

L'héritage du minimalisme : la musique minimaliste dans le contexte techno

Autor(en): **Schwind, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 66

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927842>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

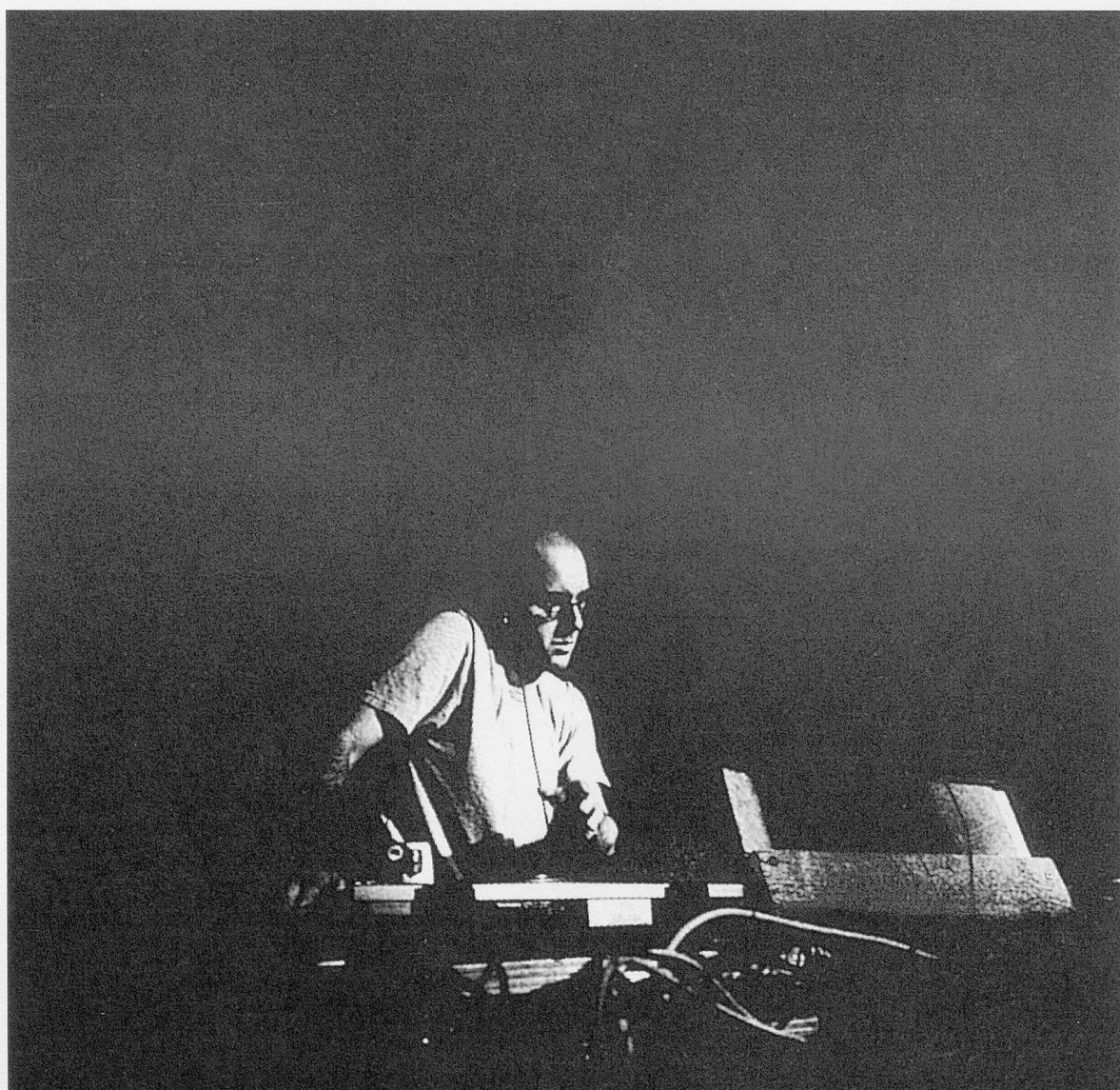
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'HÉRITAGE DU MINIMALISME PAR ELISABETH SCHWIND

La musique minimaliste dans le contexte techno¹



*Minimal cover I:
Richie Hawtin,
«Decks, EFX & 909»
(CD Minus 392.072.20)*

Encore heureux que, pour le moment, la seule victime ne soit que Steve Reich! En 1994, dans sa version du *Somewhere over the Rainbow* de Judy Garland, une vedette des *disc jockeys*, Marusha, avait montré de façon frappante ce qui arrive quand les classiques (même s'il ne s'agissait que d'une chanson de variété) sont soumis à une cure de rajeunissement par la techno: des basses martelées brutalement semblent vouloir écraser l'original à tout prix. Depuis cet instant, à moins de fermer systématiquement les oreilles aux radios et aux chaînes de télévision «branchées», nul n'ignore que la musique pop actuelle va très mal, ce que confirme chaque nouvelle «Love» ou «Street Parade».

A posteriori, on peut encore décerner des brevets de qualité à des musiciens rocks comme Jimi Hendrix ou Frank Zappa; mais qu'y a-t-il d'intéressant (créatif serait un compliment exagéré) à ajouter une boîte à rythme au *New York, New York* de Frank Sinatra ou, pire, au classique *Eine Insel mit zwei Bergen* de Jim Knopf? Au printemps 1999, il est donc paru un CD *Reich Remixed*², offrant une sélection d'œuvres de Steve Reich passée à la moulinette des *disc jockeys* et des compositeurs électroniciens. Certains en auront froid dans le dos. Aujourd'hui, ce n'est que Steve Reich, mais de qui sera-ce le tour demain? Mozart, Beethoven – voire Boulez, Lachenmann? *Structure I* sur une séquence de basse du Roland TB 303, le *nec plus ultra* de l'équipement techno? Je n'ose y songer.

Prévenons tout malentendu: *Reich Remixed* n'a pas grand-chose – même rien – à voir avec ce qu'un coup d'œil superficiel sur les «Street Parades» pourrait faire craindre. Cela tient tout simplement au fait que, quel que soit son effet de masse, la techno des *rave parties* n'est qu'une des multiples facettes de ce qu'on appelle la techno, étiquette qui recouvre des produits de style et de qualité très différents. Ne pas en tenir compte équivaldrait à vouloir porter un jugement sur toute l'histoire de l'opéra à partir

d'un air de Verdi chanté par Andrea Bocelli. Il est important de garder ces proportions à l'esprit avant de mettre en question un projet tel que *Reich Remixed*.

