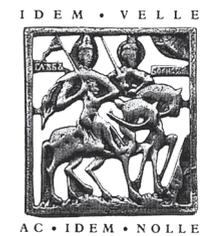


DAN SICKO

Techno Rebels

LES PIONNIERS DE LA TECHNO DE DETROIT

Traduit de l'anglais (États-Unis) par
CYRILLE RIVALLAN



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2019

“L’HISTOIRE, c’est du pipeau”, disait ce vieux pionnier d’Henry Ford, un homme de Detroit – et si ça se trouve, il pensait davantage à l’histoire de la techno qu’à celle des voitures. Depuis que la techno a quitté le Michigan pour s’envoler vers l’est, elle a été incomprise pour l’essentiel, et les critiques s’en sont donné à cœur joie pour trahir son passé, au point que beaucoup de gens restent certainement persuadés que la techno puise ses origines en Hollande, lorsque la maman de Tiësto a donné naissance à une superstar de la trance mignonne comme tout.

En règle générale, le passé musical de Detroit est bien documenté, depuis le blues urbain de John Lee Hooker jusqu’au jazz moderne d’Elvin Jones et de Milt Jackson, en passant par le gospel d’Aretha et des Clark Sisters, le hard rock des MC5, Bob Seger et Ted Nugent, et les stars de la soul produites à la chaîne par la Tamla Motown. Mais quid de la techno ? On sait bien qu’en vérité elle vient de Detroit. Certains sont même capables de nommer Derrick May, Juan Atkins et Kevin Saunderson, qui en ont été les pionniers. Et c’est à peu près tout. Il reste au-delà un territoire inexploré, où tout n’est que conjectures et suppositions.

En l’absence de groupes, d’histoires abracadabrantes au bord d’une piscine et surtout, surtout, de chansons dotées de paroles, la dance music a souvent été maltraitée par ceux qui ont écrit à son sujet, tant ils semblent désireux, soit de régurgiter des travaux universitaires sur la théorie culturelle pour en tirer une vérité suprême, soit de se tromper sur les faits (le Paradise Garage dans le New Jersey, ça vous rappelle quelque chose ?). Et rarement un genre musical aura été aussi mal interprété que la techno.

De temps à autre, cependant, paraît un livre qui non seulement nous éclaire et nous divertit, mais nous fait aussi changer de point de vue. Publié pour la première fois en 1999, *Techno Rebels* de Dan Sisko a arraché l’histoire de la techno aux Européens qui l’ont

Le présent ouvrage a paru pour la première fois en 1999, aux éditions Billboard Books à New York. Une seconde édition revue et mise à jour a ensuite paru en 2010 aux Wayne State University Press à Detroit. La présente traduction se fonde sur cette seconde édition. Le traducteur tient à remercier Aude Sécheret, Cyprien Rose et Patrick Thévenin pour leur aide.

© 2010 by Wayne State University Press, Detroit, Michigan 48201.

French translation published by arrangement with Wayne State University Press.

© Éditions Allia, Paris, 2019, pour la traduction française.

pillée afin de la restituer à sa propriétaire légitime : Detroit, la *Motor City*.

Non seulement l’auteur a su démontrer avec force que Detroit n’était pas qu’une annexe sans importance de son homologue du Midwest, Chicago, davantage portée sur les vocalises, mais il a aussi rétabli le rôle de Detroit en tant que berceau *et* incubateur de la techno. Dan Sicko connaît Detroit comme sa poche. Dans cet ouvrage, il rappelle l’influence primordiale de DJs et de producteurs tels que The Electrifying Mojo, Ken Collier, The Wizard et Richard Davis, et nous entraîne dans un monde de soirées lycéennes, de bips électroniques et de modes italiennes douteuses, à mille lieues de tout ce qui se déroulait alors à New York ou à Los Angeles. (Pour vous faire une petite idée de cette époque, allez donc sur YouTube et cherchez “Sharevari” et “The Scene”, l’émission de télé locale consacrée à la danse.)

