno arrive dans l'effervescence des innovations électroniques japonaises du début des années 1980 et n'aurait pu émerger autour d'une guitare, d'une basse et d'une batterie. L'usage systématique d'instruments électroniques à l'époque déconsidérés et totalement dévalués (Roland TR-909, Roland TB-303, TB 606, Yamaha DX100...) confère aux pièces une couleur sonore particulière, une signature immédiatement reconnaissable.

Dans l'une de ces définitions de la musique Techno, le DJ et producteur français Laurent Garnier parle de « Musique noire, par le biais de technologie blanche²⁰ ». Toutefois, le musicien ne mentionne pas la composante asiatique indissociable de l'émergence du mouvement. Car, il s'agit plus précisément d'une musique unissant Amérique et Afrique, influencée par les techniques d'écriture des compositeurs européens et rendue possible par la technique électronique asiatique. En effet, au début des années 1980, la totalité des machines utilisées par ce genre proviennent du Japon²¹. Détournées de leur fonction première d'accompagnement pour instrumentiste solo, les innovations des firmes Roland, Yamaha ou Korg ont apporté à la musique Techno, comme à la House Music et au Hip-Hop, un son propre.

Jeff Mills éleva au rang d'instrument à part entière une référence comme la TR 909, proposant des démonstrations de composition et d'improvisation filmées²². Ce séquenceur réalisé en 1984 offre 11 sons modifiables, 96 motifs de rythmes, 4 chaînages différents, 896 mesures maximum, une interface pour cartouche mémoire M64C optionnelle, une interface cassette pour la sauvegarde des données, une synchronisation externe (prise DIN à cinq broches, uniquement en entrée), une synchronisation MIDI, des fonctions *Shuffle, Flam* et *Accent*, des sorties audio stéréo séparées, pour des dimensions de 486 x 105 x 300 mm, un poids de 4,5 kg et un montant de 9 550 francs au taux de l'époque.

En 1997, dans l'album « Homework » des Daft Punk, un hommage est rendu à cette boîte à rythmes iconique du style, dans le morceau « Revolution 909²³». En 2015, les grandes firmes sortent des versions mises à jour de ces références historiques, tel Roland

¹⁹ In Hein Fabien, Do it Yourself - Autodétermination et Culture Punk / Editions Passager Clandestin, 2012

²⁰ In Techno Storie 1, Morgane Production & Histoire, 2004 / https://youtu.be/49J5HJViOOw

²¹ cf. Annexe I / Etude sur les laboratoire de sons japonais 1940-1960

²² In Exhibitionist Mix 3, TR 9090 WorkOut, 2017 / https://youtu.be/eU-UsvYbIV0

²³ Daft Punk, Revolution 909, 1997 / https://youtu.be/Wtd6DvLoCsU

et sa collection *Boutique*²⁴, alors que des entreprises plus modestes développent des clones de ces machines. Une tendance globale également présente avec des instruments plus anciens, tels que le *Mellotron*²⁵, entre hommage et stratégie *marketing* du *vintage*.

Le relevé et l'analyse d'une des pièces les plus populaires de la Techno de Détroit peut nous révéler nombre de points saillants à propos de la composition, en partie dictés par la logique des séquenceurs de l'époque. Le morceau instrumental *The Bells*²⁶, produit en 1996 par Jeff Mills concentre un certain nombre de caractéristiques. Il sera par la suite réinterprété en live par son compositeur²⁷ et adapté en version symphonique par l'Orchestre Philharmonique de Montpellier²⁸.

Tenant un tempo fixe de 138 BPM sur 165 mesures durant 4'45", la pièce est construite autour d'éléments percussifs réalisés à partir d'une boîte à rythmes Roland TR 909 : Kick, Hh & Oh, Clap, Ride. Sur ce dernier son, un jeu pitch du grave vers l'aigu, caractéristique de cette machine, apparaît à 1'42' et pourrait faire penser à une erreur de programmation durant l'enregistrement, car il n'apparaît nulle part ailleurs dans la pièce. L'emploi du Clap à contretemps, au lieu des temps faibles, rappelle le Gospel. Durant les 32 premières mesures, à l'ostinato de basse en La, s'ajoute un synthétiseur rythmique effectuant un accord variant des notes La-Mi-Do. La ligne mélodique Fa-Sol#-La-Sol# s'étend des mesures 33 à 73, puis 81 à 89 après un court break percussif. Elle suit une structure alternant l'exécution de mêmes notes par deux instruments différents : Bell A / Bell B, suivant le schéma AB-AA-BBBB-AB AB-AAAA-BB-AB. Les divers instruments sont amenés ou mutés, soit de manière brutale par des effets de cut, soit par strates progressives, telle la basse mélodique à laquelle a été appliqué un arpégiateur, de la mesure 109 à la fin de la mesure 145. La pièce se termine sur la même trame qu'à son début, facilitant l'enchainement du DJ avec un autre morceau. Hormis les traitements de correction (équalisation, compression...), peu d'effets esthétiques sont employés, à part la distorsion. L'ensemble donne une impression de matière à l'état brut.

Outre la simplicité apparente de la composition, proche de l'école minimaliste américaine de Steve Reich ou Philip Glass, c'est la recherche d'un son unique qui qualifie également la Techno de Détroit. Cette identité sonore réside-t-elle dans les machines ou dans l'âme que les hommes lui insufflent, rappelant l'oeuvre d'animation « Ghost in the Shell » sortie en 1989, du japonais Masamune Shirow et abordant la relation de l'humain à

²⁴ Roland Company Official Website / https://www.roland.com/fr/promos/roland_boutique/

²⁵ cf. Annexe III / Etude comparative des Mellotron 400 et Mini 4000D

²⁶ Jeff Mills, The Bells, 1996 / https://youtu.be/DwpedKWwS3w

²⁷ Jeff Mills, The Bells, Ultimo Disco, 2013 / https://youtu.be/VWlcVRmfUXo

²⁸ Jeff Mills, The Bells, Blue Potential DVD, 2005 / https://youtu.be/STpOak4iAJY

la machine ? Ainsi, même si l'aspect matériel est essentiel, être originaire de Détroit et posséder les machines adéquates n'est pas suffisant pour se revendiquer compositeur de la Techno de Détroit. Cette approche technologique connaît ses limites, car comme l'avance Jeff Mills : « La plus grande technologie que nous ayons, c'est notre esprit et notre sensibilité, intelligence et imagination²⁹».

II.3. Vers une A.O.C. ?

Les tentatives de description de la musique Techno de Détroit sont multiples. Évoque-t-elle une musique ne pouvant exister que dans le contexte spatio-temporel du Michigan des années 1980, relevant d'une Appellation d'Origine Contrôlée ? Fait-elle référence à un style de composition musicale atemporel et universel, pour peu que ses canons d'écriture soient respectés ? Est-il envisageable de réaliser un exercice de style, de composer un morceau dans le genre de Détroit, comme l'on écrirait un poème ou exécuterait un tableau, à la manière de... ?

Arrivée tardivement, la dénomination « Techno » est apparue par nécessité, afin de la distinguer de la commercialisation grandissante de la production mondiale dérivée de cette source originelle. Parmi les artistes principaux du genre, certains sont considérés comme fondateurs dont notamment The Belleville Three, réunissant Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May. En 1997, le morceau de « Teachers³⁰ » du duo français Daft Punk, liste l'ensemble des « professeurs en son » auxquels ils souhaitent rendre hommage dans leur premier album « Homework », soit « Devoirs » en français : « Paul Johnson, DJ Funk, DJ Sneak, DJ Rush, Waxmaster Hyperactive Jammin Gerald, Brian Wilson, George Clinton, Lil Louis, Ashley Beatto, Neil Landstrumm, Kenny Dope, DJ Hell, Louis Vega, K-Alexi, Dr. Dre is in the house, Yeah! Omega in the house! Gemini is in the house! Jeff Mills is in the house! DJ Deeon, DJ Milton, DJ Slugo, DJs on the low! Green Velvet, Joey Beltram, DJ Esp, Roy Davis, Boo Williams, DJ Tonka, DJ Skull, DJ Pierre, Mark Dearborn in the house, Yeah! Todd Edward's in the house! Romanthony's in the house! Ceevea in the house! Luke Slater, Derrick Carter, Robert Hood, Paris Mitchel, Dave Clarke is in the house! Van Helden in the house! Armando in the house! Surgeon's in the house, Yeah! ».