La première question qui se pose, par exemple, est de savoir pourquoi on a remixé Steve Reich plutôt qu'un autre, car celui qui est considéré comme le «père de la techno» (à part le groupe «Kraftwerk» des années 1980) est plutôt Karlheinz Stockhausen³ – ce qui s'explique tout simplement par le fait que la techno se conçoit comme musique électronique authentique, et qu'en tant que «pionnier» de la musique électronique, Stockhausen est automatiquement perçu comme père de la techno. Dans le dossier de presse que *Nonesuch* joint à sa production *Reich Remixed*, Stockhausen n'est toutefois pas mentionné une seule fois. Le rôle de «mentor de toute une école de musique électronique» est donc endossé par Steve Reich, qui est censé avoir exercé une «grande influence sur le monde de la musique électronique». «Parmi les nombreux musiciens de rock et de pop qui voient en Reich la source de leur inspiration⁴, ce sont peut-être les électroniciens et les *disc jockeys* qui lui doivent le plus en matière de style». Le minimaliste Reich, un gourou de la culture *disc jockey*? Reich se sentait certes flatté lui-même du tourbillon provoqué par son «action de pionnier du minimalisme», bien que la culture de la discothèque (*dance floor*) et du remixage lui fût profondément étrangère⁵. Mais depuis la parution du disque de *Nonesuch*, il est indéniable qu'il a exercé une influence sur les *disc jockeys* et sur les producteurs de techno.

On constate en effet que, depuis quelques années, les adjectifs «minimal» ou «minimaliste» surgissent dans le vocabulaire techno – souvent pour souligner une qualité particulière. C'est dans ce sens qu'il foisonne dans l'ouvrage *techno*, paru en 1995⁶, où il est associé surtout à la techno de Detroit et à deux *disc jockeys* noirs, Jeff Mills et Robert Hood. A propos de Richie Hawtin, promoteur en fait d'un retour

1. Je remercie cordialement Ramon Pachaly (alias DJ Parasoul), du magasin de disques *Mono* (Fribourg-en-Brigau), ainsi que Stephan Elsemann (*ibidem*) et Ulrich Krieger (ensemble «Zeitkratzer», Berlin) de leurs nombreux conseils, adresses Internet, etc.

2. Nonesuch 7559-79552-2.

3. La musicienne islandaise Björk, qui pratique une forme originale de *pop techno*, aime se référer à Stockhausen, qui est aussi le seul compositeur de musique dite «sérieuse» auquel le *Techno-Lexikon* publié par le magazine *RaveLine* consacre un article. Cf. Sven Schäfer, Jesper Schäfers et Dirk Waltmann, *Techno-Lexikon*, éd. RaveLine-Magazin, Berlin, sans indication d'année [préface de juin 1998], p. 303.

4. Ce sont en fait trois «cas» sur lesquels on revient toujours: sous le titre *Little Fluffy Clouds*, le groupe «The Orb» a échantillonné l'*Electric Counterpoint* de Steve Reich; dans son remixage du *Djed* du groupe «Tortoise», «U.N.K.L.E.» inclut des parties de la pièce de

au style *acid*, les auteurs déclarent en outre qu'il qualifie sa musique de *complex minimalism*⁷. Ce qui, en 1995, n'a encore fonction que d'adjectif, devient quelques années après une tendance autonome: Le *Techno-Lexikon* consacre au «minimalisme» l'article que voici:

Minimalisme. Style. Après les excès des orgies sonores de la révolution techno, vers 1990, et le boom consécutif du trance, surtout en Allemagne, une nouvelle forme de techno se développe dans les studios des producteurs underground comme Robert Hood (Detroit) ou Basic Channel (Berlin). Cette musique ne consiste plus en signaux rave ampoulés, en arrangements d'orchestre et moins encore en mélodies harmonieuses, mais en une réduction stricte du contenu, pour que le regard – ou plutôt l'oreille – soit de nouveau libre de se concentrer sur ce qui est censé être l'essentiel. Selon le principe comme quoi «réduire, c'est ajouter» («less is more»), il s'agit de libérer la techno de tout ce qui est inutile. La production nécessite en général de plus grands efforts et un surcroît d'inspiration, puisque, vu la sonorisation assourdissante des discothèques, la nudité et l'économie des moyens mettent en relief chaque note et la moindre modification de filtrage. Les albums «Minimal Nation» et «Internal Empire», de Robert Hood, sont des jalons de cette évolution, de même que tout le complexe Moritz von Oswald. On citera encore Jeff Mills, Richie Hawtin et Mike Ink, qui explorent ce domaine, chacun à sa manière, et qui publient les disques les plus variés.»⁸

Pas un mot de Steve Reich ni d'allusion à la *minimal music* «classique». L'influence de Reich sur le «monde de la musique électronique» serait-elle moins grande que prévu? Comment est né la *minimal techno* et quel rôle a joué la musique minimale dans le «minimalisme»?

LA TECHNO DE DETROIT

L'année 1990 est considérée comme la date de naissance de la techno⁹. Les deux tendances qui y fusionnent sont le *Chicago acid house* et la *Detroit techno*. Le style *acid* provenait du *Chicago house*, nommé lui-même d'après un entrepôt de Chicago, le «Warehouse», ancien rendez-vous clandestin des homosexuels noirs. «A un moment donné, quelques producteurs de Chicago découvrirent la magie d'une petite boîte à rythme argentée, le Roland TB 303. Ce fut la naissance de l'*acid*, avec ses stridulations et ses sifflements.»¹⁰ Or l'*acid* devint un mouvement de masse. A la fin des années 1980, la vague déferla d'abord sur l'Angleterre, puis submergea toute l'Europe. Le système des *parties* de masse, dans des entrepôts vides, et des nuits passées à danser grâce à des pilules multicolores y trouve son origine. De l'autre côté, le style «Detroit» se voyait beaucoup plus comme une plate-forme expérimentale pour «une musique électronique futuriste, déjantée, parfois arhythmique, qui revendiquait le droit d'explorer sans cesse de nouvelles terres musicales.»¹¹ Chose curieuse, c'est la musique électronique d'origine européenne, donc de musiciens blancs, que les Noirs de Detroit s'approprièrent et amalgamèrent à leur *funk* traditionnel. Dans la notice de la compilation *The New Dance Sound of Detroit* (1988), Derrick May, *disc jockey* et producteur¹² de la première heure, décrit le phénomène ainsi: «Cette musique est exactement comme Detroit – une erreur monumentale. C'est comme si George Clinton [musicien des groupes *funk* «Parliament» et «Funkadelic»] et *Kraftwerk* se trouvaient pris dans un ascenseur, avec un séquenceur pour seul compagnon.»¹³

Le style Detroit avait toujours été la «musique de chambre» de la techno, il était moins orienté vers le grand public et plus disposé à mettre les critères artistiques au-dessus des buts commerciaux. Quoi qu'il en soit, le *Chicago house* et la *Detroit techno* fusionnèrent pour donner le *techno house*, bientôt abrégé en *techno*, ce qui valut aussi au style Detroit une popularité de masse. Pourtant, au point culminant de la commercialisation de la techno, soit au milieu des années 1990, la résistance apparut à Detroit. On se souvint de sa propre histoire et de la *Detroit techno* «authentique», «non commerciale». En effet, la *high performance* avait fait place à la *hype performance*, suite à une conviction largement répandue que Derrick May décrit ainsi sans détour:

