

1 - Présentation

Dossier de présentation
de la conférence/concert
du vendredi 12 octobre 2007
programmée dans le cadre du



projet d'éducation artistique
des Trans et des Champs Libres.

“Les grandes familles des musiques actuelles :
les musiques électroniques”

Conférence de **Pascal Bussy & Christophe Brault**
Concert de **Darlin'Nikki**

Déjà présente dans la musique classique et "contemporaine", l'électronique s'infiltré dans les "musiques actuelles" dès les années soixante par le biais de quelques expérimentateurs visionnaires. Elle intègre d'abord le rock, la pop et le jazz, puis les musiques noires, le rap, le reggae, sans oublier la "dance music" dont elle est un élément moteur. A partir des années quatre-vingt, les musiques électroniques constituent une famille musicale à part entière. House, ambient, techno, musique industrielle, "easy listening", electronica, etc., ses formes sont multiples. Grâce aux machines, de nouvelles générations de musiciens créent des musiques qui couvrent un spectre très large, de la transe à l'abstraction, du très commercial à l'avant-garde la plus radicale.

Au cours de cette conférence, nous retracerons ces évolutions et nous montrerons comment les progrès technologiques ont favorisé l'apparition de nouveaux instruments et révolutionné les méthodes de composition. Enfin, nous expliquerons que ces esthétiques souvent innovantes correspondent aussi à une culture spécifique, à des schémas économiques alternatifs, et à des comportements qui bouleversent les modèles en place.

“Une source d'informations qui fixe les connaissances
et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre
le fil de la recherche si il le désire”

Dossier réalisé par Pascal Bussy (Atelier des Musiques Actuelles),

Afin de compléter la lecture de ce dossier, n'hésitez pas à consulter la rubrique Jeu de l'ouïe sur www.lestrans.com et www.ubu-rennes.com.



2 - Prophètes et précurseurs



Avant de devenir une des composantes essentielles des "musiques actuelles", l'électronique fait son apparition au sein de la famille des musiques contemporaines au milieu du XX^{ème} siècle, à un moment où l'invention de nouveaux instruments, l'évolution des systèmes d'enregistrement, et la naissance des premiers ordinateurs permettent aux compositeurs et aux musiciens d'élargir considérablement la palette de leurs recherches.

L'électronique se manifeste d'abord dans la musique concrète de l'après-guerre, un genre spécifique que l'on compare souvent à la peinture abstraite et où le bruit est apprivoisé puis intégré comme l'un des éléments, voire l'élément central, d'une œuvre musicale. Le Français Pierre Schaeffer (1910-1995) est l'un des pionniers de cette esthétique. Il invente l'expression "musique concrète" en 1948 et, la même année, il donne en première mondiale un "concert de bruits" et compose son "Étude aux chemins de fer". Avec Pierre Henry (1927), Schaeffer est l'un des pères de la musique électro-acoustique. Il fonde en 1958 le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) qui va fédérer des compositeurs comme François-Bernard Mâche (1935), Michel Chion (1947), François Bayle (1932), Bernard Parmegiani (1927) et Luc Ferrari (1929-2005).

Leurs travaux s'inspirent notamment des théories et des inventions du futuriste italien Luigi Russolo (1885-1947), un peintre doublé d'un musicien qui a publié en 1913 un manifeste intitulé "L'art des bruits" et qui a lui-même conçu des machines sonores. Ses concerts intéressent des artistes comme le peintre Piet Mondrian (1872-1944) et les compositeurs Igor Stravinsky (1882-1971) et Maurice Ravel (1875-1937). Mais dans la sphère des musiciens classiques, c'est le compositeur Edgard Varèse (1883-1965), Français devenu américain, qui fait figure de prophète. En 1933, il compose "Ionisation", une partition pour treize percussionnistes qui intègre des sirènes de bateaux et qui est inspirée par son arrivée à New York en paquebot transatlantique ; puis, en 1958, "Poème électronique", une œuvre pour bande magnétique.

L'Allemand Karlheinz Stockhausen (1928) est quant à lui le concepteur d'une "elektronische musik" qui fait référence à la cosmogonie et aux notions de "musique intuitive" et de "musique formule". Elle va fortement marquer son époque bien au-delà des cercles "contemporains" et ce n'est pas un hasard si le compositeur figure dans la galerie de personnages qui illustrent la pochette du "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" des Beatles en 1967. Parmi ses œuvres phares, citons "Kontakte", pour piano, percussion et bande, "Mikrophonie I", "Mikrophonie II", et "Mantra" où le son instrumental est transformé en direct au moyen de microphones, filtres et modulateurs en anneaux ("ring modulators") ; ainsi que "Hymnen", collage d'hymnes nationaux qui exploite des sources sonores concrètes associées à des sons électroniques.

Moins "sévère" et tendant plus volontiers la main aux musiciens adeptes du rock et d'électronique qui se réclament de lui, l'Américain John Cage (1912-1992) est une autre figure fondamentale de ces années. Théoricien et philosophe autant que compositeur expérimentateur, Cage est l'un des inspirateurs du mouvement d'avant-garde Fluxus et, non sans humour, il contribue à "dédramatiser" l'approche des musiques dites "sérieuses". Il est l'inventeur du "piano préparé" où le son de l'instrument peut être modifié par toutes sortes d'éléments glissés entre les cordes. À côté de nombreuses pièces pour piano, on relève dans ses œuvres clefs le fameux "4'33" qui est sans doute la composition la plus ouverte au monde puisque basée sur... le silence.

Parmi les héritiers de Cage se trouve le courant des musiciens "répétitifs" américains que l'on appelle souvent aussi "minimalistes". Les motifs hypnotiques d'orgue électrique du "Persian Surgery Dervishes" (1972) de Terry Riley (1935), les cycles évolutifs à base de xylophones et de marimbas de "Music For 18 Musicians" (1976) de Steve Reich (1936), et les spirales d'orgue et d'instruments qui s'entremêlent dans "Einstein On The Beach" (1976), opéra composé par Philip Glass (1937) et mis en scène par Robert Wilson (1941), apportent un souffle nouveau au cœur des musiques des années soixante. Sans être souvent purement électroniques, les travaux de ces compositeurs ont énormément influencé nombre de musiciens de rock d'avant-garde et les adeptes des futures scènes électro. Ces artistes, tout comme La Monte Young (1935) qui a mis au point une approche encore plus radicale qu'il nomme "Theatre of Eternal Music" ("Théâtre de la musique éternelle"), ont été marqués par l'étude de musiques d'autres continents, essentiellement l'Afrique et l'Inde.

Électro-acoustique, acousmatique, musique concrète, musique sérielle, musique aléatoire, il n'est pas si simple de trouver son chemin dans le vocabulaire musical de tout ce foisonnement qui culmine dans les années cinquante. Tout à coup, le magnétophone et le studio sont élevés au rang d'instruments de musique, la matière sur laquelle travaillent les compositeurs devient fondamentalement différente, la typologie des timbres n'obéit plus au classement traditionnel, le processus de création est bouleversé. Nous sommes au cœur d'une révolution culturelle dont les traces sont encore lisibles aujourd'hui.

Par exemple, l'Américain Max Matthews (1926), pionnier de la "computer music", peut être considéré comme à l'origine de la "laptop music". Quant à son compatriote le compositeur et trompettiste Jon Hassell (1937), après avoir étudié avec Stockhausen à Cologne et appartenu à l'école minimaliste, il reste une figure de premier plan des fusions électro-jazz mondialistes.

En définissant des approches inédites et en proposant de nouveaux concepts où l'écoute et le son se trouvent redéfinis, tous ces créateurs sont les ambassadeurs d'un ensemble de projets différents. De Pierre Schaeffer à Philip Glass, de Luigi Russolo à John Cage, de La Monte Young à Jon Hassell, tous contribuent à ces nouvelles formes musicales qui vont rendre possible l'émergence des musiques électroniques.

CITATIONS

"Le miracle de la musique concrète, que je tente de faire ressentir à mon interlocuteur, c'est qu'au cours des expériences, les choses se mettent à parler d'elles-mêmes, comme si elle nous apportait le message d'un monde qui nous serait inconnu."

Citation extraite de "À la recherche d'une musique concrète" de Pierre Schaeffer, chercheur et compositeur français, né en 1910 à Nancy et mort à Aix en Provence en 1995.

"Le pianiste se lève et va vers le tam-tam qui se trouve, avec le gong, au milieu de la scène. Il sort une longue aiguille à tricoter métallique de sa poche, frotte le bord supérieur du tam-tam en tournant lentement. On entend une sorte de wouuuuh... et c'est comme s'il tournait la roue du monde."

Karlheinz Stockhausen, compositeur allemand né en 1928 à Cologne, à propos de son oeuvre "Mikrophonie I", pièce pour tam-tam, deux micros, deux filtres et une régie son.

3 - "Illustration sonore" et "easy listening"



Pas tout à fait "classiques", pas non plus "contemporains" dans le sens où ce terme est généralement compris, et évoluant quelquefois à la lisière des "musiques actuelles", il existe une catégorie de musiciens à part. Pourtant, ils sont doublement visionnaires car leur travail est axé avant tout sur l'image qu'ils doivent en quelque sorte habiller, et si possible de manière discrète, en lui laissant le rôle principal.

Parmi ces illustreurs sonores, on trouve une généalogie de pionniers qui ont débuté leur carrière en même temps qu'un Pierre Schaeffer, mais qui, ne se produisant pas en concert et n'enregistrant pas de disques, sont restés inconnus du grand public. Ils travaillent principalement pour la radio et la télévision, et leur activité va du bruitage de pièces radiophoniques jusqu'à l'écriture de musiques de publicités.

L'Américain Raymond Scott (1908-1994) est l'un des chefs de file de ces génies de l'ombre. Le jour, il est le chef d'orchestre de l'émission "Your hit parade", un programme familial de musique de variétés pour la télévision. La nuit, il fait de la "cartoon music" ("musique pour dessins animés") et invente des instruments qui semblent sortis d'un univers de science-fiction et qu'il appelle "clavivox" ou "electronium"... Le Canadien Hugh Le Caine (1914-1977), lui, conçoit en 1948 un appareil précurseur du synthétiseur, l'"electronic sackbut", avec lequel il parvient à réaliser des synthèses de son de trompette ou de saxophone. Quant à l'Allemand Oskar Sala (1910-2002) qui fonde en 1946 le Manhattan Research, premier studio privé dédié à la musique électronique, il travaille pendant les années cinquante à l'aide d'un "mixtur trauttonium", une machine mise au point en 1930 par Friedrich Trautwein (1888-1956). L'un de ses titres de gloire reste la musique du film d'Alfred Hitchcock "Les oiseaux" ("The Birds") en 1963.