Si la techno est fermement enracinée dans Detroit, il a tout de même fallu qu’elle parte en voyage, sans quoi elle n’aurait jamais eu l’impact qu’elle méritait amplement – ne serait-ce que par l’innovation qu’elle représentait. C’est au Royaume-Uni et en Europe que la techno s’est imposée dans les classements de pop. C’est là qu’elle a fait de Kevin Saunderson, Derrick May et Juan Atkins des stars, quoique éphémères. C’est là, encore, qu’elle a semé les germes d’une toute nouvelle révolution, alors même qu’il s’en déroulait une autre : la chute du mur de Berlin.

Si c’est en Europe que la déflagration de la techno a eu le plus d’impact, il semble qu’elle y ait aussi perdu son âme. Le livre de Sicko suit la techno à la trace, de son arrivée en Grande-Bretagne et en Allemagne à son retour aux États-Unis, où on l’a vendue un temps au public comme un élément de l’explosion perverse de l’“electro” (une sombre période durant laquelle les rythmes viscéraux de Detroit ont été peu ou prou assimilés à la dance-pop de Dirty Vegas et au travestissement d’electro de The Prodigy). Dans cette nouvelle édition de son classique de 1999, Sicko s’intéresse plus en profondeur au rôle joué par Detroit dans le développement de la techno et pose à cet égard des questions cruciales : comment

The Wizard s’est-il métamorphosé en Jeff Mills ? Et de quoi diable pouvait bien parler le groupe Magazine 60 dans sa chanson “Don Quichotte” ?

Si Sicko ne craint pas d’invoquer la théorie culturelle lorsqu’elle s’avère pertinente, *Techno Rebels* est avant tout un livre fondé sur des arguments solides, sur du bon sens, et sur le regard d’un véritable conteur en quête de vérité. Au milieu d’un marché du livre saturé de plans fric où l’on vous raconte n’importe quoi, et de théories académiques qui en font des caisses, *Techno Rebels* est un modèle du genre.

BILL BREWSTER¹

1. Bill Brewster est un DJ et journaliste anglais spécialiste du football et de la dance music. Il a été rédacteur en chef du magazine spécialisé *Mixmag* à New York, où il a rencontré Frank Broughton. Ensemble, ils ont organisé les soirées Low Life et écrit plusieurs livres, notamment *Last Night a DJ Saved My Life* (trad. fr. : Castor Astral, 2017). (N.d.T.)

PRÉFACE

Cela faisait plus d'un an que j'avais quitté l'Islande, et quand j'y suis retournée pour le Nouvel An, j'ai séjourné au sommet d'une montagne. Je suis allée me promener toute seule et j'ai vu que la glace était en train de fondre dans les champs de lave. Tout ce que je pouvais entendre, c'était le craquement de la glace et son écho sur des centaines de kilomètres à la ronde. La nuit était noire, les lumières du Nord tournoyaient et juste en dessous d'elles, il y avait une épaisse couche de nuages. Je pouvais voir les lumières de toutes les villes de mon enfance reflétées dans ces nuées, avec les champs de lave qui crépitaient en deçà. C'était vraiment techno.

BJÖRK GUDMUNDSDÓTTIR

C'était il y a dix ans, et j'ai toujours un gros faible pour Björk. Ne serait-ce que pour sa défense inébranlable des musiques électroniques et pour son usage du mot "techno" en tant qu'adjectif. Je vous l'accorde, se servir de ce mot pour décrire des événements géologiques islandais est assez éloigné du genre musical qu'il désigne habituellement, et même de la culture à laquelle on l'associe.

Depuis quelque temps, je ne suis plus trop sûr de l'utilité de la classification par genres, mais la question "C'est quoi, la techno?" mérite toujours qu'on y réponde. Dans *Techno Rebels*, je m'efforce d'en fournir une définition, mais peut-être pas comme vous ou Wikipedia vous y attendriez. Ne comptez pas sur moi pour m'excuser de rattacher la techno à Detroit, une ville qui, quand on observe son évolution, semble de moins en moins susceptible d'engendrer un tel mouvement. Ici, le chaos post-industriel est presque palpable, alors que, dans le même temps, Hollywood installe ses studios dans sa périphérie. C'est surréaliste, pour ne pas dire plus. L'histoire de Detroit, son rapport à la géographie et sa raison d'être,

sont sur le point d'être redéfinis. On n'a jamais eu autant besoin d'étudier les innombrables et improbables contributions culturelles de Detroit : non seulement pour les fans et ceux qui étudient la musique, mais aussi pour la ville elle-même. Au moment où l'on se hâte d'oublier son passé, Detroit a bien besoin de se rappeler quel était son avenir.