S'il appartient généralement aux historiens et musicologues de définir a posteriori l'acception de certains termes, il semble pertinent de se fier à ce que ses créateurs en

²⁹ In Techno Storie 1 Origines et Racines, Morgane Prod. & Histoire, 2004 / https://youtu.be/49J5HJViOOw 30 Daft Punk, Teachers, 1997 / https://youtu.be/3yq-NFiEywo

disent eux-mêmes. Ainsi, pour Stacey Pull³¹ aka Black Flag : « La Techno est une musique émotionnelle. L'objectif premier est de faire de la musique sur le sol de sa chambre, sans chercher un studio ou une maison de disques pour trouver le respect. Enregistrer une cassette chez soi et l'apporter dans un club ou une *rave* et voir les gens danser le soir-même. Le rôle d'un DJ est d'éduquer le peuple, pas de jouer des *hits* ou ce qu'attend l'audience. Il se doit de manipuler leur esprit pour leur faire écouter la musique sur laquelle ils ne danseraient pas normalement. Le mener dans un voyage musical. »

Selon Eddie Flashing Flawkes³² aka City Boy, la question de la légitimité des origines géographiques est prégnante : « À Detroit, nous n'avions pas de sampler, donc nous devions jouer la musique nous-mêmes : programmer les boîtes à rythmes et plaquer des accords de Jazz ou de Funk. C'est devenu un business planétaire. Comment quelqu'un qui vient de Suisse peut venir me dire que ce que je fais n'est pas de la Techno ? Avant même que tu naisses, j'étais déjà DJ ».

Derrick May³³, insatisfait de l'appellation « Techno » propose « High Tech Funk », insistant sur l'âme de la musique Techno, héritière directe de la Soul des années 1970, en ces termes : « Tu peux être aussi technique que tu veux, avoir autant d'ordinateurs que tu veux... mais si tu n'as pas l'âme *Soul*, ça ne sert à rien. C'est l'élément qui nous rassemble tous. Si tu ne l'as pas, tu ne l'auras pas. Il y a maintenant plein de courants de techno à travers le monde. J'essaie de comprendre ce *Soul Puzzle* originaire de Detroit. Les gens nous ont vus et se sont dit : je peux le faire aussi ! ».

Enfin Kenny Larkin³⁴ aka Art of Dance, considère n'avoir jamais cherché « à faire spécifiquement de la musique de danse pour les clubs, mais juste ce qui me vient à l'esprit et au coeur : de la bonne musique électronique. *Techno* est un terme extrêmement mauvais, car toutes ces compagnies font des *Techno Boxes* : tu pousses une note *Techno* et il y a un morceau *Techno* dessus, tout le monde veut faire un morceau *Techno*. C'est la pire chose qu'il aurait pu arriver à cette musique ».

A la croisée d'influences littéraires et philosophiques diverses, un roman d'Alvin Toffler édité en 1980 fournit l'origine du terme « Techno Rebels » mise en exergue par Juan Atkins. L'ouvrage d'anticipation intitulé *The Third Wave*³⁵ est une réflexion sur l'usage de la technologie dans la société et sur ses dérives, préfigurant la pensée transhumaniste. Par la suite, la notion d'Afro-Futurisme prendra l'ascendant sur les thèmes de la science-

³¹ In Techno City: What is Detroit Techno? / https://youtu.be/a2gr73FQ9-s

³² In Techno City: What is Detroit Techno? / https://youtu.be/a2gr73FQ9-s

³³ In Techno City: What is Detroit Techno? / https://youtu.be/a2gr73FQ9-s

³⁴ In Techno City: What is Detroit Techno? / https://youtu.be/a2gr73FQ9-s

³⁵ cf. Annexe IV / The Third Wave, Alvin Toffler 1980

fiction dans les sujets abordés par les pièces musicales. Selon cette théorie, aucun avenir n'est envisageable pour les Américains Afro-descendants sur Terre, en dehors des ghettos où sévissent la violence et la drogue. La seule issue possible se trouve pour eux dans l'espace intersidéral. Ainsi, dans certaines productions d'*Underground Resistance*, des samples de la série télévisée *Star Trek* sont utilisés, rajoutant une référence à la culture pop.

Afin de réaliser des compositions « à la manière de Détroit », nombres de vidéos explicatives proposent un mode d'emploi visant à apprendre les rudiments du style, n'aboutissant qu'à une copie fade, telle celle proposée par James Wiltshire de la *Point Blank Music School*³⁶. Selon cette méthode, nous avons composé 32 mesures d'une pièce³⁷ respectant les codes et outils fondamentaux. Puis, nous avons fait écouter le résultat, indépendamment et sans explications, à trois Djs professionnels : Clayton Guifford, Alex Rolland et Sal Paradise. Leur retour est unanime : « cela ressemble plus à du Laurent Garnier plus qu'à de la Techno de Détroit. La Techno de Détroit a une rudesse une mélancolie brutale, une insidieuse mélodie qui sont souvent diluées dans les copies. Bien sûr il y a de très bonnes copies, comme Aril Brikha³⁸, par exemple. Je parlerais davantage d'hommage ».

Structure de la pièce								
Piste	Instrument	А	В	С	D	E	F	
1	Sample Voix	Х						
2	TB 606			Х		Х	Х	
3	TB 303		Х	Х		Х		
4	DX 7		Х	Х		Х		
5	CS 80 Bass	Х	Х	Х		Х	Х	
6	Jupiter Bass			Х		Х		
7	TR 909	Х	Х	Х	Х	Х	Х	
8	TR 909 Ride		Х	Х		Х		

Les musiciens Cornelius Harris et John E. Collins évoquent la réception de ce style par le grand public de l'époque : « Les gens ne savaient même pas qu'ils dansaient sur de la Techno, c'était juste de la bonne musique en 1985, comme « *No UFOS*³⁹ » de Juan Atkins. Les premiers morceaux de Detroit se veulent universels. Malheureusement,

³⁶ In Style Guide: Techno Part 1: History and Sound Design / https://youtu.be/kXwA-BRoYQs

³⁷ Écoute disponible sur : https://soundcloud.com/corvec/crr-techno-detroit-etude-1/s-nVK83XHbSka

³⁸ Groove la Chord, Aril Brihka, 2008 / https://youtu.be/uM2It3WbXGk

³⁹ In No UFOS, Juan Atkins, 1985 / https://youtu.be/KNz01ty-kTQ

certaines personnes se font une image romantique de Detroit, la ville en ruine où les musiciens produisent leurs oeuvres en esquivant les balles perdues. La ville a joué un rôle significatif dans l'émergence de la Techno. Je ne sais pas si ça aurait pu arriver dans une autre ville. Certainement pas⁴⁰».

III. INFLUENCES & PERSPECTIVES

III.1. La ruée vers l'Est

Pourtant forte d'un succès populaire aux USA, la musique Techno n'a jamais été relayée par les grands médias nationaux. Volontairement ou non, MTV et les chaînes alors en pleine hégémonie cathodique, ne saisissent pas la vague à son apogée. Les radios locales jouent un rôle majeur dans la diffusion de ce nouveau style, tant en Amérique qu'en Europe. De par ses affinités culturelles et une langue partagée, la Grande-Bretagne fut la première étape de l'exportation de la musique Techno outre-Atlantique et à l'origine de phénomènes sociaux comme les *raves parties*. De nombreux sous-genres s'y développent, tels que l'Acid House, tandis qu'à Détroit une seconde vague de musiciens apporte un complément plus conceptuel, avec *The Suburban Knight* et Carl Craig. Contrairement au mouvement originel, le développement de l'Acid House, caractéristique de son emploi du synthétiseur Roland TB 303, sera en Angleterre concomitant de celui d'une drogue récemment apparue : l'*ecstasy*⁴¹. Cette donnée jouera en faveur d'un développement fulgurant, à la hauteur de la répression par le pouvoir britannique, alors aux mains de fer de Margaret Thatcher.