Les musiques de film resteront toujours un domaine de prédilection des adeptes de la musique électronique. Depuis la partition de Walter Carlos (1939) pour "Orange mécanique" de Stanley Kubrick ("A Clockwork Orange", 1972) jusqu'à celle de "The Virgin Suicides" de Sofia Coppola signée par le duo français Air en 1999, les exemples sont nombreux de musiques de films aussi connues que le film qu'elles accompagnent. Cela s'explique aisément : au même titre que le jeu des acteurs ou que la mise en scène, la musique est un élément clef de ces films. Sans elle, ils n'auraient pas la même couleur.

Ce lien entre son et image est fondamental. Les compositeurs de musique électronique expliquent souvent que leur démarche s'apparente à l'écriture de bandes-sons fictives et qu'ils sont les illustreurs de films imaginaires. Des sentiments très proches de ceux de certains musiciens du Groupe de Recherches Musicales qui parlent de "cinéma pour l'oreille" en évoquant leurs travaux acousmatiques, ou de l'Anglais Brian Eno (1948) qui se considère musicien "à la manière d'un peintre abstrait".

Cette approche du son influence certains musiciens inclassables qui se situent à mi-chemin entre la musique électronique "sérieuse" et une musique de variétés aux aspects très ludiques. Le Néerlandais Kid Baltan (de son vrai nom Dick Raaijmakers, 1930) est le premier artiste qui publie un disque de musique électronique s'apparentant aux variétés. Publié en 1958 chez Philips, "Song of The Second Moon / Colonel Bogey" est réalisé avec un matériel digne de Pierre Henry, mais sa musique évolue dans un univers de distraction. De nombreux musiciens lui doivent beaucoup : le Français Jean-Jacques Perrey (1929) qui utilise l'"ondioline", le Canadien Bruce Haack (1931-1988) spécialiste de la musique illustrative pour enfants, le Britannique Joe Meek (1929-1967) que l'on surnomme "le Phil Spector anglais" et qui joue du "clavioline", et bien sûr l'Américain d'origine allemande Gershon Kingsley (1922) qui réalise en 1972 "Pop corn", le premier "tube" mondial de musique électronique, un morceau sans couplet ni refrain dont les notes saccadées, le son accrocheur et le motif répétitif préfigurent tout un pan de la musique technologique.

3 - "Illustration sonore" et "easy listening" (suite)



Vers la fin des années quatre-vingt dix, tous ces musiciens sont redécouverts par la jeune génération de la scène électro comme les Français Air et l'Anglais Luke Vibert (1973). Ils sont même artificiellement regroupés dans une famille musicale hybride, le "easy listening", littéralement "musique à écouter facilement", dont Jean-Jacques Perrey est intronisé malgré lui le pape absolu... Au-delà de l'aspect commercial de cet intitulé (on parle aussi de "cocktail music" ou de "lounge music"), nous sommes là face à une double notion d'écoute "passive" et d'écoute "active" qui est somme toute aussi subjective que celle de "bonne" ou de "mauvaise" musique.

Composée pour un ballet du chorégraphe Maurice Béjart (1927), la musique de la "Messe pour le temps présent" est co-écrite en 1967 par le compositeur contemporain Pierre Henry (1927) et le compositeur de musiques de films Michel Colombier (1939-2004). L'oeuvre symbolise la rencontre de la musique-concrète et de la musique pop et sa publication en disque reste longtemps l'une des meilleures ventes du catalogue Philips. En 2000, les "jerks électroniques" de cette "Messe" profane, comme le fameux "Psyché rock", sont retraillés et remixés par de jeunes artistes électro, notamment par Fatboy Slim alias Norman Cook (1963), Dimitri From Paris alias Dimitri Yerasimos (1963), et St Germain alias Ludovic Navarre (1973).

CITATION

"Jean-Jacques Perrey possède une philosophie des sons électroniques. Certains peuvent vous faire penser différemment, changer les émotions des gens, rendre heureux les déprimés et déprimer les heureux. Perrey a beaucoup basé son travail sur ce principe."

Billy Bainbridge, claviériste électronique anglais, ex-Plone et aujourd'hui membre de Seeland.

4 - Les avant-gardistes des "musiques actuelles"



L'électronique fait son apparition dans les "musiques actuelles" et particulièrement dans le rock dans la seconde moitié des années soixante. Le matériau des musiciens s'est peu à peu enrichi par l'adoption de nouveaux instruments (au premier rang desquels le studio d'enregistrement) et de nouveaux courants apparaissent.

Une branche du rock se sophistique et devient peu à peu "pop music". En 1966 et 1967, les Beatles enregistrent sur une période de cinq mois leur album "Sgt. Pepper's", disque fondateur de la pop. Leur morceau "Strawberry Fields Forever", qui dure 4 minutes et 6 secondes dans sa version finale, est alors réalisé au cours de sept sessions différentes qui s'étalent sur un mois, avec un total de 55 heures d'enregistrement...

L'époque est propice à toutes les expérimentations. Une scène progressive apparaît en Europe. Pink Floyd et Soft Machine en Angleterre, mais aussi le groupe anglo-français Gong dirigé par l'Australien Daevid Allen (1938), pratiquent une musique résolument différente qui n'est plus tout à fait du rock mais où la pop se fait encore plus avant-gardiste. On s'aperçoit que l'Europe continentale a aussi son mot à dire dans une musique en train d'évoluer et qui n'est plus exclusivement américano-anglaise... L'exemple emblématique de ce renouveau est celui du groupe Can, fondé en 1968. Ces quatre musiciens allemands, basés à Cologne, vont successivement avoir dans leurs rangs un chanteur américain puis un autre japonais. Can pratique l'"instant composing" ce qui signifie que l'improvisation est une de leurs règles. Pop de science-fiction, rythmes hypnotiques, collages de bandes, détournements de musiques ethniques, approche électro-acoustique inventive : leurs disques produits pendant leurs dix ans d'existence sont des explosions sonores qui fascinent encore nombre de formations et d'artistes, de Sonic Youth à Radiohead en passant par toute la jeune garde électronique.

Au début des années soixante-dix, la "musique planante" ou "kosmische Muzik" ("musique cosmique"), essentiellement localisée à Berlin-Ouest, voit le jour en Allemagne avec des musiciens comme Klaus Schulze (1947) et le groupe Tangerine Dream qui utilisent le potentiel innovant des synthétiseurs. On peut rattacher à cette branche d'autres Berlinoises comme Manuel Göttsching (1952) qui combine guitare et électronique, ainsi qu'une école française où se trouvent des musiciens tels Jean-Michel Jarre (1948) et Richard Pinhas (1951) avec son groupe à géométrie variable Heldon, un nom emprunté à l'écrivain américain de science-fiction Norman Spinrad (1940).

Dans tout ce champ musical, l'intuition peut aussi supplanter la technique et on assiste à des détournements qui sont d'abord des bricolages, voire des erreurs, mais qui peuvent aussi générer de nouvelles habitudes. Amplificateurs poussés à bout, distorsions provoquées, bruits intégrés dans la musique, bandes passées à l'envers, tout peut arriver et participer au discours musical, au même titre qu'une guitare sèche ou qu'un solo de flûte. En Allemagne encore, trois groupes expérimentaux, basés sur des duos, apparaissent dans la Ruhr industrielle : Cluster, Neu ! et Kraftwerk. Ils mélangent l'acoustique et l'électronique et leurs disques sont surprenants car ils contiennent aussi bien des chansons expérimentales, des ritournelles électroniques que des tranches rythmiques où percussions acoustiques et mécaniques se superposent parfois.

Dès la fin des années soixante-dix et au cours des années quatre-vingt, d'autres musiciens créent des musiques tout aussi aventureuses, et ils poursuivent à leur manière les démarches de ces groupes phares. Citons les Anglais Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Human League et les Flying Lizards. Comme toujours, New York est aussi un foyer d'intense créativité puisqu'un duo comme Suicide, qui pratique une sorte de "rockabilly synthétique", cohabite avec des artistes issus de la mouvance minimaliste, au premier rang desquels le claviériste David van Tieghem (1955) et la chanteuse et poly-instrumentiste Laurie Anderson (1947), cette dernière se rapprochant esthétiquement de l'univers de la performance.

4 - Les avant-gardistes des "musiques actuelles" (suite)



Sans l'avènement de l'électronique et l'immense ouverture qu'elle a apporté, les carrières des Beatles, de Pink Floyd et de Miles Davis n'auraient certainement pas été les mêmes, et ni David Bowie (1947) ni Prince (1958) n'auraient connu les renouvellements artistiques successifs qui émaillent leurs carrières.

Et aujourd'hui, le rock, la pop, et toute une partie du jazz contemporain ne seraient pas ce qu'ils sont sans l'apport de l'électronique. Ce constat peut s'étendre au reggae avec le dub, à la musique funk et au rap avec leurs rythmes machiniques, et même à certaines musiques du monde issues de fusions électro.

CITATION

"Où va le rock ? Il est en train de se faire capturer par les Allemands et leurs machines !"

Citation de 1975 de Lester Bangs, écrivain et critique musical américain, né en 1948 en Californie et mort en 1982 à New York.

5 - Techno, technopop, et pop techno



Urbaine par essence, la techno est une forme de musique électronique qui apparaît au début des années quatre-vingt aux États-Unis dans les villes de Détroit et de Chicago. Des artistes comme Kevin Saunderson (1964), Jeff Mills (1963), Juan Atkins (1962) et Derrick May (1963) sont considérés comme les pionniers du genre. Ils intègrent les sons de certains Européens prophétiques comme Kraftwerk ou même Jean-Michel Jarre en leur ajoutant une rythmique binaire, simple et puissante, axée sur la grosse caisse. Si la techno trouve un large public en Europe dès la fin de la décennie quatre-vingt, elle restera longtemps un genre confidentiel aux États-Unis.