Quand un millier de mouches heureuses mangent de la merde, elles sont infaillibles. La techno s'enrichit de l'attribut shit, et les enthousiastes l'appelèrent gabba ou hard core. Tous ceux qui croyaient devoir faire un disque en faisaient, comme si l'inflation était une condition préalable de la culture. Personne ne se souciait plus de la musique véritable, de ses origines et de son histoire. Les vraies innovations et le respect passèrent à l'arrière-plan. L'intention, l'idée, le professionnalisme qui étaient sous-jacents à la techno, tout cela fut détruit, volontairement ou non. Lorsque la communauté noire, qui avait défendu la techno à ses débuts, s'en rendit compte, elle commença à s'en distancer.»¹⁴

A part le scepticisme vis-à-vis d'une musique «commerciale», ce qui poind ici est l'amertume des musiciens noirs vis-à-vis des Blancs, qui se sont une fois de plus approprié les biens culturels noirs, sans le moindre respect, les ont revendiqués comme les leurs, les ont dilués jusqu'à les rendre méconnaissables et en ont fait le jouet de l'industrie. «Un cas d'impérialisme culturel par excellence», doivent s'être dit ces musiciens. Il semble que le minimalisme de Detroit soit issu d'une sorte de tentative d'auto-purification: jetons tout ce lest pour retrouver le chemin de notre identité!

L'album *Minimal Nation* de Robert Hood montre ce qu'on recherchait: une version dégraissée de la techno, mais toujours compatible avec la discothèque, une réduction aux éléments fondamentaux – basse et rythme – sans le moindre effet superficiel, qui rend les youyous du public à l'entrée du *high hat* aussi sûrs que l'amen après la prière. Les sonorités doivent être «abstraites», c'est-à-dire vierges de toute association d'idée rappelant par exemple des plages de cordes, des instruments «ethno» comme le *didgeridoo* ou les *tablas*, des touches de piano ou des voix lascives de femmes. «L'idée sous-jacente n'est pas d'écrire un tube ou de faire un disque craquant, que personne ne voudra plus entendre au bout de quatre semaines, mais de produire des plages qui marchent dans les clubs et qui aient cependant quelque chose d'intemporel», explique Robert Hood. Plus prophétiquement, Jeff Mills déclare: «Tout est ou devient minimaliste. L'avenir se passera de plus en plus de superstructures; moins de matière, plus d'esprit! Par la techno, nous voulons concentrer l'écoute sur les interdépendances abstraites, et rejeter le vieux lest qui encombre les rythmes par de nouvelles sonorités.»¹⁷ On peut dire, sans exagérer, que ce qui est annoncé ici est un principe «pédagogique». Le minimalisme est compris comme une école de l'ouïe, une sensibilisation de l'oreille aux processus ou aux changements «minimaux» de la musique. Jeff Mills parle encore aujourd'hui de la musique minimaliste comme d'une «école de l'ouïe»: «C'est simplement une version plus récente de la musique, où le producteur essaie de susciter chez l'auditeur un sens plus aigu de l'écoute, puis

Reich pour bande magnétique *Come Out*. On attribue en outre au groupe Tortoise (tendance post-rock) des affinités avec Steve Reich.

5. Cf. l'interview de Steve Reich par Sven Gächter, *Es swingt wirklich*, dans la revue autrichienne *Profil* 24, 12 juin 1999, ainsi que Christoph Dallach, «Grossvaters grosses Herz», *Der Spiegel* 22/1999, p. 212.

6. Philipp Anz et Patrick Walder, *techno*, Zurich 1995.

7. *Ibidem*, p. 43.

8. *Techno-Lexikon*, p. 235.

9. Cet aperçu historique suit en bonne partie l'exposé de *techno*, pp. 10–21.

10. *Ibidem*, p. 18. Le modèle TB 303 mis au point par la compagnie japonaise Roland était déjà une antiquité à l'époque de la naissance du style *acid* et gagna aussitôt un statut mythique. L'appareil avait été commercialisé en 1982 et retiré du marché un an et demi après.

11. *Ibidem*.

12. Dans le secteur techno, le terme de «producteur» (*producer*) ne recouvre pas parfaitement le sens habituel de «producteur de musique». Tandis que ce dernier a pour tâche principale de suivre le côté technique d'une production musicale, le producteur de techno est à la fois compositeur et technicien. Comme la sonorité, ou plutôt l'invention et la modulation des sonorités par des moyens électroniques sont un aspect essentiel de la techno, cette union personnelle est logique, voire inévitable.

13. Cité d'après *Techno-Lexikon*, p. 105, et *techno*, p. 18.

14. Derrick May, en décembre 1994, dans les colonnes de *Deep Magazine*. A lire dans Marcel Feige, *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*, Berlin 2000, p. 219, ainsi que dans *techno*, p. 83.

15. Blake Baxter, autre acteur de Detroit, ne craint pas de voir une contradiction entre la musique populaire et la musique «pure»: «Je pense qu'elle [Marusha] croit entièrement à ce qu'elle fait, mais je pense aussi qu'elle aime être populaire. Et c'est là qu'il y a une contradiction, quelque part. Etre populaire et faire de la musique pure, cela ne va pas ensemble,

du sentiment. L'appauvrissement se transforme en enrichissement, mais seulement si l'auditeur le veut.¹⁸ Au cours de la «minimalisation» de sa musique, Jeff Mills a vendu son Roland TB 303 – un acte symbolique. Il refuse par là de se plier au diktat de l'industrie, même pour le choix de ses sonorités (*sounds*). Pas de sons tout faits! Le refus des structures commerciales (y compris des schémas techno préfabriqués¹⁹) et la sensibilisation de l'ouïe sont inséparables.

AFFINITÉS ÉLECTIVES

Mais où est passé Steve Reich? A Detroit, où nous a conduits la quête des origines de la *minimal techno*, il était question de tout – malentendus, impérialisme culturel, horreur du commerce, nécessité de concentrer l'écriture – sauf d'une chose: la *minimal music* «classique». Pourtant, celle-ci doit avoir été mentionnée assez vite. On en aura la preuve dans une revue Internet intitulée *urbansounds*²⁰, qui consacre son numéro 1999/2000 au minimalisme. Il s'y trouve six interviews, cinq de «jeunes» minimalistes issus du contexte techno²¹ et un de Steve Reich. Ce seul rapprochement montre que le minimalisme «classique» est un sujet d'actualité pour la nouvelle génération.