La culture londonienne vit alors les dernières heures du mouvement *Punk* et la ville de Manchester, via son mythique club *Hacienda*, désormais tenu par les anciens membres du groupe New Order, devient le temple de l'Acid House. Cependant, ces lieux légaux soumis à des contraintes horaires précises motivent l'émergence de rassemblements alternatifs, comme le rappelle le DJ et producteur Sebastian 69dB⁴², membre du groupe Spiral Tribes⁴³: « La loi anglaise imposait la fermeture des clubs à 2h du matin. La musique électronique au début des années 1990 a trouvé sa voie : ne pas recréer des mélodies ou des chansons comme la pop, mais définir son propre son et devenir son mode d'expression. L'Acid House a apporté une transcendance avec une musique qui ne

⁴⁰ In Trax Special Techno, 2018 / https://youtu.be/zMlchE_Em-Y?t=935

⁴¹ In MixMag, Back when pills were pills, 2018 / https://mixmag.net/feature/interview-with-the-dealer

⁴² In Techno Storie 2 Le temps des Raves, Morgane Prod. & Histoire, 2004 / https://youtu.be/XpQI5flcI7k

⁴³ In Tracks Arte, Spiral Tribe, 2015 / https://youtu.be/wkwlZfGZcdo

s'arrêtait jamais ».

Ce mouvement aussitôt né est mis au ban par la société et les médias. Or, la répression a été un catalyseur de la revendication originelle : « Tout était hors la loi, et l'avènement de rave parties dans des friches industrielles peut être considéré comme la conséquence indirecte des mesures voulues par le gouvernement », comme le relate l'historien et anthropologue Sylvain Desmille⁴⁴. Les premières raves parties anglaises sont organisées sur la Route Nationale 25 autour de Londres, jouant sur le vide juridique de la loi britannique datant de plusieurs siècles et concernant la concession de « Terres Communes » pour la tenue de festivités paysannes médiévales. En réalité, ces terres furent vendues à des propriétaires et constituent désormais des domaines privés. Par ailleurs, la presse en général et les tabloïds en particulier dénoncent l'aspect stupéfiant des rassemblements. Ce conglomérat de faits préfigure en 1994 une législation qui fait fuir les ravers d'Angleterre. Des groupes itinérants de Sound System de Travellers, tels les Spiral Tribes évoluent alors dans la continuité des Hippies de Woodstock. Immergée dans ce nouvel environnement socio-culturel, la musique Techno s'éloigne de ses origines, avec l'apparition de variantes plus radicales et hardcore, aux tempi plus élevés et aux sons plus saturés, dont Manu le Malin⁴⁵ sera l'un des représentant hexagonaux.

Chassé du Royaume-Uni, le mouvement ne s'éteint pas, mais va essaimer dans toute l'Europe. La France et particulièrement la Bretagne, sera parmi les premières terres d'accueil, un mouvement encore actif à ce jour dans les rassemblements d'Epsylonn Otoktone⁴⁶ ou les festivals comme qu'Astropolis⁴⁷. De la Belgique aux Balkans, de l'Espagne aux Pays-Bas, chaque avatar de la musique Techno trouvera une forme d'expression différente, de la *Makina* au *Gabber*. En France, elle s'est également établie dans les clubs parisiens comme le Rex. Encouragée par les pouvoirs publics, la Techno Parade se déroule pour la première fois en 1998 sur les grandes artères de la capitale et Laurent Garnier⁴⁸ remporte la première Victoire de la Musique dans la catégorie Musiques Électroniques, créée la même année. Une importante scène se développe alors, autour de musiciens tels que Scan X, Sulfuric Saliva, Etienne de Crecy... Dans l'Outre-mer, des festivals officiels et des *free parties* alternatives voient également le jour. Comme à La Réunion, avec les Électropicales⁴⁹ qui invitent Jeff Mills en 2013, les soirées *Clandestine*

⁴⁴ In Techno Storie 2 Le temps des Raves, Morgane Prod. & Histoire, 2004 / https://youtu.be/XpQI5flcI7k

⁴⁵ In Sous le Donjeon de Manu le Malin, Sourdorielle 2017 / https://youtu.be/maSjfbYyMMY

⁴⁶ In TV Breizh, Documentaire, 2021 / https://www.tvr.bzh/v/5879665

⁴⁷ Astropolis Festival, Official Website / http://astropolis.org/astro26/

⁴⁸ In Laurent Garnier, Off The records, 2021 / https://vimeo.com/455540591

⁴⁹ Electropicales Festival, Official Website / https://www.electropicales.com

et du sound system Sapoak⁵⁰.

Ainsi, en quelques années seulement et avant l'avènement d'internet, ce courant naissant s'est répandu dans le monde entier, jusqu'en Asie avec le compositeur nippon Ken Ishi⁵¹, produisant ses premiers albums de musique Techno dès 1993. Dépassant les complexes et les langues, l'aspect autodidacte et instrumental des compositions a été l'un des facteurs facilitant cette diffusion fulgurante et planétaire.

III.2. La dialectique Détroit-Berlin-Détroit

Apparue dans l'environnement d'une ville américaine tombée en décrépitude, la musique Techno est également la bande-son de la Chute du Mur de Berlin en 1989. Avec la fin de la Guerre Froide et la peur du SIDA, elle trouve un écho dans une jeunesse libérée de l'angoisse d'un hiver nucléaire et idéalisant la réunification. Comme aux premiers jours à Détroit, les individus s'impliquant dans ce courant participent au mouvement de paix, même sans en avoir conscience.

Selon les théoriciens de la Techno de Détroit, un lien unit leur cité à celle de Berlin, autre ville en friche regorgeant de lieux abandonnés et potentiellement exploitables. Un lien quasi spirituel établi entre *D-Mecca* (Détroit ou la Mecque de la Techno, en raison de l'évolution islamique des mouvements pour les Droits Civiques, via Louis Farrakhan) et l'agglomération germanique d'après-guerre : « Sur un plan psychanalytique bien plus profond, ce qu'on entend, c'est le peuple noir créant un univers au sein duquel cette rupture, ce manque, sont réparés. Nous forçant à réaliser ce qui nous a été retiré, puis nous a été volé. Ce manque. C'est cette chose qu'on ne trouvera ni ne récupérera jamais. Ça témoigne de ça. Un *dropout* est un retrait, la trace d'une présence, d'une énergie qui a été retirée. Ce retrait dans le contexte musical allemand peut être lié à la pré-chute du Mur de Berlin et à l'holocauste des Juifs.⁵²»

Dans un mouvement de dialectique historique, un aller-retour s'établit entre les USA et l'Allemagne, donnant une nouvelle existence au courant musical. Alors que la vie nocturne de Détroit est sinistrée depuis la crise des *Subprimes* en 2007, les clubs de musique Techno de Berlin ont été déclarés Institutions Culturelles⁵³en mai 2021. Bénéficiant des plans de relance liés au Covid 19, cette décision s'inscrit dans un terreau fertile, où un tiers des touristes se rendent dans la capitale allemande pour s'adonner au

⁵⁰ Sapoak, Official Website / http://sapoak.unblog.fr

⁵¹ In Ken Ishi, Nil, 1993 / https://youtu.be/McJ_RL_pAtA

⁵² In Black to Techno, by Jenn Nkiru / Frieze & Gucci, 2019 / https://youtu.be/WqVq_QMH46E

⁵³ In MixMag, 2021 / https://mixmag.net/read/berlin-clubs-declared-cultural-institutions-news

clubbing et un autre tiers pour l'offre culturelle alternative, constituée de restaurants, expositions et créations originales. Au-delà d'événements ponctuels, telle la Love Parade ou la Techno Parade, cette reconfiguration socio-culturelle est à l'origine d'un phénomène marchand : l'Économie Créative.

Selon le pionnier Juan Atkins : « Certains aspects de Berlin devraient inspirer Détroit. Nous avons la musique, mais pas de clubs comme le *Trésor* ou le *Berghain*. C'est ce qui nous manque. Nous apprenons énormément de choses en ce moment, qui pourront nous aider à développer le même modèle économique. Il faut que les responsables municipaux le comprennent. Nous sommes dans un dialogue permanent : nous avons appris des choses de Berlin, ils ont appris des choses de nous. C'est un échange culturel ». Corroborant ces dires, Cornelius Harris avance : « Berlin peut apprendre de Detroit comment survivre aux périodes difficiles, et inversement ».

La réticence des pouvoirs publics américains quant au développement de l'Économie Créative autour de la musique Techno fait suite à une mauvaise réception du genre musical, dès sa création dans le pays. Selon Bill Buster⁵⁴, journaliste et critique musical ayant préfacé l'essai « Techno Rebels⁵⁵ » de Dan Sicko en 2000 : « Malgré ces racines politiques et musicales profondes, rarement un genre musical a été aussi mal traité que la Techno. Les musiciens de Détroit sont à l'époque passés sous silence et les médias ne prennent pas l'importance de leur influence. La majorité des critiques sont issues de thèses d'universitaires en sociologie, dont on a l'impression qu'ils n'ont jamais mis le pied sur une piste de danse depuis 1975 ».