La techno se distingue par une abondance de percussions et de sons synthétiques joués sur une rythmique généralement très régulière. On peut y intégrer des phrases musicales réalisées à l'aide d'instruments conventionnels, ainsi que des échantillons sonores (des "samples") extraits de morceaux connus ou non qui sont souvent des citations vocales ou instrumentales transformées en "boucles". Au-delà de sa qualité, cette musique se mesure aussi à l'aune de ses "b.p.m." ("beats per minute") qui indiquent son tempo. Si une moyenne peut être définie entre 120 et 145 b.p.m., ce qui est déjà un rythme assez rapide, on parle aussi de techno lente, autour de 80 b.p.m., et de techno "hard-core" qui peut aller jusqu'à 250 b.p.m.

En fait, il est facile de constater que la techno la plus accrocheuse (un "bon mix" ou un "bon son", comme disent les aficionados) est obtenue par un mélange habile et complexe de sonorités et d'harmoniques. Les instruments électroniques permettent une approche différente de la composition qui ne repose plus uniquement sur une expression "simple" de l'harmonie mais qui met en avant des éléments comme la densité du son, sa résonance, et un filtrage qui peut évoluer tout au long d'une pièce musicale. Même si la mélodie peut y avoir un rôle plus ou moins important, les clefs d'un morceau de techno qui fait mouche sont aussi le "grain" du son, la pulsation rythmique, et des variations cycliques. Maniés avec une grande maîtrise par l'Italien Giorgio Moroder (1940), ces trois éléments sont d'ailleurs présents dans les hymnes électro-disco de Donna Summer (1948), ces irrésistibles "Love To Love You Baby" (1975) et "I Feel Love" (1977) qui contribuent à propulser la "dance music" aux quatre coins du globe. La techno prendra son relais peu de temps après en révolutionnant le monde de la musique et en devenant un pilier d'une "dance culture" dont les contours intègrent des codes vestimentaires et de nouvelles habitudes sociales.

Au début des années quatre-vingt dix, plusieurs sous-familles musicales se développent en Europe. Le mot "techno" devient alors un terme générique qui sert à regrouper, en plus de la techno "pure", plusieurs styles satellites. D'abord, la "dance" ou "eurodance", à tendance plutôt commerciale et qui est souvent incarnée par des groupes quasi-anonymes comme Corona, Eiffel 65 et O-Zone. Ensuite, la "trance" qui vise le dépassement de soi et qui est fréquemment une musique de deejays. Enfin, la "house" originaire de Chicago et de la côte est des États-Unis dix ans plus tôt, elle aussi affaire de deejays et identifiable par des lignes de basse reptiliennes héritées de la musique funk. Au fil du temps, chacun de ces styles s'est subdivisé en divers courants liés à des villes, à des écoles de producteurs, à des maisons de disques. On parlera par exemple de "French house" pour définir certaines productions hexagonales et notamment celles du label F Com, de "disco house" qui est très orientée vers les pistes de danse, ou de "tribal house" pour des morceaux mettant en avant des musiques à base de percussions.

On rajoute aussi quelquefois sous cette bannière techno la "musique industrielle" ou "indus" qui est particulièrement vivace dans des pays comme le Japon avec des artistes comme Masami Akita alias Merzbow (1956), un pilier de la "noise music" ("musique de bruit"), ou en Allemagne avec Einsturzende Neubauten. Dans les années quatre-vingt, ce groupe est célèbre pour ses concerts en forme de "happenings" pendant lesquels ses membres utilisent des marteaux piqueurs.

La technopop est une musique dont la base instrumentale est électronique mais qui emploie le format de la musique pop, avec couplet, refrain, et une mélodie "immédiate". On l'appelle aussi électro-pop. Parmi ses meilleurs représentants se trouve le groupe allemand Kraftwerk (traduction française : centrale électrique), fondé en 1970 à Düsseldorf par Ralf Hütter (1946) et Florian Schneider-Esleben (1947). Le premier est pianiste, le second flûtiste, tous deux sont en rupture de leur culture classique académique et sont fascinés à la fois par l'univers de la pop et celui de la musique électronique. Après plusieurs disques conçus dans leur studio qu'ils voient comme un laboratoire sonore, ils parviennent à fusionner ces deux genres. Allégories d'un monde high tech polissé, leurs morceaux font référence à l'autoroute, aux trains internationaux, aux robots et aux ordinateurs. Au fil des années, les progrès de la technologie leur permettent de produire des disques de plus en plus formatés pour la danse, et les syncopes rythmiques qu'ils ont mis au point influenceront jusqu'aux musiciens américains de rap et de techno. "Kraftwerk travaille sans relâche à la confection de la chanson pop parfaite pour les tribus du village global", explique Ralf Hütter. En utilisant comme eux une électronique savamment canalisée, beaucoup de groupes et de musiciens se situent dans leur sillage. C'est le cas des Anglais Orchestral Manœuvres In The Dark et Pet Shop Boys dans les années quatre vingt et quatre vingt dix, et aujourd'hui du duo norvégien Röyksopp.

Quant à la pop techno, elle résulte de la cannibalisation naturelle de la techno par la musique pop, un phénomène similaire à celui de l'annexion par la pop du reggae, du disco, ou du rap. Il signifie qu'à un moment précis, la pop, courant dominant, va absorber tout ou partie d'un style parvenu à un bon niveau de notoriété mais dont les aspérités trop prononcées qui constituent son essence première vont être gommées pour rentrer dans son moule. L'exemple des Anglais Depeche Mode est parlant. Né dans la mouvance de la new wave des années quatre vingt, le groupe devient un des meilleurs représentants de la scène électro avant de virer vers une musique plus pop que techno, et d'utiliser autant le piano et la guitare que leurs machines, à tel point que le pionnier du rock Johnny Cash (1932-2003) a repris l'un de leurs morceaux, "Personal Jesus".

C'est bien en Angleterre que les exemples réussis de techno ou d'électro intégrés à la pop sont les plus fréquents : citons les groupes Propellerheads, Dreadzone et Chemical Brothers dans les années quatre-vingt-dix, tous influencés par leurs aînés New Order. Ce groupe né à Manchester en 1980 reste le symbole de la jonction entre l'époque new wave de la fin des années soixante dix et celle d'un rock qui s'est peu à peu "technoïsé" sans perdre de son inventivité.

CITATION

"J'aime bien la technique, je me sens bien avec elle. Je pense que la musique peut s'exprimer au travers de la technologie mais elle n'en a pas véritablement besoin. On peut rajouter toute la technologie qu'on voudra, mais si on n'a pas d'idée musicale à la base, il ne se passera rien. Maintenant, c'est vrai que c'est un plaisir d'être dans les machines."

Richard Pinhas, musicien et compositeur français, fondateur d'Heldon, né en 1951.

6 - Évolutions technologiques et instruments



Depuis les origines de la musique, et encore plus depuis qu'elle est écrite puis enregistrée, on peut retracer son histoire à travers l'évolution de ses instruments. Les progrès de la lutherie et les générations successives de clavecins et de pianos dans la musique classique, l'apparition du saxophone au milieu du XIX^{ème} siècle, la naissance de la batterie au début du XX^{ème}, et celle de la guitare électrique dès les années trente en sont plusieurs exemples.

Au-delà de ces évolutions mécaniques, l'électricité va permettre plus tard d'amplifier la voix et les instruments, de sonoriser les concerts, puis bien sûr d'enregistrer et de diffuser la musique notamment par la radio. Un simple appareil comme le microphone révolutionne les techniques de chant et d'interprétation, en favorisant l'avènement des "vedettes", des chanteurs de charme qui n'ont plus besoin de posséder une voix forte, jusqu'aux stars d'aujourd'hui pour qui le micro sans fil est un élément incontournable de ces shows à grand spectacle où la chorégraphie et la mise en scène sont aussi importants que les chansons elles-mêmes.

6.1 - Claviers et synthétiseurs

Les progrès des instruments à claviers sont au centre de l'histoire de la musique électronique. Inventé dans les années trente, l'orgue Hammond est par exemple un instrument électromécanique d'abord conçu pour équiper les églises n'ayant pas la place ou les moyens d'avoir un orgue à tuyaux. Son modèle de référence, le "B-3", date de 1955 et est toujours utilisé aujourd'hui, spécialement dans le jazz et la musique soul.

En raison de son poids (l'orgue, le banc et son pédalier approchent les 200 kilos) et de sa relative complexité, de nombreux musiciens veulent s'en affranchir tout en conservant le fameux son "chaud et churchy" qui est sa marque de fabrique. Ce contexte favorise l'apparition des premiers orgues puis des pianos électroniques, comme le "clavinet" de Hohner qui imite le clavecin et le Vox Continental à qui on doit le célèbre son de clavier du groupe américain The Doors. Quant au Fender Rhodes, il est popularisé par les pianistes Herbie Hancock (1940) et Chick Corea (1941) aux côtés de Miles Davis (1926-1991) au moment où le trompettiste passe à l'électricité, voir ses albums de 1969 "In A Silent Way" et "Bitches Brew", puis par Stevie Wonder (1950), notamment dans "Songs In The Key Of Life" (1976). Au fil des années, des pédales, une chambre d'écho (l'"Echoplex") et divers effets comme la réverbération viennent renforcer le potentiel de ce piano dont la période la plus faste culmine tout au long des années soixante-dix.

Parallèlement à cette mutation de l'orgue et du piano, un nouvel instrument s'apprête à prendre son essor : le synthétiseur. Depuis le milieu des années cinquante, des ingénieurs réfléchissent à un nouveau procédé de production musicale électronique qui parvienne à réunir dans un seul appareil les éléments fondamentaux d'un studio d'enregistrement de musique électronique. Les premiers prototypes voient le jour à la fin de la décennie, mais c'est l'inventeur Robert Moog (1934-2005) qui conçoit en 1964 une machine où un musicien, tout en contrôlant des programmes avec un équipement de synthèse sonore, peut jouer en temps réel sur un clavier : le synthétiseur est né. En 1967, Jean-Jacques Perrey est le premier Français à utiliser un "moog".