Le grand public fait plus facilement qu'autrefois le lien entre la techno et Detroit, et c'est tant mieux. Car l'émergence de ce phénomène à cet endroit précis est tout sauf anecdotique. Et désormais, je comprends bien mieux la nécessité d'en écrire l'histoire, à la fois pour les adolescents du début des années 1980 et pour une ville qui s'empare de son identité en franchissant le cap du XXI^e siècle. Revisiter *Techno Rebels* aujourd'hui, c'est la promesse d'une macro-vision quasiment incontestable de cette relation, un regard en arrière sur le "rêve collectif" de la ville et du rôle qu'il a joué pour maintenir la musique en vie et la faire prospérer.

On pourrait avancer qu'il était facile de savoir ce qu'il ne fallait pas inclure dans cette édition. J'ai délibérément pris le parti de ne pas étudier la relation de la musique techno avec le concept des "raves" et de l'ecstasy, et je m'en tiens à cette décision. Je continue de penser qu'elle nous éloigne bien trop de ce qu'il y a à dire sur la musique. Vous ne trouverez pas non plus d'informations, de schémas ou de diagrammes de câblage de synthétiseurs vintage, ni de photos d'écran de la dernière version d'Ableton Live. Tous les logiciels, tous les éléments matériels contribueront toujours à la définition sonore de la techno, mais ils n'en révéleront jamais autant sur ce genre musical que les confins de la ville dans laquelle les artistes s'emparent de ces outils.

Oui, cette édition en dit davantage sur l'histoire de "Detroit". Si cela n'avait tenu qu'à moi la dernière fois, je m'en serais tenu au chapitre II et n'aurais pas refait surface avant d'avoir établi la correspondance entre chaque disque d'italo-disco et les associations d'élèves des lycées de Detroit. Heureusement pour nous, il y a un peu plus à en dire. La métamorphose de Jeff Mills en "The Wizard" est une question que je peux enfin aborder plus en

détail, et qui permet d'introduire un sujet dont j'avais cru qu'il susciterait davantage de remous dans la première édition : je parle d'Ann Arbor, la petite sœur de Detroit en plus *nerd*. À part pour consulter les microfilms du journal *Ann Arbor News* en quête de photos de Cybotron, et de cette petite anomalie amusante qu'on appelle les "Belleville Three", cela ne valait pas la peine d'entraîner *Techno Rebels* trop à l'ouest de Detroit. C'est désormais beaucoup plus cohérent, dès lors qu'on envisage la station de radio WCBN, les débuts de Mojo et l'émergence de Ghostly International.

J'ai consacré cette fois-ci beaucoup plus de temps à étudier le milieu des années 1990, plus particulièrement la scène des soirées de Detroit. À compter du moment où la techno a commencé à se propager partout dans le monde, c'est grâce à cette scène que le peu d'infrastructures existantes ont été entretenues. Et c'est elle aussi qui, quasi à elle seule, a continué de la définir depuis lors. Si, jusqu'à présent, je m'attardais un peu trop sur la préhistoire de la techno, les perspectives plus modernes de ses nombreux promoteurs devraient rétablir un certain équilibre.

C'est peu dire qu'il s'est passé beaucoup de choses depuis 1999 : le DEMF (Detroit Electronic Music Festival), Ghostly, la migration constante de musiciens à Berlin, l'apparition et la disparition de dizaines de sous-genres. À l'exception de ce dernier point, ils font l'objet d'un chapitre VI réorganisé. Ce qui était jadis un voyage autour du monde assez lacunaire à travers certaines scènes techno de l'époque a cédé la place à une autre dynamique : la transformation de l'"idée" de la techno de Detroit en quelque chose de très fonctionnel et de très concret. Maintenant que la vogue de l'"electro" est perçue comme la distraction qu'elle a toujours été en vérité, il sera d'autant plus facile de discuter de la musique que j'aime.