Les médias américains ont méprisé cette musique dans les années 1980. MTV n'a pas pris le relais de la diffusion de cette musique populaire. L'Europe lui donnera une seconde vie dans la décennie suivante. Enfin, une reconnexion a eu lieu aux USA en l'an 2 000. Vingt ans après son émergence et loin des standards radicaux de l'époque, c'est par un rappel du Rock'n'Roll que les musiciens ont saisi le public. Des groupes comme FatBoySlim⁵⁶, The Prodigy⁵⁷ ou The Chemical Brothers⁵⁸ ont produit des titres en phase avec l'esprit musical anglo-saxon de la Pop Music, et format chanson où la voix est mise en avant. Puis, de plus en plus éloignée de la forme et du fond originel, l'Electronic Dance Music de Djs tels Tiesto et David Ghetta a permis de la faire exploser dans des stades. Des Djs talentueux, au rang desquels Carl Cox ou Ricardo Villalobos s'éloignent de la

⁵⁴ In RTS, 2019 / https://www.rts.ch/play/radio/pony-express/audio/pony-express?id=10694180

⁵⁵ cf. Annexe IV / Techno Rebels. Dan Sicko / 1999

⁵⁶ In Star 69, Fat Boy Slim, 2001 / https://youtu.be/E4KTsdDTiDs

⁵⁷ In Fire Starter, The Prodigy, 1996 / https://youtu.be/wmin5WkOuPw

⁵⁸ In Setting Sun, The Chemical Brothers & Noël Gallagher, 1997 / https://youtu.be/p5NX1FC-7-w

configuration des représentations publiques du mouvement, pour se présenter telles des Rock Stars, sur une scène face à une audience communiant dans le culte de la personnalité de DJs devenus des idoles.

Bien que la période 2000 - 2020 représente une augmentation exponentielle de la diffusion internationale du style Techno et qu'une certaine reconnaissance lui soit octroyée, via le *Detroit's Electronic Music Festival*, la plupart des pionniers, à l'instar de Derrick May n'ont produit aucun morceau en vingt ans. Certains choisissent de mettre à l'honneur leur répertoire passé en le réintréptant avec un orchestre symphonique. Selon Cyrille Rivalan, traducteur de *Techno Rebels*: « Ce n'est plus à Détroit et dans ce mouvement qu'il se passe des choses innovantes en ce moment. La source s'est tarie et déplacée ailleurs, a éparpillé ses ramifications et est devenue protéiforme"⁵⁹ ».

III.3. The Wizard - Itinéraire de Jeff Mills

Interviewé sur le site de construction des fusées Ariane (les Mureaux, France)⁶⁰, le compositeur quinquagénaire aborde l'émergence de la musique Techno dans le contexte américain des années 1990, sa direction artistique unique et ses envies pour les décennies à venir. Producteur ayant réalisé soixante-dix albums en trente années de carrière, dont les deux tiers abordent les thèmes de l'Espace, de la science et des voyages dans le temps.

Dans le Détroit de son enfance à la fin des années 1970, le dénuement matériel au quotidien et la musique tissent un lien entre camarades de classe, voisins et proches. Un système d'entraide, où tout le monde baigne dans la musique et grâce auquel il est aisé d'emprunter une platine au voisin, pour animer une soirée une émission de radio ou s'entraîner à peaufiner sa technique. Un état de fait qui mène Jeff Mills à affirmer : « On ne choisit pas d'être dans la musique, ça a toujours été là ». C'est dans ce contexte qu'il débute la pratique du *turn-tablism* à 12 ou 14 ans. Son cas n'a rien d'exceptionnel, tant le Hip-Hop s'étend aux U.S.A. et mixer devient commun à Détroit, où des adolescents peuvent facilement organiser des *block parties*. À 16 ou 17 ans, l'on peut louer un lieu et y apporter un *sound system*. À 21 ans et l'accession à la majorité, l'on a suffisamment d'expérience à propos de la Dance Music et de la logistique événementielle.

Ses premières armes faites, il obtient une place de Dj résident au Club U.B.Q. en 1986. Ses DJ *sets* sont retransmis en direct à la radio régionale, pour 4 millions

⁵⁹ In RTS, 2019 / https://www.rts.ch/play/radio/pony-express/audio/pony-express?id=10694180
In La plus grande légende de la Techno ever, Konbini 2019 / https://youtu.be/ADRMmRoRTZQ

d'auditeurs. Son contrat devient pérenne et il est animateur durant cinq ans. Une des principales craintes de la station est la possible casse à répétition de cellules et diamants des platines, à cause du *scratch*. Une troisième platine, lui est proposée en secours. Celle-ci ne servit jamais de matériel à cet effet, mais ce dispositif lui a permis de mixer trois morceaux simultanément, créant ainsi une nouvelle technique musicale. L'argent issu des cachets d'animateur radio lui permet d'acquérir le matériel nécessaire à la construction d'un *home studio*: boîte à rythmes et enregistreurs. Ainsi s'opère la transition de Dj jouant les disques des autres à compositeur de ses propres pièces. Réalisé en 1989, l'album « Final Cut⁶¹» sera le fruit de ce premier travail à domicile. Seuls lui manquent des synthétiseurs, qu'il empruntait à Mike Banks du label *Underground Resistance*, groupe avec lequel il partage une vision et un but : « recréer ce que voulait dire être un musicien dans l'industrie musicale. Que la musique soit la chose la plus importante. L'idée d'être anonyme est en partie venue de là. Pour garder la distance et mettre le message sur la musique ».

Après avoir composé de la House Music vocale et d'autres stéréotypes respectant les canons du genre, est venue l'envie de produire une musique plus expérimentale et de créer un projet conceptuel. Durant un vol en avion pour une représentation à Rome, à moitié endormi, lui apparut l'idée de faire un album sur les anneaux de Saturne. Il établit un lien entre les anneaux de Saturne et les mouvements de la spirale du disque vinyle. De retour aux USA, il fait l'acquisition du maximum d'ouvrages scientifiques disponibles traitant des planètes. Leur lecture compulsive a pour objectif d'élaborer la capacité de le traduire en musique et de le présenter à Mike Banks & Rob d'*Underground Resistance*. Cette démarche astronomique est à rapprocher de celle de Gustav Holts, qui composa la suite *Les Planètes* en 1916⁶².

Désormais signé chez *Underground Resistance*, Jeff Mills part vivre à New York, pour un assurer un contrat de Dj résident au Club *Limelight* dans le *Midtown* à Manhattan. Ayant négocié avec *Limelight* un bureau, un appartement et un téléphone gratuits, il dispose dès son arrivée de l'infrastructure nécessaire pour créer et gérer un label. Décision est alors prise de mettre un terme à son contrat avec *Underground Résistance* et de monter son label *Axis*. Robert Hood, ex-stagiaire d'Underground Résistance, est l'un des seuls artistes produits par ce label. Car, ayant pour *leitmotiv* la cohérence esthétique et la constance qualitative, Jeff Mills décide rapidement d'y produire uniquement ses

⁶¹ Jeff Mills, Final Cut, 1989 / https://youtu.be/wKLY5CrQb_Q

⁶² In Gustave Holts, Planets Full Suite, 1916 / https://youtu.be/lsic2Z2e2xs

propres disques. Poussant à son paroxysme la logique du Dj-Producteur, il peut à loisir fabriquer chez lui les morceaux dont il a besoin pour ses Dj sets et vice versa. Cette démarche donne naissance à l'album « Waveform Transmission Vol.1 »⁶³ et établit les bases de la Minimal Techno, un sous-courant de la Techno dont l'idée est de déconstruire la musique pour qu'elle devienne assez simple pour qu'un Dj soit capable de rassembler les pistes et de les reconstruire comme bon lui semble. Ainsi, le disque ne s'écoute plus seulement passivement sur une platine, mais devient un outil à utiliser pour créer, dans une logique de mise en abyme.