Si l'on cherche des indices de ce que les «techno-minimalistes» ont appris de la *minimal music*, on constate que leurs connaissances se concentrent très fortement sur la personne de Steve Reich, notamment sur ses premières pièces pour bande magnétique, *Come Out* (1966) et *It's Gonna Rain* (1965). Occasionnellement, il est aussi question de *Music for 18 Musicians* (1976), à laquelle Stewart Walker refuse – non sans raison – le titre de «minimaliste»²². Walker ne se sent d'ailleurs pas influencé directement par les minimalistes «classiques». L'accent est mis cependant sur «directement» (*actively*), car il admet des parallèles peut-être inconscients entre ses œuvres et celles de Reich²³. Malgré toutes les réserves d'usage face aux généralisations abusives, il semble que la position revendiquée par Walker dans son interview corresponde bien à celle de la majorité des «techno-minimalistes», qui connaissent certaines œuvres «classiques» et relèvent des parallèles avec leur propre production, mais sans ressentir d'influence directe.

Ainsi, pour ses pièces pour bande magnétique *Come Out* et *It's Gonna Rain*, Steve Reich a enregistré («échantillonné») les propos d'un prisonnier noir et les discours d'un prédicateur itinérant noir, les a fragmentés et en a confectionné des boucles sans fin (*loops*). La réitération incessante des extraits, ramenés à une seconde ou deux, crée un schéma rythmico-mélodique dont la forme est dictée par le fragment parlé. Mais, dans les *loops*, les bruits de fond, comme les pas des gens qui passent devant le prédicateur, deviennent eux aussi des facteurs de rythme – ce n'est même que grâce à ce procédé qu'on en prend conscience. Or, pour les musiciens techno, les *samples* et les *loops* sont devenus des outils de travail indispensables; tout comme le jeune Reich, les plus avancés d'entre eux s'intéressent même aux «produits dérivés psychoacoustiques»²⁴ tels que les rythmes et mélodies fictifs que l'oreille «s'invente» pendant les répétitions incessantes. Ces musiciens doivent donc voir dans les pièces pour bande magnétique des années 1960 une préfiguration de leur propre travail. A partir de là, il est facile d'élever Reich au rang de «père de la (*minimal*) techno», sans tenir compte du fait que les *samples*, *loops* et *patterns* répétitifs ont leur propre histoire dans la musique pop.

On ne conclura donc pas à une influence directe de Steve Reich ou de la *minimal music* sur les «techno-minimalistes». D'après Jeff Mills, le lien consiste plutôt en une sorte de parenté spirituelle; tout se passerait comme si lui et des

compositeurs tels que Steve Reich avaient subi les mêmes influences²⁵. Il est évidemment concevable que les minimalistes de la première heure aient influencé la *minimal techno* par ces canaux «indirects». On sait en effet qu'ils entretenaient des rapports étroits avec les musiciens de rock de leur temps (voir, par exemple, les relations de Terry Riley et La Monte Young avec John Cale, du groupe *Velvet Underground*). Il reste cependant surprenant que le monde techno se soit fixé pareillement sur Steve Reich, alors qu'il était justement le plus classique parmi les minimalistes, celui qui s'était distancé très tôt des tendances de la musique populaire «comme la musique indienne et le rock-and-roll axé sur les drogues»²⁶, et qui, après ses expériences sur bande magnétique, était retourné rapidement à la composition traditionnelle, à la table, en écrivant principalement pour les instruments dits acoustiques.

AFFINITÉS ÉLECTIVES, VRAIMENT?

Samples, *loops* et répétitions, décalage des phases et effets de transe, sont les aspects principaux que l'on relève quand on étudie les parallèles entre la *minimal music* et la *minimal techno*. On y ajoutera la forme ouverte, potentiellement infinie, qui se manifeste surtout dans les discothèques. Mais si concluants que ces parallèles paraissent à première vue, ils s'effritent à être considérés de plus près. Les *samples*, les répétitions et l'effet de transe sont effectivement caractéristiques de la techno, mais pas exclusivement de la *minimal techno*. Dans cette dernière, l'effet de transe est même moindre, puisque l'économie des moyens et la renonciation aux effets réfèrent l'envie de danser – quand la musique n'est pas conçue d'emblée pour l'écoute à domicile (*home listening*)²⁷. Quant à la puissance évocatrice de la *minimal techno*, des formules telles que «ces lunetteux de l'*underground* minimaliste et leur régime de famine intellectuelle»²⁸ montrent bien dans quelle estime elle est tenue.

Le décalage des phases n'est pas non plus un point de contact véritable entre la *minimal music* et la *minimal techno*, parce que sous ce terme, Steve Reich et les musiciens techno qui s'intéressent à l'électronique entendent deux choses différentes: Reich, l'écart progressif entre deux schémas répétitifs (*patterns*), les «électroniciens», le décalage de phase de l'ordre de la milliseconde, qui produit une modification perceptible de la qualité du son. En quoi donc les «affinités électives» peuvent-elles alors consister? Les exemples qui suivent cherchent à repérer des parallèles éventuels²⁹ et présentent en même temps diverses amorces de procédés minimalistes dans le domaine techno.

«RÉDUIRE, C'EST AJOUTER». ROBERT HOOD: «MINIMAL NATION»

En mars 1994, Robert Hood publia chez «M-Plant», marque qu'il venait de fonder, les deux microsillons de *Minimal Nation*, qui sont considérés, avec *Internal Empire*, comme une sorte de premier manifeste de la *minimal techno*. Comme nous l'avons vu, Robert Hood est l'un des protagonistes de la techno de Detroit. Dans cette ville, le minimalisme représentait un contre-projet à la techno commerciale et au *rave* en combinant deux principes – «réduire, c'est ajouter» et «revenons à nos racines» –, ce qu'on perçoit très bien dans *Minimal Nation*. Toutefois, la musique est manifestement conçue pour la danse et on peut parfaitement l'imaginer dans l'arsenal d'un *disc jockey*. Le «retour aux racines» concerne surtout le choix des timbres, qui rappelle l'euphorie des débuts de l'ère de l'ordinateur et du synthétiseur, telle que l'exprimait la musique du groupe «Kraftwerk»; du point

d'une certaine façon. Etre pur, c'est quelque chose qui se passe à l'intérieur de soi et à quoi on laisse simplement participer les gens, mais ce n'est pas pour se rendre populaire et être remarqué des autres. Beaucoup de gens pensent: je vais faire quelque chose d'extraordinaire qui plaira à tout le monde. Quand on pense comme ça, j'appelle ça du commerce.» Cité d'après *Deep in Techno*, p. 219 s.