Les synthétiseurs sont d'abord analogiques et leurs sons ne peuvent pas être mémorisés. Dans les années quatre-vingt, une nouvelle génération apparaît avec l'arrivée du numérique. L'instrument se banalise, notamment grâce au "DX-7" du constructeur Yamaha.

On pourrait facilement établir une histoire du synthétiseur en citant des groupes et des musiciens qui se sont particulièrement illustrés sur des modèles précis qui ont en outre marqué l'histoire de la musique, à l'instar de la guitare Fender Stratocaster de Jimi Hendrix (1942-1970) ou de la Gibson Les Paul de Jimmy Page (1944). L'"ARP 2600" a été utilisé par les Who, Stevie Wonder, Weather Report, Edgar Winter (1946), Jean-Michel Jarre, et New Order. Le "VCS3" de E.M.S. par Brian Eno avec Roxy Music et Pink Floyd. L' "E-mu Emulator" par les Residents, Deep Purple et Genesis. Le "minimoog" par Yes, Rush, George Duke (1946), Devo et Stereolab. L' "Oberheim" par Prince, Styx, Van Halen et Supertramp. Le "Roland Jupiter " par Duran Duran, Orchestral Manoeuvres in the Dark et Huey Lewis and the News. Le "NED synclavier" par Michael Jackson (1958), Stevie Wonder, Laurie Anderson, Frank Zappa (1940-1993), et le Pat Metheny Group. Le Yamaha "DX-7" par Steve Reich, Depeche Mode, The Cure, Brian Eno et U2. On le voit, une telle liste que l'on pourrait d'ailleurs poursuivre ne contient pas que des musiciens qui pratiquent l'électronique pure. On y trouve aussi des artistes de pop, de heavy metal, de jazz, etc. L'électronique est partout.

6.2 - Les instruments "ésotériques"...

A côté de ces instruments assez familiers, évoquons-en quelques autres qui sont plus rares et qui sont souvent devenus objets de culte. D'abord, le thérémine, inventé en 1919 par le Russe Lev Sergejevitch Termen alias Léon Theremin (1896-1993), qui est l'un des plus anciens instruments de musique électronique. Composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes, il a la particularité de produire des sons sans qu'il y ait de contact physique avec l'instrumentiste. Edgar Varèse a été l'un des premiers à l'utiliser, mais on peut aussi l'entendre dans le "Whole Lotta Love" de Led Zeppelin, ainsi que sur des morceaux des Bee Gees, de Jean-Michel Jarre, de Portishead, et Dionysos.

On peut rattacher au thérémine le tannerine, mis au point dans les années cinquante par l'Américain Paul Tanner (1917). On peut l'entendre, joué par son concepteur, sur plusieurs morceaux des Beach Boys dont le fameux "Good Vibrations" (1966). Cet instrument était d'ailleurs quelquefois présenté sous le nom d' "électrothérémine".

Inventées en 1928 par Maurice Martenot (1898-1980), les ondes Martenot utilisent un procédé proche du thérémine mais il s'agit d'un instrument piloté par un clavier. Des musiciens de toutes générations et de tous styles ont utilisé les ondes Martenot. Citons Edgar Varèse, Olivier Messiaen (1908-1992), Tom Waits (1949), Radiohead, Jacques Brel (1929-1978), Edith Piaf (1915-1963), Arthur H (1966) et Yann Tiersen (1970).

Quant au mellotron, apparu en 1963, c'est un instrument à clavier qui lit des sons sur des bandes magnétiques à partir d'échantillons pré-enregistrés. Le son typique qu'il produisait est inséparable de l'époque des groupes "progressifs" anglais des années soixante-dix, King Crimson et Yes en tête. Michel Polnareff (1944) l'utilise en 1968 sur "Le bal des Laze", une chanson qui rompt avec le format standard de son époque. On le voit là comme ailleurs, les instruments électroniques sont très souvent convoqués en raison de leurs sonorités liées au mystère et au rêve.

6-3 - Séquenceurs et boîtes à rythmes

Le séquenceur est un appareil qui mémorise puis qui rejoue à volonté des suites de sons électroniques. Il permet également de se "recaler" exactement sur le temps (la fonction "quantize") et de programmer de manière très précise des sons pré-enregistrés. Le côté "carré" qu'il donne à la musique se retrouve dans l'esprit des productions des années quatre-vingt, surtout dans la "new-wave" et le rock industriel, et plus tard dans la musique techno, voir les productions de Soft Cell et d'Ultravox. Certains groupes comme les Allemands

6 - Évolutions technologiques et instruments (suite)



de Deutsche Amerikanische Freundschaft (D.A.F.) ou les Belges de Front 242 poussent le procédé à l'extrême et en font la base même de leur son. Leur musique, minimaliste voire austère mais très "physique" car orientée vers la danse, est appelée "electronic body music".

Un séquenceur peut avoir des sons "embarqués". Une boîte à rythme, par exemple, est un séquenceur dédié aux percussions et susceptible de remplacer une batterie. Dès le début de la décennie quatre-vingt, la plupart des synthétiseurs ont un séquenceur intégré, mais celui-ci peut aussi être un outil de pilotage qui est alors relié à des instruments électroniques via un réseau MIDI (Musical Instrument Digital Interface), une technologie qui se banalise avec les synthétiseurs numériques. Aujourd'hui, les séquenceurs sont intégrés aux logiciels informatiques.

6-4 - Les échantillonneurs et les effets

Le "sampler" ou échantillonneur est un instrument de musique électronique qui enregistre et sélectionne des sons, puis les restitue, soit à l'identique, soit modifiés. Son développement est étroitement lié au rap et il s'est ensuite largement étendu dans les musiques électroniques et une partie du rock et du jazz. Un musicien comme l'Américain D.J. Shadow (alias Josh Davis, 1973) en est un adepte accompli.

Quant aux effets, en dresser le catalogue pourrait ressembler à un inventaire digne d'un Jacques Prévert moderne. On y parlerait de "fuzz", de "delay" ou "chambre d'écho", de "flanger", de "phasing" et de capteurs... Il en existe de multiples, pour le studio, pour la scène, et ils sont pilotés par le musicien lui-même, par un technicien, ou via un logiciel ("software") qui est intégré dans un ordinateur ou une console numérique. D'abord analogiques, ils deviennent ensuite eux aussi numériques.

6-5 - Informatique et "home studio"

De la même manière qu'un instrument comme le piano a évolué en intégrant les améliorations successives de ses composants (touches, tampons, cordes, etc.), les ordinateurs ont considérablement progressé. Parallèlement à l'avènement de la micro-informatique, les instruments électroniques se sont miniaturisés tout en devenant plus performants. Cet ensemble de phénomènes a eu pour conséquence la prolifération des "home studios" ou "studios domestiques". Pour un investissement inférieur à 10.000 €, un musicien adepte de l'électronique peut aujourd'hui créer sa musique et enregistrer un album "à la maison" dans de bonnes conditions, avec un équipement de base qui consiste en un ordinateur avec son logiciel et quelques effets, une carte son, des enceintes amplifiées, un ou plusieurs micros, et le câblage nécessaire.

Travailler dans un tel contexte n'a pas grand-chose à voir avec le studio traditionnel où le groupe de jazz ou de rock se rend pour répéter et enregistrer. Il s'agit d'une décision sous-tendue par plusieurs facteurs qui sont essentiellement le désir de tranquillité, la recherche de confort, et des raisons pratiques et économiques. Voilà pourquoi nombre de musiciens et de groupes pratiquant l'électronique (de façon exclusive ou non) possèdent leur propre espace de création, qu'il soit effectivement situé "à la maison" ou proche de celle-ci.

Dans son livre documentaire et autobiographique "Electrochoc", le deejay et musicien français Laurent Garnier (1966) raconte sa rencontre en Angleterre en 1989 avec l'électronicien Ian Bland (1979) alias Dream Frequency : "Dans la chambre d'amis épargnée par le désordre qui envahissait le reste de la maison trônait le studio type d'un producteur de house music de la première génération : clavier M1, sampler Akai S1000, table de mixage seize pistes et autres machines clignotantes, l'ensemble relié par des kilomètres de câbles. Fasciné, je lui demandai de brancher son bordel électronique et de me faire une démo.

De fil en aiguille, on se retrouva à composer un morceau, un titre entre new beat et techno composé à l'arraché." On retrouve dans ce témoignage deux autres aspects essentiels de la création en "home studio" : la liberté et la spontanéité qui en découle.

Les musiciens électroniques se rejoignent dans cette recherche de solitude créative, et on pense évidemment à l'Américain Moby (de son vrai nom Richard Melville Hall, 1965) et à son album "Play" de 1999, réalisé essentiellement à l'aide d'un ordinateur et d'une console. Mais cette approche rejoint aussi les démarches de plusieurs musiciens de "musiques actuelles" qui ont eux aussi choisi d'enregistrer "à la maison". C'est le cas de Paul McCartney (1942) (son album "McCartney", 1970), Prince ("Dirty Mind", 1980), Bruce Springsteen (1949) ("Nebraska", 1982), et des Rita Mitsouko ("Rita Mitsouko", 1984).

6-6 - Le "soundwriting"

Les évolutions technologiques ont eu une très grande influence sur la façon de travailler de beaucoup de musiciens, ainsi que l'atteste le terme anglo-américain "soundwriting" (littéralement : écriture sonore) qui est apparu dans les années quatre vingt dix. Il se réfère directement au "songwriting", qui est l'art d'écrire d'une chanson, et il évoque une nouvelle façon d'aborder la composition : plutôt que de chercher une mélodie à partir d'une grille d'accords, l'artiste ou le groupe travaillent sur des "textures sonores", des ambiances, des rythmiques ou des boucles qui peuvent d'ailleurs être des échantillons. Ce "design sonore" rejoint l'"illustration sonore" d'antan et il est pratiqué par beaucoup d'"électroniciens" de la musique, de Kraftwerk à St Germain en passant par Air, sans oublier la scène "trip-hop" anglaise apparue dans les années quatre vingt-dix et où se sont distingués des groupes comme Massive Attack, Morcheeba et Portishead.