Poursuivant dans cette voie, Jeff Mills réalise le souhait de constituer une collection de disques vinyles de ses compositions, qu'il serait le seul à posséder. Il produit ainsi trente pressages différents, dont « The Bells ». Victime de son succès, de nombreux Djs en réclament des copies, alors qu'une version unique est produite. Décision est alors prise de monter le label *Purpose Maker*. Ces chemins de traverse sont la conséquence naturelle d'une conception de la musique selon laquelle « si l'on fait de la musique suffisamment longtemps, on se demande si on n'a pas envie de faire de la musique différemment, avec des nouvelles idées et par d'autres moyens : explorer! »

Au tournant les années 2000 et après quinze ans de carrière, Jeff Mills s'intéresse aux films et à la composition de bandes originales, dont celle de « Metropolis » de Fritz Lang, ce qui l'amène à travailler régulièrement avec la Cinémathèque, puis aboutit à la création de performances scéniques accompagnées d'ensembles classiques. Les débuts de cette adaptation sont tumultueux. Car aux USA, les premières répétitions avec orchestre donnent lieu à un désastre : les musiciens ne sont pas investis, pas plus que le chef d'orchestre. Puis, des Français ayant eu vent de ses velléités de passage à l'acoustique le contactent. L'orchestre de Montpelier est intéressé, ainsi qu'un arrangeur Thomas Roussel. Ce partenariat transatlantique donne lieu à une première représentation au Pont du Gard devant 2000 personnes en festival libre, puis à une captation enregistrée sur DVD et de nombreux autres concerts dans le monde.

Au mi-tan de son existence, Jeff Mills affirme : « la chose dont je suis le plus fier, c'est d'avoir choisi la musique plutôt que d'aller à l'école pour être architecte ou avoir à répondre à quelqu'un. Si j'avais juste fait de la musique pour faire danser les gens, je pense que j'aurais été fatigué aux alentours de mes trente ans et j'aurais surement fait autre chose. Il y a tellement de choses à explorer. J'ai la cinquantaine, je suis peut-être à la moitié du chemin. Peut-être que dix albums, dans les vingt prochaines années, est

⁶³ In Waveform Transmission Vol.1, 1992 / https://youtu.be/OGQBdEAo9RM

atteignable. J'ai hâte que de nouvelles découvertes soient faites dans l'espace et l'astronomie, et qu'on en apprenne plus à notre sujet. Ça me donne encore plus de raisons de produire de la musique et de créer des albums et des projets. »

CONCLUSION

Ainsi, après avoir abordé la dimension socio-culturelle de ses conditions uniques d'apparition, puis ses spécificités et enfin ses perspectives d'avenir, nous proposons de résumer les principaux aspects de la Techno de Détroit.

Malgré un passé ancré dans les racines profondes de la culture et de la création américaines, dans la plus grande ville de l'état du Michigan, la production des pionniers n'est plus vivace. Certains fondateurs du style se tournent désormais vers des formes plus académiques et lucratives, afin de faire fructifier leur répertoire dans le domaine de la synchronisation cinématographique et des défilés de haute couture, des expositions d'art contemporain ou des représentations d'ensembles orchestraux.

De nouveaux compositeurs s'emploient à faire perdurer le mouvement originel, en hommage à un héritage ayant capté le *Zeitgeist* du Détroit des années 1980. Un *esprit du temps*, dont Omar S⁶⁴ et Moodyman⁶⁵ sont encore les garants, exemples de musiciens à la ligne directrice brute et sans concession, aux procédés de fabrications artisanaux, analogiques et autoproduits. Grâce à leur travail, le genre se recrée sans cesse, sans être résumé à ses archétypes.

Pourtant, la techno de Détroit et ses éléments reconnaissables à la première écoute (jeu de TR 909, mixage saturé...) sont devenus une marque déposée, facilitant la vente de compilations, de *presets* de synthétiseurs *vintage* ou de *masterclass* de composition en ligne. Malgré les efforts et les copies, l'esprit de cette musique semble s'être évanoui avec l'époque et le lieu qui l'ont vue naître. Depuis l'effervescence des débuts, nombre de pièces inspirées de la Techno de Détroit sont apparues, composées par des musiciens originaires d'autres lieux, mais légataires d'un style et d'une démarche de production, tel Byron The Aquarius⁶⁶. Récemment et pour la première fois, des musiciens non issus de la communauté afro-descendante sont officiellement admis, à l'instar de DVS1⁶⁷ signé sur le label *Axis* de Jeff Mills. Jusqu'alors, la Techno de Détroit fait

⁶⁴ Omar S, Set it Out, 2009 / https://youtu.be/J2J7lCbvbqs

⁶⁵ Moddyman, I Can't Kick this Feeling it hits, 1996 / https://youtu.be/ik9cExHOazw

⁶⁶ Byron the Aquarius, What about this Feeling, 2017 / https://youtu.be/kDJ0Kce3BLq

⁶⁷ DVS1, Invite's Choice Podcast, 2019 / https://youtu.be/gaj3gRh5jlg

sociologiquement état d'un groupe d'hommes afro-descendants de plus de cinquante ans. Alors que les femmes furent partie prenante des expérimentations sonores initiales ⁶⁸ durant années 1930, au nombres desquelles Clara Rockmore, Delia Derbyshire et Pauline Oliveros, elles semblent exclues de la production de ce genre, hormis quelques productrices européennes, dans la lignée d'Ellen Alien ⁶⁹ et Miss Kittin ⁷⁰.

Enfin, né de la rencontre d'artistes militants héritiers de la *Motown*, du Funk et du Disco dans une ville en prise avec les machines, le mouvement a muté vers une esthétique de l'anticipation dystopique au frontières de la science-fiction, de l'affirmation ethnique et de l'émancipation de l'industrie musicale. La Techno de Détroit appartient à un contexte spatio-temporel précis et révolu. Ce qui parut futuriste à l'aube des années 1990 ne l'est plus en 2021. Ce code musical qui se voulait extraterrestre, libre et *underground* est devenu un courant musical étiqueté et archivé, un bien de consommation comme un autre. La Techno de Detroit pourra toujours et partout être reproduite sur la forme, en reprenant ses recettes musicales fondamentales, mais les compositeurs à venir sauront-ils lui insuffler ce supplément d'âme, ce message d'espoir sombre tourné vers les étoiles ?

⁶⁸ In Musique Connectée, Sisters with transistors, France Culture 2021

⁶⁹ In WodjMag, 2017 / https://wodjmag.com/ellen-allien-figure-emblematique-de-la-scene-electro-berlinoise/

⁷⁰ In Miss Kittin: Authentiquement Électro / https://wodjmag.com/miss-kittin-dj-electro-authentique/

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- SICKO Dan, *Techno Rebels* -The Renegades of Electronic Funk Traduit par Cyrille Rivallan / Editions Allia, 1999
- HEIN Fabien, *Do it Yourself Autodétermination et Culture Punk*Essais, enquêtes et manifeste / Editions Passager Clandestin, 2012

ARTICLES & REPORTAGES

- MixMag, *Back when pills were pills*, 2018 https://mixmag.net/feature/interview-with-the-dealer
- MixMag, 2021 / https://mixmag.net/read/berlin-clubs-declared-cultural-institutions-news
- WodjMag, 2017 / https://wodjmag.com/ellen-allien-figure-emblematique-de-la-scene-electro-berlinoise/
- Miss Kittin : Authentiquement Électro https://wodjmag.com/miss-kittin-dj-electro-authentique/
- Reportage: Frank Farian about Boney M Project, 2006 https://youtu.be/Sees4PzGIBE
- Reportage : Farian, The Man behind Boney M & Milli Vanilli, Traxpotation 2020 https://youtu.be/SpU3ZGggeoQ
- Reportage: In Trax Special Techno, 2018 https://youtu.be/zMlchE_Em-Y?
- Documentaire : Style Guide: Techno Part 1: History and Sound Design https://youtu.be/kXwA-BRoYQs

EMISSION RADIO

- Pony Express Radio RTS, 2019
- https://www.rts.ch/play/radio/pony-express/audio/pony-express?id=10694180
- Musique Connectée, France Culture, 2021

https://www.francemusique.fr/emissions/musique-connectee/plongee-dans-l-electronique-au-feminin-sisters-transistors-94821?