16. Il est exact que la techno passe en général pour «blanc», le *hip hop* pour «noir».

17. Cité d'après *techno*, p. 57.

18. Jeff Mills dans un courriel à l'auteur, le 5 septembre 2000.

19. Parce que les formes avancées de la techno – on parlait un temps de style «intelligent» – ne suivent pas de schémas tout faits, Marcel Ackerknecht, dans le chapitre «Techno im Eigenbau» (*Techno à bricoler soi-même, techno*, p. 120 s.), où il donne des recettes simples pour réaliser diverses formes de techno selon le principe de la peinture à numéros, remarque à propos du «Detroit & Intelligent»: «Style lent, avare d'indications. Sons secs, échantillonnage courts, *grooves* bizarres. Très maigre. Pas de schéma fixe, puisque chacun se représente l'intelligence d'une autre manière.»

20. <http://www.urban-sounds.com>.

21. Philip Sherburne, *thumbnail music. Six artists talk about minimalism*. Les personnes interrogées sont deux Allemands, Thomas Brinkmann et Carsten Nicolai, un musicien blanc déjà mentionné, Richie Hawtin, adepte du *Detroit*, et deux Américains, Stewart Walker et Taylor Deupree.

22. «J'ai un exemplaire de *Music for 18 Musicians*, une œuvre fantastique, mais qui n'est pas de la musique minimale, à mon avis. Elle réitère évidemment des phrases identiques d'un bout à l'autre, mais l'orchestration cumulative finit par créer une fresque sonore extrêmement dense.» D'après *urbansounds*, interview de Stewart Walker.

23. «Je peux établir une corrélation inconsciente entre le mystère rythmique de *18 Musicians* ou de *Drumming* et mon disque *Stables*.» *Ibidem*.

Minimal cover II:
Plastikman,
«artifaks (bc)»
(CD Minus
392.0061.20)



de vue de l'an 1994, cela sonne évidemment comme du futurisme vieilli, ce qui confère un brin de nostalgie à tout l'album *Minimal Nation*.

La plage sans doute la plus «minimaliste» des huit est intitulée *Grey Move*. Elle se compose essentiellement de deux éléments: un fond ininterrompu de grosse caisse et un *pattern* à la sonorité d'abord sèche et quasi laconique, avec des hauteurs fixes, mais pourtant «impures». Le *pattern* place une note aiguë sur un temps faible, entre les coups de la grosse caisse. Comme cette note est précédée d'un mouvement de levée, on serait tenté d'en faire un temps fort, ce qui contredit la grosse caisse. A petit artifice, grand effet: si on l'écoute assez longtemps, la perception «bascule» du rythme I au rythme II, et vice versa, comme dans certaines illusions d'optique. Ce jeu sur la psychologie de la perception aurait aussi intéressé le jeune Steve Reich, comme le montre d'ailleurs *Piano Phase*. Une autre analogie est le traitement des timbres du *pattern*, qui passent presque insensiblement au bruit. Ce processus «progressif» est littéralement du Steve Reich, mais avec les moyens électroniques des années 1990.

LE BIDOUILLEUR. RICHIE HAWTIN: «CONCEPT»

Richie Hawtin, qui se consacre à une musique de plus en plus minimaliste depuis 1993, sous le pseudonyme de Plastikman, est né en Angleterre en 1970, mais a émigré à sept ans avec ses parents à Windsor, au Canada, non loin de Detroit. Bien que, comme *disc jockey* et producteur blanc, il ait dû vaincre d'abord la méfiance de la communauté techno noire et que son passé musical soit différent – Hawtin vient de l'*acid* –, sa position ressemble à plusieurs égards à celle de ses confrères noirs de Detroit.

Le minimalisme de Hawtin est également une réaction à la techno de masse et exprime le besoin de réduire la musique

à l'essentiel. Hawtin considère que cette réduction est justement une forme d'art particulière: «Bien des gens croient que le minimalisme est le moyen le plus facile de faire des disques, parce qu'il utilise moins d'informations. En fait, c'est le plus difficile; il faut savoir quand on a trouvé le bon équilibre, quand il y a suffisamment d'informations pour que les gens restent en place, sans se sentir écrasés.»³⁰ Voici comment Hawtin formule ce qu'exprimaient déjà Jeff Mills ou Robert en concevant le minimalisme comme une école de l'ouïe: «Non seulement les producteurs deviennent plus décontractés, plus raffinés, mais les auditeurs sont plus attentifs aux subtilités de ce que les producteurs essaient de faire. [...] Il se peut que nous éduquions nos oreilles à la prochaine forme de minimalisme et à la musique d'origine technologique.»³¹ Dans ce processus de sensibilisation, la répétition joue un rôle essentiel: «Si vous essayez de faire quelque chose qui sonne différemment de ce à quoi l'auditeur est habitué – [...] lui faire saisir les nuances –, il vous faut vraiment l'amener à entrer dans votre univers mental. Et cela se fait par la répétition, [...] un juste milieu entre ce qui est intéressant et ce qui est presque fastidieux.»³²

Mais même si les prémisses de Richie Hawtin et de Robert Hood ou de Jeff Mills se ressemblent, le résultat musical n'est jamais identique. Si l'on compare *Minimal Nation* de Hood avec *Concept* de Hawtin, on commence par remarquer la différence de destination. Alors que *Minimal Nation* est conçu manifestement pour la danse, un *disc jockey* aurait beaucoup de peine à stimuler les danseurs avec les plages de *Concept*. Robert Hood respecte en général la charpente oblique de la techno – le «moteur» ininterrompu de la grosse caisse et la cymbale suspendue sur les syncopes –, tandis que Hawtin la renvoie discrètement à l'arrière-plan – à moins qu'il n'y renonce tout à fait.

Concept a été conçu en 1996, en réaction contre tout – y compris tout ce que Hawtin avait fait jusque-là en musique