Merci à toutes les personnes qui ont rendu cette édition possible, particulièrement Amy, Anabel, Rob 'Lifecoach' Theakston, Dave Walker, Aran Parillo, Matt MacQueen, Bill Brewster, Ben Mullins, Chris Petersen, Andy Wotta, Jen Hansen, Pete Jakes et toute la communauté d'impro de Detroit, Jeff Mills, Sam Valenti IV, Jason

Huvaere, Brian Gillespie, Derek Plaslaiko, Peter Wohelski, Marsel Van Der Wielen, Dan Gresham, Jeremy ‘Sinistarr’ Howard, Jon Santos, Brendan Gillen, Doug Coombe, Todd Johnson, Hassan Nurullah, Clark Warner, Liz Warner, Ian Malbon, Hans Veneman, Eddie Otchere, Phil Knott, Gary Arnett, ‘jm3’ (John Manoogian III), Kathy Wildfong, Kristin Harpster Lawrence et tout le monde chez Wayne State University, Matt Becker, la brasserie Dogfish Head, le podcast d’Hospital Records, WFMU, et tous ceux qui cherchent des exemplaires d’occasion chez les bouquinistes.

1. “Welcome to the machine”
(Bienvenue dans la machine)
est le titre de la deuxième chanson
de l’album des Pink Floyd *Wish You Were Here*. (N.d.T.)

I

WELCOME TO THE MACHINE¹

L’AMÉRIQUE S’OUVRE À LA TECHNO

1997-2010



L'Amérique n'a de cesse de nuire à ses propres formes artistiques indigènes à travers la consommation avide et la cooptation.

TODD ROBERTS & TAMARA PALMER,
"The Next Big Thing", *Urb*, n° 53, p.67.

Dans ce pays, il est très difficile pour la pensée novatrice d'échapper au capitalisme.

JUAN ATKINS,
"The roots of techno", *Wired*, n° 2.07, p.96.

Ne tournez pas le dos aux médias : ils sont bien capables de vous taper sur la tête avec un nouveau mot à la mode. *A priori*, même la personne qui ne lit qu'occasionnellement les articles consacrés aux arts et au spectacle connaît désormais le mot "electro". Il a fait l'objet de dizaines d'articles, d'éditos et de brèves depuis 1997, et tous en font la dernière forme musicale en date à détrôner le règne du rock'n'roll sclérosé.

Pour les médias, le mot-valise "electro" est on ne peut plus commode : il a été concocté pour englober des styles aussi variés que le disco revisité, les grooves analogiques *minimal* et *abstract*, le hip hop instrumental, la synth-pop mélodique, les rythmes à fragmentations de la "drum & bass" – à peu près tout ce qui est estampillé production électronique. Si "electro" convient bien à la catégorisation, au marketing, et permet de se faire du fric sur le dos du phénomène des musiques électroniques en général, il écarte la possibilité d'une véritable compréhension des spécificités, anecdotes et menus détails de la musique. Chaque style individuel pâtit du terme générique "electro", mais aucun n'en pâtit autant que la techno, le genre "electro" qui a eu le plus d'impact sur le monde entier et qui a l'histoire la plus étoffée à nous raconter.

Ci-contre : Juan Atkins.

La techno s'est propagée dans davantage de pays et de cultures et plus rapidement que tout autre genre musical de l'histoire récente. Au Japon, on a commandé à l'artiste techno Ken Ishii la composition des thèmes d'ouverture et de clôture des Jeux olympiques d'hiver de 1998 à Nagano. Aux Pays-Bas, le morceau de Speedy J "Pull Over" est entré dans le Top 40 en 1990. Le 2 juillet 2005, le pionnier de la techno de Detroit Jeff Mills a interprété plusieurs de ses œuvres sur le site du Pont du Gard, en France, accompagné des 70 musiciens de l'orchestre philharmonique de Montpellier. Le gouvernement français lui a remis la Légion d'honneur en novembre 2008. La même année, Carl Craig et Moritz von Oswald ont "recomposé" des extraits d'enregistrements du *Boléro* de Ravel et de Modeste Moussorgski pour la Deutsche Grammophon. Et en Allemagne, la gigantesque Love Parade – une fête de rue annuelle où la dance music électronique résonne sans interruption – qui fête ses vingt ans¹ continue d'attirer des millions de participants chaque année.