CITATION

"Il ne faut pas confondre technologie et technique. La technologie, ce sont les instruments qui sont à la disposition d'un musicien à une époque donnée, par exemple le piano au XIX^{ème} siècle, et le computer aujourd'hui. La technique, c'est plutôt la façon dont on joue."

Irmin Schmidt, compositeur et claviériste allemand, fondateur du groupe allemand Can, né en 1937.

7 - "Ambiant" et "electronica"



La "musique ambiante" ou "ambient music" est apparue en Angleterre au milieu des années soixante-dix. Son inventeur est Brian Eno, un ancien étudiant aux Beaux-Arts qui avait intégré Roxy Music en qualité de joueur de synthétiseur. Derrière son "VCS3", il se comportait un peu comme un bruiteur qui apportait à la pop de ce groupe "arty" une couleur excentrique. Il voit l'"ambient" comme un tableau musical, un meuble sonore que l'on installe dans un lieu, qu'il soit intime comme les pièces d'un appartement ou public comme une gare ou un aéroport.

Expérimentateur dans l'âme, Eno réalise en 1973 avec l'Anglais Robert Fripp (1946), le créateur du groupe King Crimson, l'album fondateur "No Pussyfooting". Fripp y joue de la guitare et Eno en traite le son avec deux magnétophones à bandes Revox et quelques effets. La musique, artisanale dans sa conception, est révolutionnaire, et plus de trente ans plus tard, ses boucles électroniques glacées et hypnotiques restent une balise pour les musiciens électroniciens et les avant-gardistes du rock.

Dans le sillage de cette expérience, Eno réalise en 1975 son album "Discreet Music" où il pose les bases de l'"ambient" à partir de variations sur le "Canon en ré majeur de Johann Pachelbel". En 1985, "Thursday Afternoon", une longue pièce de plus d'une heure où le propos musical est très doux, fluide et comme en suspension, s'avère l'un de ses travaux les plus aboutis, pensé autant pour le disque que pour la vidéo.

Influencé par le compositeur français Erik Satie (1866-1925) dont il poursuit en quelque sorte le concept de "musique d'ameublement", enfant naturel de John Cage et grand amateur de rock, Brian Eno est un créateur multiforme qui mène en parallèle plusieurs carrières. Musicien électronique, il publie également des disques plus axés vers le rock innovant. Il est aussi vidéaste, conférencier (c'est un théoricien de la culture reconnu), et concepteur d'installations orientées vers le multimedia. Il a en outre une activité de producteur et a notamment travaillé avec les groupes Talking Heads, David Bowie, U2 et James. Dans ce cadre, il a plus une fonction d'apporteur d'idées et d'"enlumineur sonore" que de réalisateur artistique proprement dit. Par exemple, lorsque Paul Simon (1934) lui a demandé de collaborer à son album "Surprise" (2006), Eno lui a proposé des "paysages musicaux".

Apparue au début des années quatre-vingt-dix, l'"electronica", que l'on appelle aussi parfois "experimental techno" ("techno expérimentale"), pousse encore vers d'autres terrains l'esthétique de l'"ambient". Comme elle, c'est une musique de salon qui s'oppose à la techno et à l'électro qui sont plutôt faites pour la danse. Certains critiques décrivent aussi l'"electronica" comme une "musique de danse intelligente" ("intelligent dance music").

Les pionniers du genre se trouvent sur le label anglais Warp, basé à Sheffield. On trouve dans son écurie les musiciens phares du pays comme Autechre, Aphex Twin, Plaid, Nightmares On Wax, les Ecossais Boards Of Canada et l'Irlandais Richard David James (1971) alias Aphex Twin qui a enregistré des pièces électro aventureuses, des morceaux "ambient", et qui reconnaît parmi ses influences Erik Satie, John Cage et Philip Glass. On peut rattacher à cette mouvance les Allemands Mouse on Mars, Uwe Schmidt (1968) alias Atom Heart, et Moritz von Oswald (1962) alias Maurizio, les Finlandais Panasonic et l'Autrichien Christian Fennesz (1962).

CITATION

"Je me sers parfois d'une boîte fabriquée avec une dizaine de vieux transistors Siemens Telefunken qui datent des années soixante. Avec ça je peux obtenir la plus puissante des distorsions, et d'autres choses très étranges. On ne peut pas vraiment la contrôler, elle sonne tout le temps de façon différente, c'est comme une source sonore infinie."

Christian Fennesz, musicien électronique et compositeur autrichien, né en 1962.

Sur plusieurs plans fondamentaux, la musique électronique se distingue des autres familles des "musiques actuelles", qu'il s'agisse du rock, du jazz, ou de la chanson. D'abord, ses adeptes peuvent créer de la musique sans être musiciens. Ensuite, les schémas économiques qui la sous-tendent bouleversent les modèles en place. Et puis, elle possède ses propres codes graphiques, et on y pratique beaucoup le recyclage musical. Enfin, le concert y occupe une fonction différente.

8-1 - Le concept du "non musicien"

Les musiques électroniques ont entraîné l'apparition de nouveaux musiciens. D'abord, le... "non musicien", dont le "statut par la négative" a été théorisé par Brian Eno dès le début des années soixante-dix. Il s'appuie sur le constat indéniable qu'il n'est pas nécessaire de connaître les règles du solfège ni même de savoir jouer d'un instrument pour créer de la musique. Ce savoir traditionnel est remplacé par d'autres talents tels que l'imagination, l'intuition, et qui sait, une dose de génie...

Contrairement au jazz où un saxophoniste pourra diriger un groupe, ou au rock où un guitariste ou un chanteur seront en première ligne, le contexte de la musique électronique n'offre pas au musicien, qu'il soit seul ou en formation plus large, une image de leader. Il est plutôt dans l'ombre, caché par ses machines ou concentré sur son ordinateur.

A l'opposé, le personnage central de ces nouvelles musiques est le deejay. Presque toujours "non musicien", il est par contre mélomane et possède une culture musicale qui va souvent bien au-delà du style techno pur et qui annexe rock, musique funk, pop, jazz, et quelquefois même musiques de films et variétés. Au centre des pistes de danse, c'est aussi lui qui définit les courants du moment, qui fait ressurgir le "son" de telle ou telle époque, et qui souvent draine un large public à travers ses propres productions, comme ces compilations axées sur l'Afrique et le Brésil signées par l'Anglais Gilles Peterson (1964). Même si son charisme est différent du jazzman virtuose du piano ou du rocker guitar-hero, il a un réel pouvoir, surtout quand les choix musicaux et leurs enchaînements font mouche. A propos d'une prestation du Français François Kevorkian (1954) au festival Sonar de Barcelone, un critique écrivait : "chaque nouveau disque est salué par une clameur extatique montant du public, comme si, en choisissant ce maxi plutôt qu'un autre, le deejay venait de sauver des dizaines de vies d'un coup"...

Il est intéressant de constater que la relative mise en retrait du musicien électronique s'accompagne d'une sorte de jeu de cache-cache médiatique. De nombreux musiciens se présentent masqués, casqués comme les Français Daft Punk ou les Canadiens MSTRKRFT (comprenez : Mastercraft), à l'instar des Residents trente ans plus tôt. D'autres contrôlent leur image, comme St Germain ou Pascal Arbez alias Vitalic (1976) dont les photos de presse sont rares, ou cultivent un art de l'auto-représentation truqué ou tronqué. Ainsi des pochettes de disques d'Aphex Twin avec son visage déformé qui sont devenues l'un de ses signes de reconnaissance immédiat.

Nombre de musiciens sont aussi dans des logiques de recherche d'anonymat, à moins qu'il ne s'agisse parfois de "schizophrénie artistique"... Peut-être pour conserver leur liberté mais aussi pour brouiller les pistes, ils se présentent au public sous un pseudonyme voire sous plusieurs identités. Au début des années quatre-vingt-dix, Ludovic Navarre utilise les noms de Deepside, Modus Vivendi et D.S. avant de devenir St Germain et de connaître une carrière plus "commerciale" qui culminera avec l'album "Tourist" (2000). Richard D. James s'appelle Aphex Twin mais aussi Polygon Window et AFX. Le Canadien Richie Hawtin (1970) n'est autre que Plastikman. Le Français André Diamant est aussi connu en tant qu'Andrew Dymond et surtout de Duracell. Rob Brown (1971) et Sean Booth (1973) sont les deux membres du duo Autechre mais ils ont aussi enregistré sous le nom de Dual Purpose et de Lego Feet...

Ces exemples sont légion. Quant au Français Dominique Dalcan (1964), son cas est sensiblement différent puisqu'il mène une double carrière de chanteur sous son nom et de musicien électronique sous l'identité de Snooze.

8-2 - Une culture de l'échange et de l'utopie

Depuis l'émergence de la famille des nouveaux courants électroniques, l'un de ses traits fondamentaux est son côté libertaire. Le deejay Laurent Garnier a fait sien le slogan du label F-Com dont il est l'un des co-fondateurs : "l'électronique sans limites". Connu mondialement lui aussi, un musicien comme Jeff Mills a toujours refusé de signer sur une major, et il a fondé en 1989 à Détroit avec deux de ses collègues le label Underground Resistance.

Ce nom symbolique ("la résistance souterraine") illustre bien sur quel terrain se placent ces musiciens. Ils sont délibérément en opposition avec le monde des grandes compagnies internationales et ils entendent aborder de façon différente la chaîne commerciale. Comme eux, de nombreux labels indépendants se lancent dans de nouveaux modèles de diffusion de leurs productions artistiques : distributions alternatives, ventes pendant les concerts, et plus tard montage de sites internet avec vente physique d'albums et téléchargement payant voire gratuit.

Il ne s'agit pas de ne pas vendre, mais bien de s'émanciper par rapport aux modèles dominants du business de la musique. Les musiciens veulent faire fructifier une culture de l'échange et inventer une autre économie qui trouve ses sources dans les utopies des années soixante et soixante-dix, de l'artisanat alternatif au "do it yourself" des punks, en passant par le remise au goût du jour du troc, puisque l'on voit par exemple des labels français échanger un certain volume de disques avec leurs confrères d'Allemagne, du Japon, ou de Scandinavie. La transmission de la musique et ses qualités artistiques deviennent plus importantes que sa valeur marchande.