<u>utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR0UqMNsY_s95Qy8dE5RJ6J_w</u> AVC4TA-4kfy6GWsqb1saZolCluC9dk-E74#Echobox=1620742439

ENTRETIEN & DOCUMENTAIRE

- Entretien : La plus grande légende de la Techno ever, Konbini 2019 https://youtu.be/ADRMmRoRTZQ
- Documentaire : Black to Techno, by Jenn Nkiru / Frieze & Gucci, 2019

https://youtu.be/WqVq_QMH46E

- Documentaire : TV Breizh, Documentaire, 2021 / https://www.tvr.bzh/v/5879665
- Documentaire: Laurent Garnier, Off The records, 2021 / https://vimeo.com/455540591
- Documentaire : Techno Storie Vol 1-2-3-4, Morgane Prod. & Histoire, 2004 https://youtu.be/XpQl5flcl7k
- Documentaire: Tracks Arte, Spiral Tribe, 2015 / https://youtu.be/wkwlZfGZcdo
- Documentaire: In Trax Special Techno, 2018 / https://youtu.be/zMlche_Em-Y?
- Documenatire: In Techno City: What is Detroit Techno? / https://youtu.be/a2gr73FQ9-s
- In Red Bull Music Academy, Official Channel 2008

https://www.youtube.com/user/redbullmusicacademy

Etude sur les laboratoires de son japonais - période 1940-1960

INTRODUCTION

La pratique musicale et la recherche sonore n'ont pas suivi une histoire semblable dans toutes les parties du monde. Au croisement des grandes évolutions technologiques et géo-politiques de la seconde moitié du XXème siècle, la place du compositeur, comme celle d'ingénieur de son ont connu un parcours différent en Occident et en Extrême-Orient.

Ainsi, le Japon a su s'inspirer des avancées européennes avant-gardistes, pour les adapter au sol et à l'âme de l'archipel. Evitant l'écueil du copié-collé ou de l'antagonisme par réaction. Dans cet écrit, nous nous interrogerons sur la manière dont la création nippone de musique dite concrète et la recherche sonore en laboratoire ont su trouver une voie propre et singulière.

I / CONTEXTE

Au sortir de la Seconde Guerre-Mondiale, le Japon est une nation humiliée par la capitulation publique de son empereur, issu de la plus ancienne dynastie mondiale régnant alors et descendant direct du panthéon shintoïste. Un pays ruiné par un effort de guerre démesuré et placé sous protectorat américain jusqu'en 1952, avec une interdiction constitutionnelle de former une armée offensive et une conversion forcée au capitalisme libéral.

Passé directement de l'époque médiéval au post-modernisme via l'apocalypse nucléaire, la société japonaise adopte en quelques années les costumes trois-pièces et le whisky, érigeant le *base-ball* au rang de nouveau sport national. Dès lors, ce territoire volontairement isolé du monde durant les deux siècles de l'époque *Edo*, puis attiré par l'Occident lors de la restauration *Meiji*, se tourne économiquement et artistiquement vers des partenaires privilégiés et vainqueurs du conflit : U.S.A., Royaume-Uni, France...

Des échanges technologiques et culturels se mettent durablement en place. Grâce à des bourses et à divers programmes internationaux, des compositeurs japonais, tel Mayuzumi Toshirô (Myûjikku konkurêto no tame no sakuhin X.Y.Z., soit «Oeuvre X, Y, Z pour Musique Concrète»), se rendent en Allemagne et en France, afin de rencontrer les défricheurs sonores que sont Pierre Boulez, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen.

Ils y observent l'utilisation du matériel en laboratoire, essentiellement microphones et magnétophones, ainsi que les principes de composition dodécaphoniques et sériels,

alors en pleine essort. Une rencontre entre Mayuzumi Toshirô et Pierre Schaeffer dans son studio sera décisive dans la volonté de développer la musique concrète, une fois de retour au Japon. La polysémie du terme «concret» en langue japonaise, en permet une double interprétation : "gushô", dans le sens de figuratif ou "gutai", pour ce qui relève du matériel. Offrant ainsi aux créateur une certaine licence dans son interprétation et son adaptation au contexte insulaire, tel que proposé par le compositeur Minao Shibata.

Comme en Occident, la création sonore japonaise en laboratoire se heurte très tôt à la problématique du stockage à long terme des œuvres. En raison de l'évolution exponentielle des possibilités techniques et des quantités de données à mémoriser, tout support s'avère rapidement obsolète. Il faudra attendre les années 1980 à l'Université de Standford, puis les années 1990 à l'Institut National de Science des Systèmes d'Information à l'Université de Tokyo, pour y remédier en créant des collectes et archives numériques de la production électroacoustique internationale.

II / DEVELOPPEMENT SUR L'ARCHIPEL

Dans de nombreux domaines, le Japon souhaite évoluer économiquement et technologiquement, tout en préservant son autonomie et sa culture millénaire. Cette idéologie assumée en fait l'un des seuls pays industrialisés, dont la dette repose uniquement sur les ménages, le préservant d'être redevable et débiteur de toute puissance étrangère. Nation, où des firmes occidentales ont du se plier aux exigences locales et s'implanter à condition de proposer des produits uniques, tel que le Coca-Cola transparent. L'importation des recherches sur le son ne fera pas exception à cette règle.

Dès 1954, la radio nationale NHK initie une dynamique de recherche et développement technique et artistique en créant le Studio de Musique Electronique de la NHK, inspiré du modèle de la station NWDR, fondé à Cologne en 1951. L'année suivante, le compositeur Mayuzumi Toshiro, bien que proche des productions savantes ou classiques occidentales, propose la pièce expérimentale Koshijha to kkeiha ni or inenshon, soit «Invention pour ondes en dents de scie et ondes carrées». Puis, dans cette période d'effervescence et d'émulation, Minao Shibata crée en 1956 la pièce Rittai hs no tame no mjikk konkrto, soit «Musique concrète pour diffusion stéréophonique», visant de reproduire un effet stéréo en mono, grâce à un dispositif constitué de deux enceintes jouant la même pièces simultanément.

Concomitamment au développement d'un média national, telle la radio NHK équivalent de l'ORT français et toujours en activité, quelques initiatives de création de

laboratoires sonores privés ont vu le jour, entre autres sur les ondes des radios NJB et <u>Bunka Hôsô</u>. Cependant, ces dernières ne bénéficiaient ni des moyens humains et financiers d'une radio d'état, ni de sa possible réception par un aussi large public.

III / SPÉCIFICITÉS DES LABORATOIRES SUR LE SON JAPONAIS ET DIFFUSION A L'INTERNATIONAL

Les principales spécificités des laboratoires sur le son japonais concernent la place des ingénieurs et le caractère des œuvres. Au contraire de la conception occidentale des recherches sonores, où seul le compositeur est sacralisé, le Japon considère les techniciens et ingénieurs comme de véritables co-auteurs, voire interprètes de ces oeuvres. Ils sont par ailleurs perçus dans l'opinion publique tels des héros du redressement économique du pays après la Seconde Guerre-Mondiale, grâce aux secteurs de l'automobile et de l'informatique.

N'étant pas envisagé comme l'homme dans l'ombre du musicien, le technicien participe activement au processus de création et constitue une ressource vive, sur laquelle le compositeur peut s'appuyer, afin d'enrichir et parachever son oeuvre. Sous un vernis d'apparente modernité, le modèle féodal et ses valeurs structurent la société nipponne, où l'artisanat tient encore aujourd'hui une place prépondérante. L'apprentissage par compagnonnage et la création par pairs instiguent un supplément d'âme aux productions, que l'on retrouve dans les pièces citées. Le parallèle peut être opéré dans la relation d'Hayao Miyazaki avec les studios d'animation occidentale : «Walt Disney était un homme d'affaire, je suis un artisan ».

Par ailleurs, à la différence de l'Occident, la notion de travail en laboratoire sur le son ne se fait pas décontextualisée du quotidien de l'auditeur, dans une abstraction déshumanisée. Là où les compositeurs européens et américains se penchent sur le son à la fois comme source de matière première, medium et fin en lui-même, les créateurs Japonais vont agencer les éléments sonores sans les modifier excessivement, afin de susciter avant tout une émotion esthétique, en citant des motifs familiers.

Processus identique à celle de la lecture d'un haïku ou de la contemplation d'une estampe. Démarche semblable à la quête de l'impressionnisme pictural. L'on y retrouve cris et chants traditionnels, bruits de la nature ou de tâches quotidiennes du quidam, qui peut s'identifier dans ce matériau concret, qui ne s'évade pas dans l'abstrait. Certains occidentaux, s'étaient essayés à cette pratique, dont l'allemand Walter Ruttmann dans sa pièce Wochenende, composée en 1930. Il en ressort une typicité nippone, un caractère

différent des productions occidentales. Dans la continuité des précurseurs électroacoustiques, les compositeurs <u>Kazuko Narita</u> ou <u>Tomonari Higaki</u> ont su faire perdurer cet esprit, et l'expérimentation sonore se retrouve partout dans les clubs et salles de concerts d'Osaka, Tokyo ou Kyoto.