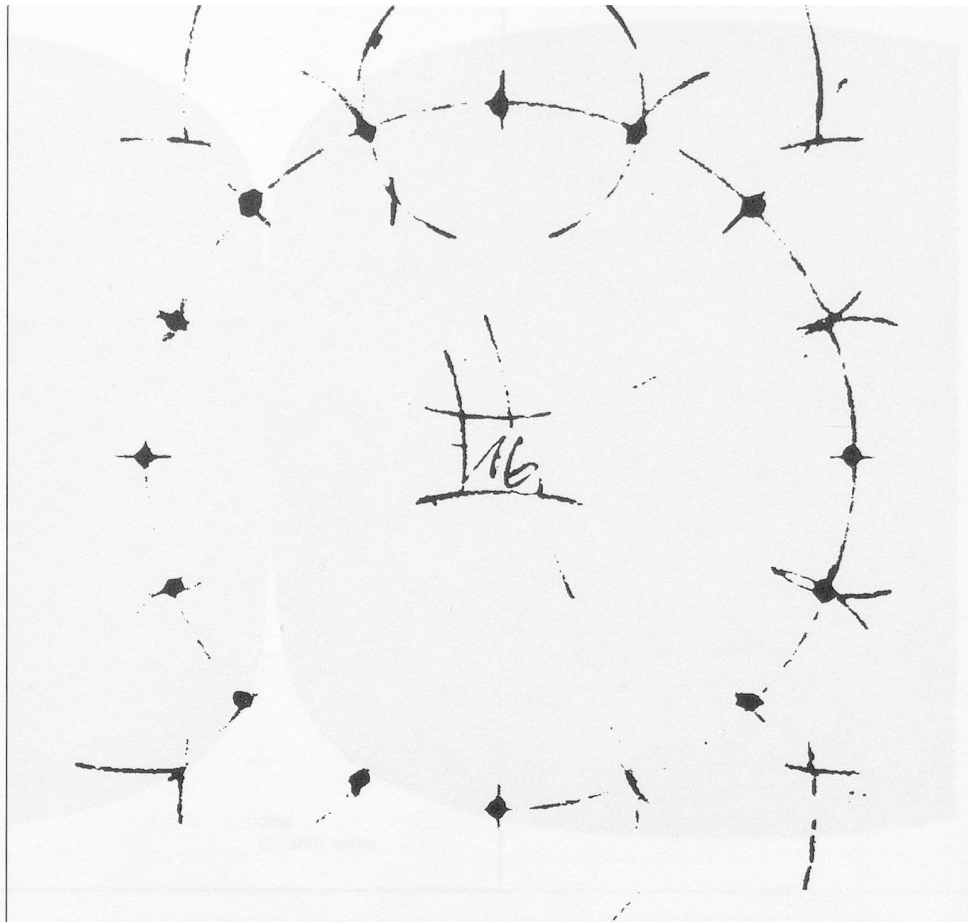
24. Dans son article «Music as a Gradual Process» (1968), Reich parle des «produits dérivés impersonnels, involontaires, psycho-acoustiques, du processus intentionnel.» Steve Reich, *Writings about Music*, Halifax 1974, p. 10.

25. Courriel de Jeff Mills à l'auteur, le 5 septembre 2000. La question exacte était: «Vous sentez-vous influencé par des compositeurs tels que Reich, Riley, Glass ou d'autres?» Réponse de Mills: «Non. En général, je ne suis pas influencé par la musique des autres, mais par ce qui les a inspirés (en dehors de la musique). Par exemple, le cinéma, les livres, les journaux, la vie en général.»

26. Reich, *Music as a gradual process*, S. 11.

27. Dans un bref commentaire pour son disque «Stables» (inspiré par les sculptures d'Alexander Calder), Stewart Walker déclare destiner sa musique au «home listening». Dans l'interview d'*urbansounds*, Philip Sherburne revient sur le sujet. Dans celui de Taylor Deupree, il est aussi question de différences éventuelles entre la «minimal techno destiné à la danse» et le «minimalisme axé sur les écouteurs», ou

Minimal cover III:
Ester et Thomas
Brinkmann,
«totes rennen»
(CD supposé 07)



et à quoi il avait lié son nom³³. Le rythme de publication faisait partie du «concept»: pendant dix mois, Hawtin sortit mensuellement un grand *single* au tirage limité. L'idée du *work in progress* et de l'imprévisibilité du cours que prendraient les choses relevaient tout autant du travail artistique que le dessin des couvertures – encore que celles-ci, comme beaucoup d'autres productions du même genre, soient extrêmement minimalistes, pour ne pas dire muettes sur le contenu. Malgré leurs différences, les plages du projet *Concept* portent toutes la griffe du bidouilleur Richie Hawtin. Dans la deuxième plage de l'édition en CD³⁴, une sorte de frappement joue par exemple un rôle important; il s'entend tous les quatre temps, mais change chaque fois d'apparence. Ce serait trop peu dire que parler de «modification du timbre», car chacun des coups comporte un microcosme entier, dont un Hawtin sait apparemment capturer chaque atome et nous démontrer la complexité à chaque «variation». Cela dit, la structure rythmique des *patterns* est plutôt simple, facile à suivre et mémorisable. C'est justement ce qui permet de se concentrer sur l'évolution interne des microcosmes sonores.

Cette musique est «minimaliste» dans la mesure où elle «décale la perception»³⁵, la déplaçant de la forme et la structure, voire des unités plus petites, comme les *patterns*, vers les détails de la conception du son et de sa position dans l'espace. C'est une musique «passée au microscope». Taylor Deupree est un de ceux qui qualifient la musique minimaliste de «microscopique»³⁶, tandis que Tom Johnson, critique musical du *Village Voice* (New York) dans les années 1970 et observateur attentif du minimalisme, parlait déjà de «monde microscopique»³⁷. En surface, la musique à laquelle Johnson faisait alors allusion – une pièce sur une note seule de Rhys Chatham – ne ressemble certes pas à celle de Richie Hawtin (bien que tous deux opèrent avec des outils électroniques), mais le genre de perception qu'elles requièrent est le même dans les deux cas:

*La plupart du temps, la musique consiste simplement en une seule note tenue. Du moins a-t-on l'impression de n'entendre qu'une seule note. Mais au fur et à mesure qu'elle bourdonne, on entre de plus en plus dans le son et on commence à discerner les différents harmoniques. Puis on atteint un autre niveau, où l'on perçoit que le compositeur varie subtilement le volume de divers harmoniques. Les oreilles deviennent alors sensibles aux différentes qualités tonales de chaque harmonique, et l'on commence à entendre des battements. [...] Peu à peu, on est entraîné dans un curieux monde microscopique, où il est possible d'entendre des détails acoustiques beaucoup trop fins pour être perçus dans un contexte musical normal.*³⁸

ENTRE CONCEPTUEL ET REMIXAGE. THOMAS BRINKMANN: «VARIATIONEN»

Le remixage est un élément inséparable de la culture des *disc jockeys* – il en est même la justification artistique, au fond, bien que, depuis longtemps, il ne soit plus utilisé uniquement *live* pour la danse. Le terme de «remixage» indique seulement que «quelque chose» est fait à partir d'un morceau de musique existant. Ajouter une grosse caisse monotone à *Eine Insel mit zwei Bergen* est tout autant du remixage que la plage où le *disc jockey* Spooky se sert d'extraits du *City Life* de Steve Reich pour confectionner un collage de sons et de bruits entièrement nouveau.

Artiste de Cologne, Thomas Brinkmann s'est fait un nom dans le milieu minimaliste par des remixages tout à fait particuliers. Le matériau de départ de ses *Variationen* est le *Concept* de Richie Hawtin³⁹, qu'il soumet au procédé suivant: le disque est joué sur un tourne-disques à deux bras de lecture, bricolé par Brinkmann lui-même, et le résultat est enregistré. Les seules interventions sur le matériau original consistent à réduire la vitesse de défilement et à utiliser

encore entre les attitudes d'écoute correspondantes. Alors que Deupree considère catégoriquement la musique minimale comme de la «listening music», qui exigerait «des oreilles différentes» que la «techno ou le pop destiné à la danse», Walker rêve d'une musique qui fonctionnerait aussi bien en discothèque qu'à la maison – tout en reconnaissant qu'en pratique, «la majorité des *disc jockeys* préfère des musiques qui ne fassent aucune concession à la finesse et qui fouettent les danseurs avec des stéréotypes tels que les interludes de seize mesures sans percussion et les roulements de tambour.»