De nombreux relais existent sur tous les continents. Chaque groupe ou chaque ensemble de groupes possède souvent son label, s'auto-distribue, soutenu par un réseau de presse alternative, physique et en ligne. L'auto-production est souvent de rigueur, et l'apparition de nouveaux systèmes de promotion du type "myspace" ou tout simplement par courriel, par définition ouverts à tous, permettent une diffusion encore plus accélérée, à condition qu'elle soit bien ciblée, d'informations et de fichiers musicaux.

Un musicien comme Brian Eno a particulièrement bien réussi à s'affranchir des règles dictées par les majors du disque. Toutes ses productions passent par Opal, sa propre société et label, quelques disques sont licenciés à des compagnies indépendantes voire à une major de temps à autre. Parallèlement, un magasin en ligne intitulé "Enoshop" ("l'Enoboutique") a été monté. L'amateur peut y trouver des albums plus confidentiels, comme "January 07003", disque de sonneries de cloches qu'Eno a spécialement conçu pour l'horloge high-tech expérimentale du Science Museum de Londres, ou "The Equatorial Stars" (2004), dernier volume des aventures sonores de Fripp & Eno.

Dans tout ce souffle créatif où l'art se conjugue avec la générosité et l'activisme, les notions d'échange et d'ouverture s'inscrivent parfois dans la conception même d'un projet musical. Au cours des années quatre-vingt-dix, plusieurs groupes de musiciens nomades, venus le plus souvent d'Angleterre et de France, sont partis dans de longs voyages en Afrique et en Asie pour partager leur expérience avec des musiciens locaux et organiser sur place des concerts et des sessions d'enregistrements. Tels des missionnaires modernes, ces "World travellers" ("Voyageurs du monde"), armés d'un matériel technique compact, ont quelquefois ramené de leurs expéditions de passionnants documents.

CITATION

Extraits de la profession de foi du label "Underground Resistance" :

"Underground Resistance est le label d'un mouvement qui veut le changement par la révolution sonore. (...) Nous voulons combattre la médiocrité des programmations sonores et visuelles destinées aux habitants de la terre. (...) La techno permet à des personnes de toutes nationalités de partager du plaisir ensemble. (...) La musique et la danse sont les clefs de l'univers. (...) Nous encourageons nos frères et nos sœurs de l'underground à créer et transmettre leurs timbres et fréquences. (...) Transmettez ces fréquences et semez la confusion dans les programmations !"

Mad Mike, Jeff Mills et Robert Hood. Détroit, 2 novembre 1989.

8-3 - Codes graphiques et styles

Les surprises musicales des musiques électroniques viennent aussi de leurs emballages et de la façon dont elles sont présentées. A la manière des labels historiques de jazz comme Blue Note ou Impulse !, les pochettes sont souvent attractives et elles obéissent à des codes graphiques précis qui peuvent renseigner l'amateur sur le style proposé, par exemple la house de telle ville ou la techno d'une autre. Un label peut avoir une charte précise avec des fonds de couleur et des polices de caractère dont l'agencement est mis en valeur par les nombreuses parutions, en CD mais aussi en vinyle puisque ce support reste très présent dans ce créneau musical. Parfois, le système D., la récupération, et des idées venues aussi bien du "mail art" et de l'"arte povera" que du design industriel sont adoptés pour habiller tel disque qui sera édité en série limitée et deviendra vite un "collector".

De même, la multiplicité des concerts et des événements liés aux musiques électroniques et la débrouillardise qu'il fallait employer pour y attirer du monde ont généré l'apparition du "flyer", ces feuillets de petit format à mi-chemin entre le tract publicitaire et l'affiche de concert miniature. The Designers Republic, une fameuse agence anglaise de design basée à Sheffield, où ont été notamment réalisées de nombreuses pochettes du label Warp, a ainsi été fondée au milieu des années quatre-vingt pour concevoir des flyers pour des groupes locaux. Leur devise, très en phase avec la scène électronique, met en avant une "déclaration d'indépendance par rapport à la communauté du design".

8-4 - Cannibalisme et recyclage

Depuis les origines de la musique concrète, les musiques électroniques se sont construites sur l'annexion de sons venus d'autres univers. Avec la techno et l'électro et l'apparition de l'échantillonnage, le processus a continué mais de façon moins artisanal et plus rigoureux. Le Français Luc Ferrari, grande figure de la musique contemporaine, pianiste, compositeur électroacousticien et chef d'orchestre, déclarait d'ailleurs : "Très tôt, j'ai été intéressé par la techno.

Ça m'intéressait de voir ce qui se passait de ce côté-là, notamment à cause de ces deux notions d'anonymat et de recyclage, de réutilisation permanente des sons."

Précurseur également sur ce terrain, Brian Eno concocte avec le New-Yorkais d'origine écossaise David Byrne (1952), leader des Talking Heads, l'album "My Life In The Bush Of Ghosts" (1981) qui constitue en soi une petite révolution.

L'idée des deux musiciens est de réaliser un projet où les vocaux seront remplacés par des chants d'autres cultures, "volés" à des disques d'ethnomusicologie ou capturés sur des radios lointaines... Ils "isolent" par exemple la voix d'un prêcheur noir et celle d'un évangéliste arabe et les injectent sur des "grooves" futuristes joués avec la fine fleur de la scène new-yorkaise. Cette création a marqué son époque et est à la source de bien des développements du rock, du hip hop, des fusions "worldbeat" et bien sûr de la musique électronique.

De même que l'art du remix est tout simplement infini, on croise aujourd'hui de plus en plus de ces créateurs d'un nouveau genre qui sont passés maîtres dans l'art du recyclage. Celui-ci peut se manifester à travers l'"emprunt" d'une couleur musicale, comme St Germain qui convoque par le biais de la technologie le bluesman Lightnin' Hopkins (1912-1982) sur son morceau "The Black Man" (1994). Il peut être aussi un mélange de sons authentiques et de "samples", comme les collages électro-pop du groupe japonais Pizzicato Five. Enfin, il peut consister en de véritables recompositions de nouvelles musiques. Citons quelques exemples comme Plastikman, le duo belge 2 Many DJs, et en France

Birdy Nam Nam, quatre platineurs qui, à travers un "scratch" détourné, poussent le "deejaying" dans ses retranchements en faisant de leurs platines de véritables instruments de musique.

CITATION

"Pour mon album Closer To The Edit , j'ai utilisé soixante-quinze extraits de mes morceaux favoris pour créer un nouveau morceau, une reconstruction de cinquante-trois minutes."

Ritchie Hawtin alias Plastikman, musicien électronique canadien né en 1970 à Oxfordshire en Angleterre.

Depuis quelques années, il s'est en outre produit dans toutes ces musiques un phénomène de fascination pour beaucoup de sons "d'époque" ("vintage" en anglais), comme par exemple ceux des vieux instruments, électroniques mais aussi acoustiques, des années soixante et soixante-dix.

8-5 - Les nouvelles formes de concert

Dès l'avènement des premières musiques électroniques, les concerts ont un aspect révolutionnaire. Le "Chant des adolescents dans la fournaise", composé au milieu des années cinquante par Karlheinz Stockhausen, et qui mêle voix et sons électroniques, est présenté au public par l'intermédiaire de cinq groupes de haut-parleurs répartis dans la salle de concerts selon des critères très précis d'occupation de l'espace.

Le Groupe de Recherches Musicales, le G.R.M., inaugure en 1973 un "acousmonium" ou "orchestre de haut-parleurs" que François Bayle, l'un des compositeurs du Groupe, décrit comme un ensemble "de projecteurs de sons". Les haut-parleurs sont installés autour des spectateurs, il n'y a donc pas de musiciens sur scène - et d'ailleurs pas de scène proprement dite...

Dans la musique contemporaine, ces expériences se prolongent jusqu'à devenir une nouvelle norme. Dans sa salle du Centre Pompidou à Beaubourg à Paris, l'I.R.C.A.M. (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique) propose par exemple en 2006 "Contra-Tiempo-Suspendido", une œuvre pour 10 caisses claires et électronique du Mexicain Juan Cristobal Cerrillo (1977), plus proche de l'"installation" que du concert proprement dit. Chaque caisse claire est activée par un système externe et aucun musicien n'est présent.

Chez les musiciens de rock qui pratiquent l'électronique, ainsi que chez les musiciens électroniques apparentés aux "musiques actuelles", on fait beaucoup appel à des équipements spécifiquement étudiés pour la scène. Par exemple, la pédale "loop station" permet de mémoriser des échantillons, de créer des boucles, de les corriger, et de gérer simultanément une dizaine de programmes différents. Le "kaoss pad", quant à lui, est un appareil que ses utilisateurs (comme le groupe Radiohead) décrivent comme très ludique et qui sert à combiner des effets pilotés avec le doigt. Il contient même des séquences de boîtes à rythmes, ce qui explique pourquoi les deejays s'en servent pour dynamiser leurs prestations. Quant aux capteurs, ils sont reliés à des ordinateurs et servent non seulement à contrôler des sons programmés mais aussi à commander des actions visibles ou tactiles via différents actionneurs : moteurs, éclairages, système de projection d'image, écrans, etc.

Dans ses concerts solo intitulés "drum performance", le japonais Akira Jimbo (1959) mixe une batterie acoustique équipée de "triggers" (littéralement des "déclencheurs") et une batterie électronique dans un show détonnant où il est capable de créer des riffs et des nappes uniquement avec son jeu de baguettes. De son côté, Duracell propose une performance similaire mais en plus rock et avec une part d'improvisation.

Lorsqu'ils apparaissent sur scène, les musiciens électro et techno sont quelquefois transformés en "hommes machines", une expression conceptualisée par Kraftwerk dans leur morceau-fétiche "The man machine" - "Die Mensch Machine" dans sa version originale allemande. L'apparence de ces artisans géniaux fait aussi partie du spectacle, et ils ressemblent à des savants fous transformés en hommes-orchestres de science fiction. Au cours des dernières décennies, on peut énumérer des artistes, mi-activistes sonores mi bricoleurs surdoués, qui ont semé des graines plutôt fertiles : l'Allemand Uli Trepte (1941) et son concept de "spacebox" ("boîte spatiale"), l'Américain David Grubbs (1967) en congé de Gastr del Sol armé de sa guitare et de son ordinateur.