Même Detroit, la patrie spirituelle, si ce n'est technique, de la musique techno, en est déjà à son dixième festival de musique électronique dans le parc de Hart Plaza, près de la rivière Detroit.

On remarque aussi de plus en plus souvent la présence de la techno dans le monde du cinéma. Elle a notamment pris son essor grâce à l'œuvre de l'Anglais Danny Boyle. Dans l'introduction de son film de 1994 *Petits meurtres entre amis* et la fin émouvante – et capitale – de son film de 1996 *Trainspotting*, on entend respectivement les musiques de Leftfield et d'Underworld. Plutôt que d'opter pour une partition composée intégralement par un seul artiste, les films américains ont eu tendance à préférer les bandes-son de type compilatoire, telle celle de *Blade*. Mais il y a bien eu quelques exceptions notables, comme le thème énergique composé par Orbital pour le film de 1997 *The Saint* (une relecture du générique de la vieille série télé éponyme) et un maillage intelligent de techno et de récit dans le film *Pi* de Darren Aronofsky de 1998.

Les agences publicitaires lui ont, elles aussi, mis le grappin dessus, en usant et abusant de l'electro dans les publicités télévisées.

1. Dan Sicko écrit ces lignes en 2009, ce qu'il faudra garder en mémoire pour l'ensemble du livre. (N.d.T.)

En 2002, on a commencé à voir passer une publicité pour l'automobile Eclipse de Mitsubishi avec le morceau "Days Go By" du groupe Dirty Vegas. On y voyait une contorsionniste assise sur le siège passager se mouvoir sur leur bande-son. Que la musique de Dirty Vegas soit ou non de la techno à proprement parler, cela n'avait apparemment pas d'importance, pas plus que le rapport qu'il pouvait bien y avoir entre la danse spontanée et la vente de voitures. Une chanson de Model 500 a servi à vendre la Ford Focus; le Hummer était calé sur la musique de Matthew Dear; enfin, les *beats* de Dabrye se sont retrouvés au beau milieu d'une publicité pour Motorola. L'Amérique du Nord était en train de se familiariser avec les sons électroniques, voire d'y prendre goût.

Au départ, le public américain a dû faire plus d'efforts que celui des autres pays pour entendre et voir de la techno. La donne a tout de même changé en 1997 avec l'explosion de l'electro et l'arrivée sur l'antenne de MTV d'Amp, une émission hebdomadaire de fin de soirée. Amp a rattaché le *beat* de la techno à des images mémorables, offrant à la musique sa première médiatisation auprès du grand public. Avec Organic¹, un festival d'electro se déroulant toute la nuit en plein air, Amp a été à l'époque l'un des moyens d'expression les plus importants des États-Unis pour la techno.

La techno a aussi été citée aux États-Unis dans *Modulations*, le film de 1998 de Iara Lee. Il s'agit d'une série de vignettes retraçant librement le développement de la musique électronique de 1910 à nos jours. Le récit de 90 minutes de Lee passe en revue tout son parcours, depuis le son industriel de Luigi Russolo en 1913 jusqu'aux prouesses aux platines du collectif Invisibl Skratch Piklz à la fin des années 1990. À l'époque où le film se réalisait, la techno avait eu plus d'une décennie pour muter et procréer, ce que Lee tentait vaillamment d'englober².

L'histoire spécifique de la contribution de Detroit a été recueillie dans le documentaire *High Tech Soul* de Gary Bredow en 2006, et retracée à travers une exposition intitulée "Techno: Detroit's Gift to the World" (Techno: le cadeau que Detroit a offert au monde), proposée par le Detroit Historical Museum de janvier 2003 à août

1. Le festival Organic s'est déroulé le 22 juin 1996 dans la forêt nationale de San Bernardino, dans le sud de la Californie. On a pu y assister à des performances *live* des Chemical Brothers, The Orb, Orbital, Underworld, Meat Beat Manifesto et Loop Guru.