28. *Deep in techno*, p. 274.

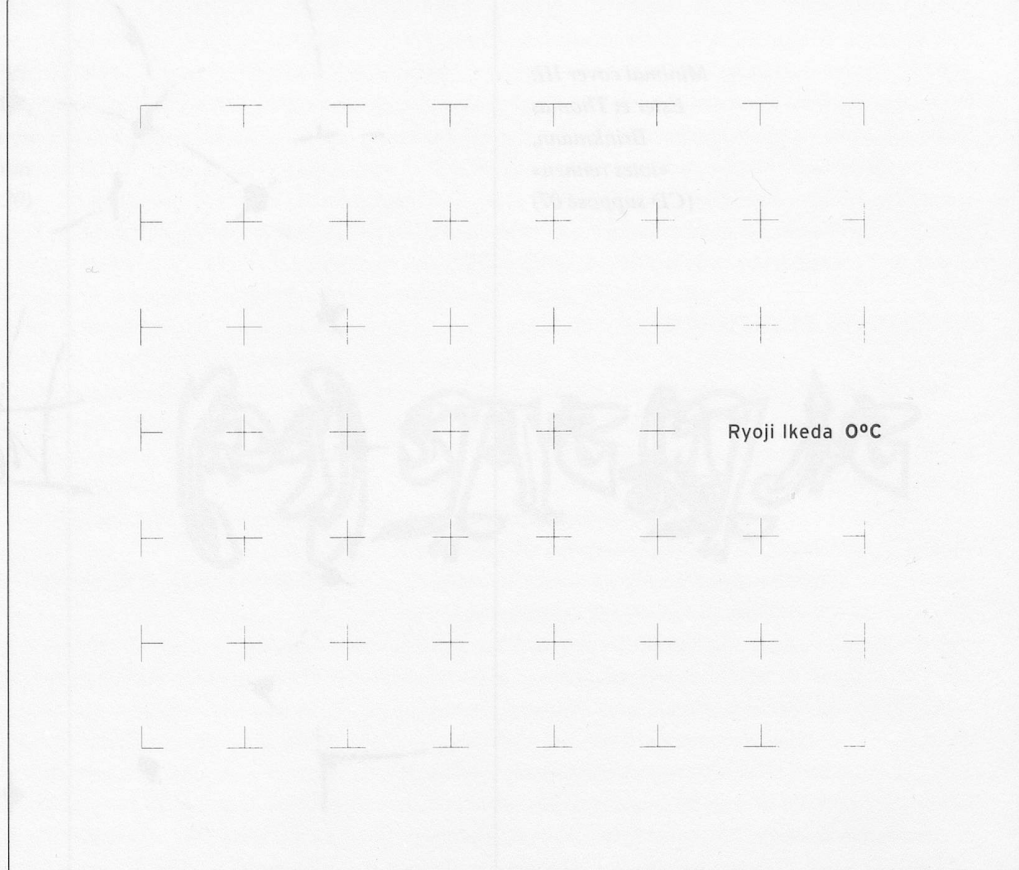
29. Une conversation fictive de Johannes Ullmaier avec un *disc jockey* à propos d'un article de Steve Reich, *Music as a gradual process*, relève certains aspects de la *minimal music* susceptibles d'intéresser les «techno-minimalistes». Cf. «Tanzmusik als gradueller Prozess. Oder: Wie minimal ist *minimal techno*», *Neue Zeitschrift für Musik*, 161^e année, 5^e cahier

Minimal cover IV:

Ryoji Ikeda,

«0° C»

(CD Touch)



des bras de lecture de marques différentes, pour obtenir d'infimes différences de son. Cette idée toute simple a pourtant des effets étonnants. Malgré la réduction du tempo original, la musique semble accélérer, sans subir pourtant de doublement par écho. Elle reçoit au contraire un effet de profondeur qui souligne la spatialité de la musique de Hawtin. Le son du vinyle se voit aussi conférer une nouvelle signification: certaines irrégularités de la matière produisent de nouveaux rythmes, tout comme les pas enregistrés par hasard par Steve Reich dans *It's Gonna Rain*, qui prennent soudain un sens rythmique à force d'être répétés. Dans les variations de Brinkmann, les bricolages minutieux de Hawtin sont pourtant relégués à l'arrière-plan au profit d'aménagements rythmiques plus complexes. Quel que soit le jugement qu'on porte sur le résultat, le procédé rappelle des méthodes analogues de la *minimal music*, notamment *Pendulum Music* de Steve Reich pour haut-parleurs et microphones.

ENTRE LA PHYSIQUE ET LA PSYCHO-ACOUSTIQUE. RYOJI IKEDA: «+/-»

On aurait aussi pu citer ici la description par Tom Johnson du bourdon de Rhys Chatham. Elle aborde en effet – même indirectement – l'objectif psychologique de la musique minimale qu'on observe dans des œuvres telles que *Piano Phase* de Steve Reich ou les premières pièces pour piano de Philip Glass, *Two Pages* ou *Music in Fifth*, c'est-à-dire un intérêt pour les phénomènes qui se déroulent non pas dans la musique même, mais dans la perception. La musique du Japonais Ryoji Ikeda comporte elle aussi cette dimension «subjective», tout en sonnante aussi froide et mathématique que le titre du CD paru en 1996, «+/-».

La musique d'Ikeda se déroule dans les domaines extrêmes. Il y exploite des fréquences graves et aiguës à la limite de la perception humaine. Il joue sur la frustration qu'engendrent des fréquences élevées, jouées très doucement, et que l'auditeur ne perçoit qu'au moment où elles

s'estompent. Mais il recourt aussi aux effets physiologiques – les sons graves qui traversent tout le corps (quoiqu'il renonce au martèlement de la grosse caisse, de même que toute sa musique a pris congé de la discothèque) ou les suraigus désagréables, voire douloureux. Ou alors il joue sur les transitions, par exemple quand la succession rapide de deux impulsions donne l'impression d'une seule note. Quant aux timbres, Ikeda se contente de quelques rares paramètres – comme avec les fréquences –, pourvu qu'ils soient «opposés», en confrontant par exemple les sons sinusoïdaux et les bruits pulsés.