Quant au Franco-Marocain Khalid K (1965), il peut apparaître avec ses vocaux "tout terrain" comme un exorciste possible du "tout machine", même si sa voix est bien modelée par la technique (l'apprentissage) et la technologie (les boucles sonores qu'il utilise).

Le concert de musique électronique d'aujourd'hui peut prendre des formes très diverses, de la performance solitaire dans une galerie d'art ou un club jusqu'à l'investissement de lieux insolites comme une friche industrielle ou un musée. Pierre Henry a choisi de recevoir régulièrement chez lui à Paris une cinquantaine de spectateurs. Son domicile est alors transformé en "Maison de sons" et on peut par la même occasion découvrir son œuvre plastique, moins connue que ses travaux musicaux...

La musique électronique "live" est très souvent accompagnée d'images et de vidéos et on a vu apparaître à l'instar du deejay un nouveau partenaire, le "veejay". Son rôle est de diffuser des vidéos, dont il est parfois l'auteur. Par exemple, le groupe français Sporto Kantes se produit souvent avec le collectif La Valise, dans des spectacles où les sons et les images sont mixés en direct devant le public.

Dans cette recherche du multimedia, Kraftwerk a atteint aujourd'hui un niveau inégalable. Depuis plusieurs années, ils promènent autour du monde leur show high-tech inauguré en 2002 à la Cité de la Musique à Paris. Les morceaux, qui remontent jusqu'au fameux "Autobahn" de 1974, sont joués en digital, et la mise en scène est impressionnante tout en étant minimale : les quatre musiciens avec leurs ordinateurs portables et de larges écrans où sont projetées des vidéos rétro-futuristes. Pour le titre "The Robots", le groupe est remplacé sur scène par leurs clones de métal qui articulent les bras et tournent la tête, comme dans un film néo-réaliste de science-fiction qui serait influencé par le constructivisme soviétique... Tout l'univers onirique de Kraftwerk est là, concentré de façon spectaculaire. Il faut rappeler que l'un de leurs rêves, qui sera peut être concrétisé un jour par eux ou par d'autres, est de donner des concerts simultanés dans les grandes capitales du globe à l'aide de robots programmés par satellites, une opération que le groupe piloterait en direct depuis son studio de Düsseldorf...

Quelques deejays désormais historiques, comme Jeff Mills et Laurent Garnier, ont fait évoluer leurs travaux. Mills a par exemple été le "metteur en sons" du film "Metropolis" de Fritz Lang lors de la "Nuit blanche" de 2004 à Paris. Garnier a invité à ses soirées des musiciens de jazz comme le pianiste norvégien Bugge Wesseltoft (1964). Les deux deejays, tous les deux vieux routiers des tournées autour du monde, se sont même retrouvés il y a trois ans pour des sets en commun dans quelques lieux symboliques comme la Fabric de Londres, le Paradiso d'Amsterdam, le Mad à Lausanne et le Rex club à Paris. Dans ce retour aux sources, l'éclectisme était la règle et si l'électro avait la part belle, la soul, le funk et la disco n'étaient pas oubliés pour autant.

La musique électronique a déjà une histoire vieille de plus d'un demi-siècle et ses enjeux sont très ouverts. Dans les festivals qui lui sont dédiés, comme au Mutek ("Musique, son et nouvelles technologies") de Montréal ou au Cosmopolis de Lisbonne, les concerts voisinent avec des ateliers et des conférences. Au Centre Pompidou à Paris, l'exposition "Sons et lumières" présentait en 2004 "une histoire du son dans l'art du XX^{ème} siècle" et on pouvait y suivre l'évolution des relations complexes entre musique électronique et arts plastiques.

Quant aux raves ou "free parties", très encadrées voire institutionnalisées aujourd'hui, elles ont reflété dans les années quatre-vingt-dix l'esprit libertaire et "sauvage" de la musique techno, avec des options musicales allant de la house à l'électro. La célèbre "Love Parade" de Berlin, créée en 1989 alors que le mur qui divisait la ville n'était pas encore tombé, et sa réplique française la "Techno Parade" qui se tient tous les ans à Paris depuis 1998, en sont des dérivés naturels.

CITATIONS

"J'espère que, grâce à la technique, grâce aux images qu'on projettera sur un mur, grâce à ces essais de polyphonie concentrique, les gens deviendront amateurs de musique jusqu'à devenir musiciens. Il faut qu'il y ait beaucoup de musiciens, ce sera la meilleure façon pour que l'avenir soit calme."

Pierre Henry, compositeur français né à Paris en 1927.

"Je ne peux pas me cantonner à un seul style. Je me considère avant tout comme un musicien. Pas comme un musicien de jazz ou d'électro. Un musicien, tout simplement ! Personne ne peut obliger un peintre, par exemple, à se restreindre à un seul style pictural."

Uwe Schmidt alias Atom Heart ou Señor Coconut, multi-instrumentiste et compositeur allemand né en 1968 à Francfort sur le Main.

9 - Les musiques électroniques aujourd'hui



Dresser un état de la création dans les musiques électroniques d'aujourd'hui est rendu difficile par l'extrême atomisation de sa scène musicale, très éclatée à travers de nombreux centres urbains de la planète. On peut l'aborder par quelques labels représentatifs. Kompakt a été monté à Cologne en 1998 par les tenanciers du magasin de disques du même nom. Ninja Tune, qui a notamment lancé le Brésilien Amon Tobin (1972), a été conçu par le duo Coldcut à Londres en 1991. Basic Channel a été fondé à Berlin en 1993 par le célèbre Moritz van Oswald, et sa compagnie satellite Rhythm & Sound est à l'avant-garde des fusions électro-dub. K7 Records, également basé à Berlin depuis 1996, est le label où on trouve beaucoup des productions de l'Anglais Matthew Herbert (1972) alias Doctor Rockit. Border Community est né en Angleterre en 2003 sous la houlette du producteur James Holden. Toutes ces compagnies ont choisi d'être et de rester indépendantes et elles font partie des creusets créatifs à regarder attentivement.

Parmi les nouvelles écoles qui se sont installées, la "French touch", littéralement "touche française" a non seulement révélé une pléiade de créateurs dès le milieu des années quatre-vingt dix (St Germain, Daft Punk, Dimitri from Paris, Super Discount, Air, etc.) mais elle a replacé la France comme un pays avec lequel il faut compter sur l'échiquier mondial des musiques d'aujourd'hui. Dans le sillage de ces artistes qui ont atteint une grande notoriété, d'autres ont forgé ensuite leur style personnel tout en fondant leur label. Le Français Fred Landier alias Rubin Steiner s'est spécialisé dans une musique à base de collages et a monté l'OuMuPo ("Ouvroir de Musique Potentielle"), le duo Château Flight s'est fait une double spécialité de créateur électro et de concepteur de remixes en mettant sur pied le label Versatile, les jumeaux rennais de Darlin' Nikki produisent une musique pulsée et festive qui prend toute sa valeur sur scène.

En France toujours, on observe l'apparition d'une scène musicale où l'électronique se marie avec l'acoustique. Jean-Philippe Verdun alias Readymade, le groupe Villeneuve, Sébastien Schuller, et Mehdi Zannad alias Fugu en sont quelques représentants. On peut rattacher à ce courant la chanteuse Julie Budet, alias Yelle, originaire de St-Brieuc. Avec son compagnon Jean-François Perrier, alias DJ GrandMarnier, elle réinvente une pop électronique. On y retrouve l'esprit de la chanteuse Lio (1962) et de son tube "Amoureux solitaires" de 1980.

L'électronique continue de stimuler de nouvelles directions dans les "musiques actuelles". Dans le rock et la pop, des groupes anglais comme Electrelane, Goldfrapp et Gorillaz, la formation virtuelle de Damon Albarn (1968), ont largement intégré l'électronique et les machines. L'Irlandaise Leila, ancienne claviériste de Björk, et l'Anglaise d'origine sud-africaine Mira Calix, créent une électro-pop très fraîche basée sur la voix et la mélodie. Et puis, des mariages inédits ont vu le jour aux confins des musiques du monde et de l'électro, comme le projet du Français Frédéric Galliano (1969) avec les African Divas, un trio de chanteuses d'Afrique de l'ouest.

Des scènes que l'on ne soupçonnait pas sont apparues, comme l'école norvégienne qui s'est développée dans l'ombre de Röyksopp, à travers des labels comme Rune Grammofon et ses artistes comme Phonophani et Supersilent. En Allemagne, des projets comme ceux d'Alexander Kowalski (1978) sont aussi à la pointe d'une nouvelle inventivité.

Du côté de l'"electronica", on est clairement passé depuis le début des années 2000 à la culture "laptop", d'après le nom anglais de l'ordinateur portable. Celui-ci joue désormais le triple rôle de studio mobile, de banque de sons et d'instrument principal. Synthétiseurs, boîtes à rythmes et séquenceurs sont remisés au placard au profit du tryptique ordinateur / logiciels / internet, ce dernier medium permettant parfois la diffusion en temps réel de l'œuvre musicale. Cette musique électronique assez cérébrale, que l'on appelle "abstract music" ou "musique abstraite", rejoint par certains côtés la musique contemporaine et la texture du son y est très travaillée.

9 - Les musiques électroniques aujourd'hui (suite)



S'il subsiste un fossé entre musiques savantes et musiques populaires, l'électronique est un pont évident entre les deux. En Allemagne, la pianiste Ulrike Haage (1957) invente une musique de chambre où son instrument est traité très subtilement avec l'électronique. Laurent de Wilde (1960), pianiste français venu du jazz mais auteur de plusieurs disques sous haute influence électro, travaille sur un concept qui pousse encore un peu plus loin la fusion entre acoustique et électronique, son piano étant traité en direct par l'ordinateur de l'ingénieur du son Dominique Poutet alias Otisto 23. La mastérisation de leur disque "PC Pieces" (2007) a été effectuée par Maurizio du label Basic Channel.

Les mariages avec l'image continuent à se multiplier. Activiste de toutes les avant-gardes musicales, le Français Hector Zazou a par exemple conçu avec le peintre numérique Bernard Caillaud (mort en 2004) un spectacle électronique en sons et en images où l'on trouve Brian Eno, David Sylvian (1958), Ryuichi Sakamoto (1952) et deux membres de R.E.M., Peter Buck (1956) et Bill Rieflin (1960). Sa musique innovatrice révèle un art de l'abstraction canalisée.