CONCLUSION

Ainsi, même si les apports dans les domaines de la théorie musicale et de la pratique technologique restent indéniables, les laboratoires de son japonais ont su s'affranchir très tôt des figures tutélaires occidentales, pour affirmer une identité, une esthétique et une philosophie caractéristiques.

Cette sublimation est perceptible dans l'influence de la musique minimaliste américaine sur le travail de <u>Ryūichi Sakamoto</u>, comme dans les emprunts à l'oeuvre cinématographique de Georges Lucas chez d'<u>Akira Toriyama</u>. Loin de proposer une contre-façon, une nouvelle épistémè fut créée par ces artistes nippons, entre hommage et invention, dans la logique de l'*Aufhebung*, mêlant conservation et dépassement.

Tant au niveau du rôle principal partagé par le compositeur et le technicien, que dans l'objectif artistique final, un reversement de paradigme a eu lieu, dans ce pays qui deviendra au cours des décennies suivantes, pionnier dans la conception des machines les plus utilisées dans la sphère des musiques électroniques, avec les firmes *Roland*, *Akaï* ou *Korg*, donnant ainsi naissance à une nouvelle modalité du laboratoire personnel de son, qu'est le *home studio*.

ANNEXE II / Analyse musicale Wochenende, Walter Ruttmann, 1930

INTRODUCTION

Wochenende est une pièce composée par le cinéaste d'avant-garde allemand Walter Ruttmann en 1930. De par son aspect expérimental et industriel, elle préfigure ce qui deviendra la Musique Concrète, dont Pierre Schaeffer sera la plus célèbre incarnation, quelques décennies plus tard. Le morceau analysé est un extrait d'une durée de 2'45", issu d'un ensemble durant 11'21". La version intégrale de l'oeuvre fut tardivement éditée par le label français Metamkine en 1994 et intègrera la collection Cinéma pour l'oreille : https://radioartnet.bandcamp.com/track/weekend.

Présentée comme la bande originale d'un film sans images, cette pièce inverse les codes de réception habituels. En effet, à l'instar du processus à l'œuvre chez le lecteur de roman, elle propose à l'auditeur de visualiser les scènes en lui-même et d'en reconstituer activement le scénario à partir d'éléments sonores réalistes. La pièce est enregistrée et montée sur bobine, comme un film, ce qui la rend difficilement reproductible en *live* par des musiciens.

I / CONTEXTE & IMPRESSION À L'ECOUTE

Cette pièce novatrice présente 2 facettes : une cinématographique et l'autre musicale. Elle comprend des éléments proprement musicaux (cymbales, notes de piano et vocalises) et des éléments sonores bruts (rouages mécaniques, klaxons et discussions). L'objectif de cette œuvre est de présenter la vie d'un ouvrier de l'époque, entre dur labeur et détente, opposant semaine de travail et week-end, sons industriels et organiques.

Elle s'inscrit dans le contexte socio-économique allemand à l'orée de la Seconde Guerre Mondiale et témoignage du quotidien d'une population, dans un pays endetté depuis le Traité de Versailles, mais à l'industrie en pleine expansion et fasciné par l'avènement de nouvelles technologies, qui deviendront un atout majeur de la conquête pan-germanique.

Exercice de style ou innovation majeure, 80 ans avant « Le Non-Film », de Quentin Dupieux (avec Sebastien Tellier : https://youtu.be/kzEufsff3C8), Walter Ruttmann définit Wochenende par la négative : le film sans image. Proposition audiovisuelle tout de même projetée à plusieurs reprises en Belgique et en Allemagne, mais que les standards de diffusion rapprochent davantage de la pièce radiophonique que du film de cinéma. Le terme choisi par Walter Ruttmann étant d'ailleurs «Hörspiel », soit « jouer à la radio » en

allemand.

Cet agencement d'éléments sonores apparaît dans la continuité historique et esthétique de l'Occident, de l'anti-héros chez Dostoïevski à la poésie décadentiste. Prémices musicales à la pensée déconstructiviste occidentale de Deleuze & Derrida, puis à La Disparition (roman sans la lettre « e » de Georges Perec). Les artistes et penseurs n'érigent plus des cathédrales, mais décortiquent et analysent l'Homme et le monde.

La première impression est celle d'une œuvre rugueuse et sans fil conducteur. Les sons semblent se succéder au hasard et à la hâte, tel un cadavre exquis sonore. Archétype de la musique contemporaine dans l'imaginaire collectif, telle que présentée dans film « Le Concierge » de Jean Girault : https://youtu.be/wQgmS7USpLY

Le travail percussif domine l'activité mélodique, tant par les éléments sonores utilisés, que par leur montage sur la bobine, où ils apparaissent comme des fulgurances et disparaissent tout aussi brutalement. Les transitions ne sont pas adoucies par des *fade-in* ou *fade-out*, la coupe est sèche. L'arrivée des éléments dans le déroulé de la pièce donne une impression rythmique, mais sans suffisamment d'occurence pour en dégager une indication claire de tempo. La pièce n'est ni consonante ni dissonante, car ne faisant pas appel à l'harmonie, afin d'en dessiner un contour. En effet, les bandes sonores souvent très courtes se succèdent de façon horizontale sur la flèche du temps et ne se superposent pas sur un axe vertical à plusieurs voix. Malgré ces écarts faits à la tradition, une structure semble sous-tendre la pièce, dans laquelle trois grandes parties sont identifiables.

1 / 00'00" - 00'50" Introduction

Sons proches et intimes / sons dans de grand espaces

Le décor se plante, avec les cymbales et les percussions

2 / 00'50" - 02'09" Présence humaine (https://youtu.be/wsH_yzdL8EA)

Voix et interactions : les acteurs investissent le décor.

3 / 02'09" - 00'50"Acmé : Accélération du rythme de montage et mix des 3 parties Le décor et les acteurs interagissent.



II. / STRUCTURE & INSTRUMENTATION

Chaque bande sonore présente un son unique. Il en résulte une succession de sons monophoniques en solo, plutôt qu'un accumulation de voix simultanées mises en relation duo, trio, quatuor...Tel un tournage alternant les prises de vue intérieur/extérieur ou jour/nuit, l'on distingue des éléments sonores enregistrés en intérieur et de proximité (piano, scie), contrastant avec des captations d'ambiances en extérieur (bruits de rue, voiture). Malgré les contraintes techniques matérielles d'époque, la qualité de l'enregistrement permet la restitution d'un large spectre de fréquences dans les registres graves (éléments mécaniques), medium (voix) et aiguës (sifflet).

Relevé / Timing:

00'00" cymbales

00'13" outils scie et marteau

00'25" cloches et bruits de rue

00'31" percussions régulières entrecoupées brutalement par éléments précédents (proche d'un effet *glitch*)

00'48" démarrage voiture

00'50" notes de piano cadence blues

00'51" voix humaine téléphone

00'59" voiture et sifflet

01'00" voix humaines

01'13" caisse enregistreuse

01'16" retour de la scie

01'20" voix humaines

01'32" voiture

01'34" voix humaines

01'47" retour de la scie

01'48" notes de piano et vocalises

01'47" voix humaines et marteau

02'09" accélération du rythme de montage : outils et voix

02'45" fin

Lors d'une écoute plus attentive, une impression de tension ressort, en raison de l'aspect abrupt de l'édition des diverses prises. Les éléments sonores ont souvent une

attaque très rapide et leur apparition est toujours inattendue, créant l'évolution nécessaire pour maintenir éveillée l'attention de l'auditeur. Le rythme de transition entre les prises est rapide. Il ne s'agit non pas de longues plages de sons, telles les expérimentations *ambient* alors en cours, mais de couper-coller au ciseau, comme dans la poésie de l'époque, du surréalisme à l'Oulipo.

La première partie de l'oeuvre pose un décor essentiellement métallique et industriel, annonçant l'ambiance générale et abstraite de l'ensemble. Puis, l'arrivée des voix humaines dans la deuxième partie, contraste avec les sons mécaniques, comme les prises proches avec les ambiances de larges rues, le temps du repos avec celui passé à l'usine. Enfin, la partie finale offre une accélération du rythme du montage, lors de laquelle les prises se font plus courtes et tendues, menant à une acmé et s'achevant sur un son percussif proche des timbales classiques. Ainsi, le contenu en apparence minimaliste de la pièce, est agencé de manière complexe.