Dans l'une des plages, il semble que l'on puisse modifier le ton en bougeant légèrement la tête: on perçoit une note tenue aiguë, mais dès qu'on bouge la tête, on entend la seconde inférieure. La solution de l'énigme réside dans la petite longueur d'onde des hautes fréquences, qui ne circulent plus si bien autour de la tête et ne frappent donc pas l'oreille avec la même intensité en tout point. Si l'on modifie un tant soit peu la position de la tête, on entendra le son plus ou moins bien (à condition qu'il s'agisse bien d'un son sinusoïdal). Deux fréquences élevées proches produisent l'effet décrit plus haut – que La Monte Young a d'ailleurs exploité lui aussi dans le «Dream House» de Church Street 275, à New York. De tels effets mettent d'une part en relief la corrélation entre la perception et certaines propriétés de l'espace, comme la fréquence, et présentent ainsi la musique comme de la physique sonorisée, d'autre part ils jouent sur la surprise qui résulte de l'impression qu'on a de pouvoir modifier la musique par son propre comportement. La musique se voit doter d'un nouveau mystère, qu'on dirait emprunté à la physique. Si l'on cherche une analogie dans la génération des premiers minimalistes, on tombe assez vite sur Alvin Lucier, qui travaille lui aussi dans le champ sous tension situé entre l'expérimentation sobre et les «miracles» de l'acoustique.

A propos: lorsque Philip Sherburne (d'*urbansounds*) lui lut les noms des personnes participant au projet en cours de

(sept./oct. 2000), pp. 38–41. Il en ressort aussi que la techno «normale» ne peut être distinguée nettement de la techno «minimale». On peut tout aussi bien se fier à la règle instinctive du *disc jockey*: «La techno normale vient plutôt après le Glass tardif, la minimale plutôt après le Reich précoce.» *Ibidem*. p. 40.

30. Interview de Richie Hawtin dans *urbansounds*.

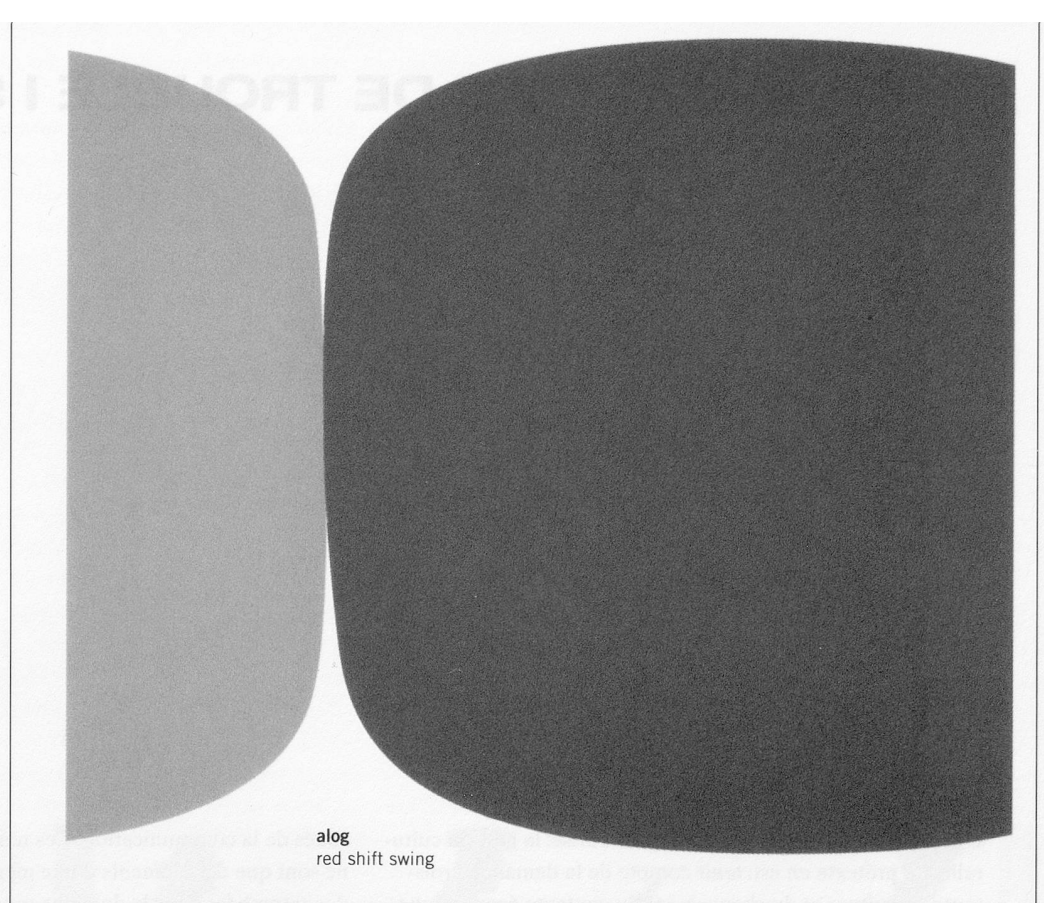
31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*. – Pour Taylor Deupree aussi (*ibidem*), la répétition est un moyen important de faire entrer l'auditeur dans la musique et de lui permettre de se concentrer sur des détails infimes: «Je crois que la répétition formelle, avec des modifications subtiles de sonorité ou de timbre, est très efficace. [...], parce qu'elle vous permet vraiment d'entendre chaque note pour ce qu'elle est. Chaque élément prend une immense importance.»

33. Cf. *urbansounds*, interview de Richie Hawtin.

34. *Concept 1 96:CD*, paru en 1998 chez «M-nus», la marque de Hawtin. Ce CD ne comprend pas le projet complet, mais seulement une sélection.

Minimal cover V:
alog,
«red shift swing»
(RCD 2011)



Reich Remixed, Carsten Nicolai répondit avec soulagement: «Oh, je vois! Eh bien, pas de quoi être jaloux! C'est un contexte différent, je crois – un contexte de danse.» L'ironie du projet de *Nonesuch* tient effectivement à ce que l'on n'a pas engagé d'artistes du secteur minimaliste pour remixer la musique de leur gourou, Steve Reich, mais plutôt des *trip hoppers* à la démarche plus «modérée». Pourtant, si l'on songe que, depuis les années 1980 au plus tard, la musique de Steve Reich ne peut plus guère être qualifiée de minimaliste, *Reich Remixed* gagne peut-être un sens plus profond – modération contre modération.

35. Le terme de «perception décalée» est dû à Philip Glass – à l'époque où l'on pouvait encore le prendre pour un compositeur sérieux. Cf. Sylvère Lotringer, «Phil Glass. Die Wahrnehmung verschieben» [interview], *New Yorker Gespräche*, Berlin 1983, pp. 63–79.

36. Cf. l'interview de Deupree dans *urban-sounds*.

37. Les critiques de Tom Johnson, sources importantes aujourd'hui pour l'étude du minimalisme, ont été rassemblées et rééditées sous le titre de *The Voice of New Music*, Eindhoven 1989.

38. *Ibidem*, p. 42.

39. Publié chez «M-nus» sous le titre de *Concept 1 96: VR*. Brinkmann avait déjà sorti une autre série de variations en appliquant le même procédé à la série *Studio 1* de Wolfgang Voigt, alias Mike Ink.