De nouveaux styles et directions apparaissent régulièrement. Les règles sont claires et ouvertes : avoir des idées, oser les exprimer, vouloir étonner. Cycles mélodiques et figures rythmiques, boucles et pulsations, tapis hypnotiques et envolées lyriques, la musique électronique est riche et multiple. Exclusivement machinique ou mariée à d'autres esthétiques, aventureuse et novatrice, elle aborde l'infini des possibles et constitue une révolution sonore qui est née au milieu du XX^{ème} siècle et qui est toujours en marche, avec une devise incontournable : la musique électronique aujourd'hui, c'est pour tous !

CITATIONS

"L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres. Notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, riche en bruits de toute sorte."

Citation extraite de "L'art des bruits" de Luigi Russolo, peintre et musicien italien, né à Portogruaro en 1885 et mort à Cerro di Laveno en 1947.

"Pendant que je joue sur mon piano, sur le clavier mais aussi dans et sur l'instrument à l'aide de différents objets percussifs ou sonores, Otisto traite les sons, les maltraite, me les renvoie considérablement altérés. Je réagis alors par une autre figure sonore qu'il enregistre à son tour et ainsi de suite."

Laurent de Wilde, pianiste et compositeur français né à Washington en 1960, à propos de son projet PC Pieces, enregistré avec Otisto 23 en 2007.

DARLIN'NIKKI

Le duo rennais Darlin' Nikki est un parfait exemple d'un projet de musique électronique inventif et ancré dans son époque. Il se compose des jumeaux DJ Lloyd et Lokoum qui cachent leur identité sous des surnoms qui éveillent déjà la curiosité. En prime, leur patronyme est emprunté à un célèbre morceau de Prince sur son album "Purple Rain" (1984), où la musique est vertigineuse et où les paroles font explicitement référence à la séduction et à l'érotisme.

Ce "sampling verbal" forcément très choisi laisse entrevoir de jolis frissons musicaux et un bel éclectisme.

Qualifiés de "valeur montante de la scène électro bretonne" et même de porte-drapeaux d'une "breizh touch" par la presse spécialisée, les Darlin' Nikki se produisent sur scène sans platines ni vinyles et sont des adeptes du "tout machinique". Avec leurs échantillonneurs, leurs synthétiseurs et leurs effets sonores, ils produisent une musique énergique et pulsée qui peut être festive et accrocheuse. On trouve dans leur techno des traces de rock, de funk, ainsi qu'un sens de la dramaturgie musicale qui passe par des motifs imprévus, des breaks imparables, et des trouvailles qui vont du planant au groove, le tout enveloppé dans des habits high-tech.

Les Darlin' Nikki, qui ont beaucoup écouté et assimilé de musiques différentes, ont toute leur place dans la nouvelle génération française électro. Leur travail s'apparente plutôt aux musiques d'un Vitalic et d'un Agoria qu'à un groupe comme Justice, mais on sent chez eux une influence de Daft Punk, et même sur certains morceaux des effluves inspirées par la techno minimale allemande.

Leur discographie se compose d'un CD auto-produit de six titres, "We Are One", et de deux maxis vinyle, "Version 3.3" et "We Are One". Auteurs de quelques remixes, ils préparent "Panic" qui sera leur troisième maxi. Sur scène, leurs prestations, généralement accompagnées de vidéos (on les a vus avec les veejays du collectif Lombric Images), font parler d'elles et ils ont déjà eu l'occasion de se produire au festival Astropolis de Brest en 2004 et aux Trans Musicales de Rennes en 2006.



www.darlin-nikki.com

www.myspace.com/darlinnikki1

11 - Repères discographiques



Lorsque deux dates apparaissent, celle qui suit le titre de l'album est celle de l'enregistrement, celle qui suit le nom du label est celle de la dernière publication.

- Anthologie : Triple CD "**OHM : The Early Gurus Of Electronic Music : 1948-1980**", (2000), *Ellipsis Arts (import)*
- Aphex Twin : "**I Care Because Of You**" (1995), *Warp / P.I.A.S.*
- Autechre : "**Amber**" (1994), *Warp / P.I.A.S.*
- Björk : "**Homogenic**" (1997), *One Little Indian / Universal*
- David Bowie : "**Heroes**" (1977), *E.M.I.*
- Can : "**Future Days**" (1973), *Spoon / E.M.I.*
- Wendy Carlos : "**Clockwork Orange, complete original score**" (1971), *Ryko (import)*
- Daft Punk : "**Homework**" (1996), *Daft Music / E.M.I.*
- Electrelane : "**Axes**" (2005), *Too Pure (import)*
- Brian Eno : "**Thursday Afternoon**" (1985), *E.G. Records (import)*
- Brian Eno & David Byrne : "**My Life In The Bush Of Ghosts**" (1987), *Nonesuch (import)*
- Luc Ferrari : "**Presque Rien**" (1995), *I.N.A. / G.R.M.*
- Fripp & Eno : "**No Pussyfooting**" (1973), *E.G. Records (import)*
- Goldfrapp : "**Supernature**" (2006), *Mute (import)*
- Gorillaz : "**Demon Days**" (2005), *Parlophone / E.M.I.*
- Jon Hassell : "**Fascinoma**" (1999), *Water Lily (import)*
- Pierre Henry & Michel Colombier : "**Messe pour le temps présent**" (1968), *Philips / UNiversal*
- Matthew Herbert : "**Plat Du Jour**" (2005), *Accidental (import)*
- Derrick May : "**Innovator**" (1997), *Transmat (import)*
- Kraftwerk : "**The Mix**" (1991), *Kling Klang / E.M.I.*
- Moby : "**Play**" (1999), *Mute / E.M.I.*
- New Order : "**Technique**" (1989), *Factory / Warner Music*
- Nils Petter Molvaer : "**Solid Ether**" (2000), *E.C.M. / Universal*
- Mike Oldfield : "**Tubular Bells**" (1973), *Virgin / E.M.I.*
- Pet Shop Boys : "**Discography 1985-1991**" (1991), *Parlophone / E.M.I.*
- Phonophani : "**Genetic Engineering**" (2001), *Rune Grammofon / La Baleine*
- Pink Floyd : "**Dark side of the moon**" (1973), *E.M.I.*
- Plastikman : "**Consumed**" (1998), *Novamute (import)*
- Portishead : "**Dummy**" (1994), *Go Beat / Universal*
- Radiohead : "**OK Computer**" (1997), *Parlophone / E.M.I.*
- Steve Reich : "**Music for 18 Musicians**" (1976), *E.C.M. (Import)*
- Terry Riley : double CD "**Persian Surgery Dervishes**" (1972), *New Tone / Orkhêstra*
- Soft Machine : "**Volumes one & two**" (1968-1969), *Big Beat / Ace Records (import)*
- St Germain : "**Boulevard**" (1995), *F-Com / P.I.A.S.*
- Karlheinz Stockhausen : "**Kontakte**" (1967), *Wergo (import)*
- Tangerine dream : "**Phaedra**" (1974), *Virgin / E.M.I.*
- Amon Tobin : "**Bricolage**" (1997), *Ninja Tune (import)*
- Eric Truffaz : "**Bending New Corners**" (1999), *Blue Note, EMI*
- Vitalic : "**OK Cowboy**" (2005), *P.I.A.S.*
- Weather Report : "**Sweetnighter**" (1973), *Columbia / Sony BMG*
- Laurent de Wilde et Otisto 23 : "**PC Pieces**" (2007), *Nocturne*

12 - Repères vidéographiques



Brian Eno : DVD "**14 vidéo paintings, Thursday Afternoon, Mistaken Memories of Mediaeval Manhattan**", *All Saints Records / Hannibal - Rykodisc / Naïve*

Kraftwerk : Double DVD "**Minimum Maximum**", *Kling Klang / E.M.I., 2005*

Hector Zazou / Bernard Caillaud : CD et DVD "**Quadri + Chromies**", *Materiali Sonori / Discograph*

"**Warpvision (The videos 1989-2004)**" : *DVD Warp / P.I.A.S.*

13 - Bibliographie

Cette bibliographie est sélective et ne contient que des ouvrages édités en France.

Michka Assayas : "**Dictionnaire du rock**",
Robert Laffont, collection Bouquins, 2002

Guillaume Bara : "**La Techno**",
Editions J'Ai Lu, collection Libro Musique Libro Musique, 1999

Pascal Bussy : "**Kraftwerk, le mystère des homme-machines**",
Editions du Camion Blanc, 1996

Nicholas Cook : "**Musique, une très brève introduction**",
Editions Allia, 2006

Laurent Garnier avec David Brun-Lambert : "**Electrochoc**",
Flammarion, 2003

Pierre Henry : "**Journal de mes sons**",
Actes Sud, 2004

Ariel Kyrou : "**Techno rebelle / Un siècle de musiques électroniques**",
Denoël / X-Trême, 2002

Jean-Yves Leloup, Jean-Philippe Renoult et Pierre-Emmanuel Rastoin :
"**Global Tekno / Voyage initiatique au cœur de la musique électronique**",
Editions du Camion Blanc, 1999

Florent Mazzoleni : "**L'Odyssée du rock, 1954 - 2004**",
Editions Hors Collection, 2004

Michael Nyman : "**Experimental Music**",
Editions Allia, 2005

Luigi Russolo : "**L'art des bruits**",
Editions Allia, 2003

Pierre Schaeffer : "**À la recherche d'une musique concrète**",
Editions du Seuil, 1952

Peter Shapiro & Caipirinha Productions (ouvrage collectif) : "**Modulations**",
Editions Allia, 2004

14 - Quelques journaux spécialisés et leur site internet

Coda, mensuel
www.codamag.com

Les Inrockuptibles, hebdomadaire
www.lesinrocks.com

Technikart, mensuel
www.technikart.com

Recording - le mensuel du home-studio
www.keyboardsrecording.fr

Vibrations, mensuel
www.vibrations.ch

Merci à Christophe Brault et à Jérôme Rousseaux alias "Ignatus".