III / SENS & MISE EN SCÈNE : ENTRE RÉALISME ET ABSURDITÉ

Dans une optique de réalisme sociale proche du cinéma plus récent de Ken Loach, la pièce aborde le thème de la vie ouvrière, par l'aspect du repos, dans une opposition otium / negotium. Les sons associés à la première partie sont ceux du week-end : sifflotements, chants de chœurs, d'enfants joyeux, d'animaux, heure marquée par des cloches, miaulement de chat, débouchage d'une bouteille.

Ceux de la seconde sont liés aux jours travaillés de la semaine : conversations téléphoniques simulées, récitation d'un texte par un enfant à l'école, lecture d'un courrier par un chef d'entreprise, bruits mécaniques.

Si ce film avait eu des images, elles auraient pu ressembler à celles de « Les Temps Modernes », de Charlie Chaplin, réalisé en 1936 (https://youtu.be/2gLa4wAia9g?t=14). Epoque où l'Homme est déjà écrasé par les rouages de la mécanique et de la technologie. La couleur d'ensemble est plutôt sombre, laissant songer à un univers métallique et gris. L'aspect cinématographie ressort dans la mise en scène de certaines parties. En effet, les voix des acteurs ne sont pas des captations spontanées de la vie quotidienne. Leur scansion et le ton employé sont caractéristiques d'une direction d'acteur et d'un texte récité.

Aucune parole n'est susurrée ou douce, mais semblable aux conservations de style téléphonique et factuel. Les voix humaines répondent au réalisme sonore des machines, comme le week-end de repos s'oppose à la semaine de travail, et la vie à l'automatisme

absurde. Ne basculant pas dans la tristesse, mais portant en elle cette ambivalence, la pièce augure un avenir froid et industriel, quelques années avant la Seconde Guerre Mondiale. Ni entraînant ni flottant, la pièce propose d'aborder la musique selon de nouveaux codes et constitue une rupture avec l'esthétique d'alors.

CONCLUSION

Ainsi, cette pièce donne l'impression à la fois d'un exercice musical de style conceptuel en réaction à l'esprit du temps et d'un témoignage d'une époque révolue. Faisant partie des premières œuvres transdisciplinaires et multimédia, elle nous interroge sur les formes artistiques qui pourraient aujourd'hui naître en réaction à notre temps.

Dans un monde désindustrialisé depuis plusieurs décennies, où la figure de l'ouvrier a été remplacée par celle du salarié du secteur tertiaire, naîtront-elles de recherches technologiques toujours plus poussées (tel le projet transhumain d'Elon Musk visant l'implantation d'une puce cérébrale « Neuralink » capable de diffuser de la musique directement dans notre cerveau : https://siecledigital.fr/2020/07/23/avec-neuralink-vous-pourrez-streamer-de-la-musique-dans-votre-cerveau/) ou d'un drastique retour aux sources organiques de l'Homme ?

ANNEXE III / Etude comparative des modèles Mellotron 400 et 4000 D Midi

INTRODUCTION

Créé par la firme britannique *Streetly Electronics*⁷¹ en 1963, le *Mellotron* est souvent considéré comme l'ancêtre de l'échantillonneur musical. A l'occasion de la célébration de son jubilé, une version mise à jour en a été produite et commercialisée. Dans cette étude, nous mettrons en exergue les ressemblances et différences entre ces deux machines : le modèle M400 et le modèle M4000 D Mini.

I/LE MELLOTRON, MODELE 400

Datant de 1976, le *Mellotron* Modèle 400 est une évolution de cet instrument iconique, présent dans de nombreux chefs d'oeuvres de la musique Pop de l'époque. La chanson *Strawberry Fields Forever*⁷² des Beatles et son introduction en sont un exemple mondialement connu. Dans une *Master Class*, Paul McCartney dévoile à l'audience le principe et l'utilisation de la machine⁷³ dans l'une de ces versions originelles. Avançant l'idée selon laquelle elle pourrait avoir été conçue pour les cabarets, afin d'économiser le coût du cachet dédié à un groupe musical, en faisant jouer l'entièreté des voix par un seul instrument. Invention musicale, fonctionnant par le déclenchement d'une bande physique d'une trentaine de centimètre attribuée à chaque note d'un clavier, alors accordée à la hauteur de celle-ci⁷⁴.

A mi-chemin entre le lecteur de bandes analogiques et l'instrument polyphonique, le *Mellotron* 400, est le modèle le plus populaire de la série. Son panneau de contrôle présente des potentiomètres *Pitch*, *Tone* et *Volume* permettant d'en modifier le son. Un bouton *Sound Selector Shift* est également disponible, afin de choisir l'instrument à restituer, en position A, B ou C.

Grâce à la particularité de ses sons de violons ou de flûtes, il est rapidement devenu l'un des instruments les plus fréquemment utilisés sur scène et surtout en studio, par des groupes de rock comme Deep Purple, puis au début des années 2000 par des pionniers de la *French Touch* comme Air, jusqu'à nos jours avec la formation de l'ensemble *Mellotron Variations*⁷⁵.

⁷¹ Streetly Electronics / http://www.mellotronics.com

⁷² The Beatles, Strawberry Fields Forever / https://youtu.be/HtUH9z Oey8

⁷³ Paul McCartney, in Chaos & Creation at Abbey Road / https://youtu.be/9elQeVfrLOo?t=2013

⁷⁴ Inside a Mellotron 400 : How the Mellotron Work : https://youtu.be/ByD8gH7kYxs

⁷⁵ Mellotron Variations: NPR Music Tiny Desk Concert / https://youtu.be/B7XF3tINSyl

II / LE MELLOTRON, MODELE 4000 D Mini

Cinquante ans après la réalisation du premier *Mellotron*, Marcus Resch en présente une version mise à jour au grand public. La ressemblance esthétique du boîtier est évidente : le format est similaire, le clavier contient le même nombre de touches, l'ensemble est d'un blanc immaculé, là où la norme est habituellement au noir...

Les différences notables se situent plus profondément, dans la conception même de l'instrument. Une transition a été opérée du déclenchement de bandes analogiques à la gestion de banques de sons numériques. Débarrassé des interférences et parasites électriques, le rendu semble plus soyeux et moins rude. Des comparaisons sont effectuées pour les sons de violons⁷⁶, de violoncelle et de flûtes⁷⁷.

Sur le panneau du *Mellotron* modèle 4000 D Mini modèle, les contrôles *Pitch*, *Tone*, *Volume et Sound Selector Shift* ont été conservés. A ces derniers, viennent s'ajouter un sélecteur *Low / High* gérant la vitesse d'exécution et une interface digitale permettant de choisir entre divers *presets*. Certains empruntent au *Chamberlain*, prédécesseur américain, dans la lignée duquel fut conçu le *Mellotron*. Enfin, deux écrans digitaux permettent le mixage de deux instruments, créant un double-*Mellotron*.

CONCLUSION

Ainsi, lors d'une comparaison de ces deux modèles produits à cinq décennies d'écart, l'on observe quelques ressemblances extérieures, mais surtout des différences situées à l'intérieur de la machine et jusque dans son principe-même, via le passage de l'analogique au numérique.

Il semble alors pertinent de s'interroger sur la volonté commerciale de produire un nouvel instrument, n'imitant pas le *Mellotron* originel, mais donnant plutôt accès aux musiciens actuels à des banques de sons, rendus célèbres ces cinquante dernières années, en vue de les reproduire à l'aide d'un clavier numérique dans un *home-studio*.

Par conséquent, cet instrument n'est désormais plus choisi afin de proposer un son novateur, mais en vue d'ajouter une touche nostalgique et référencée à des productions musicales rétro-futuristes.

⁷⁶ Mellotron M4000D mini & M400 – Strings comparaison / https://youtu.be/qMA-HfPMJSo

⁷⁷ Mellotron M4000D mini & M400 - Strings comparaison / https://youtu.be/m7dl5 JNhGk

ANNEXE IV / The Third Wave, Alvin Toffler, 1980

ANNEXE V / Techno Rebels, Dan Sicko, 1999

n.b. : pour des raisons de respect de droits d'auteurs et de la propriété intellectuelle, les références ci-dessus ne sont pas imprimées.

Les extraits mis en ligne légalement par les maisons d'édition, sont consultables dans l'onglet « ANNEXES » du site : https://vincentcorvec.wixsite.com/cim-crr-reunion