2. Le film a aussi donné lieu à la publication d'un ouvrage collectif: *Modulations*, dir. Peter Shapiro, trad. fr. Pauline Bruchet et Benjamin Fau, Paris, Allia, 2013. (N.d.T.)

2004. Les excursions dans le passé de la techno auront au moins eu le mérite de commencer à établir certaines de ses circonstances particulières, plutôt que de tout mélanger dans un amuse-bouche réduit à la taille d'un paragraphe.

LA CONFUSION MÉDIATIQUE

Même s'ils ont désormais à leur disposition plusieurs décennies d'histoire dans lesquelles fouiller, la plupart des médias persistent à ne danser qu'à la marge. On a laissé le gros de la couverture médiatique de cette musique à la merci du journalisme rock, un monde où la foi en la dynamique des "groupes" détermine les artistes en droit d'intégrer l'arbre généalogique méticuleusement entretenu de l'histoire de la musique. Dans ce milieu médiatique, la techno continue de souffrir – la dance music a beau être produite et évoluer plus rapidement que la majorité des autres genres musicaux, les rares sujets qui lui sont vraiment consacrés ne tiennent pas la cadence. La techno a ses personnalités, entendons-nous bien, mais le sensationnalisme propre aux reportages sur le rock lui font défaut. Les excès de drogues, les querelles internes aux groupes et les saccages hôteliers font figure d'exception, et lorsqu'ils se produisent, on les trouve soudain bien moins glamour que lorsqu'ils sont perpétrés par des stars du rock.

La couverture sommaire de la techno est due à la quête perpétuelle de "nouveau" des médias. Ce qui est savoureux, c'est que c'est précisément cette quête qui a contribué au tout départ à susciter de l'intérêt pour la techno et l'electro : à la fin des années 1990, le rock'n'roll commençait à afficher ses rides et ses taches de vieillesse. À côté de ce vieux bonhomme maladroit et déphasé, tout ce qui ressemblait de près ou de loin à un nouveau genre allait prospérer pendant quelques mois. Cette tendance à sursauter à chaque fois que l'odeur de la "nouvelle grande tendance" se fait sentir est généralement quelque chose de sain, ce qui permet à de nouveaux artistes et de nouveaux sons de se voir gratifiés d'une attention

disproportionnée pendant une courte période. Mais un tel opportunisme peut également obscurcir le contexte culturel d'une musique, pourtant indispensable pour en comprendre pleinement les idées.

Même Amp sur MTV n'a pas fait beaucoup d'efforts pour se constituer un public à la page. L'émission, diffusée de 1997 à 2001, avait pour parti pris artistique étrange d'être dénuée de présentateur ou de narrateur. Il n'y avait pas d'interviews, et les informations en surimpression sur l'artiste et le label n'étaient affichées qu'*après* la fin de chaque chanson (MTV donne généralement ces informations à la fois au début et à la fin d'une chanson). Tout ceci, en sus de quelques intermèdes intrigants¹, faisait de l'émission une sorte de "mix vidéo", singeant le contexte d'un set de DJ. MTV aurait dû diffuser un programme plus proche de sa propre émission *Rockumentary* – et ainsi tenter de captiver son public avec la richesse d'informations entourant la techno.

Ce traitement médiatique de surface n'est pas spécifique au genre : la couverture de la scène "grunge" du Nord-Ouest pacifique entre 1989 et 1991 était tout aussi précipitée et superficielle. Le documentaire acerbe et génial de 1996 *Hype!* de Doug Pray met à l'épreuve cette superficialité, montrant comment la presse et l'industrie du disque ont toutes deux essayé de résumer des décennies de développement musical à travers seulement un ou deux artistes et le chic éphémère de la flanelle (comme l'expliquait le film, si les gens s'habillent en flanelle à Seattle, c'est parce qu'*il fait froid et qu'il pleut*, pas parce qu'ils lancent des modes!). Consterné, Eddie Vedder du groupe Pearl Jam a formulé la meilleure et la plus simple critique de la couverture presse du grunge : "Ils ont commis une erreur [...] Ils n'ont pas fait l'effort d'aller découvrir d'autres groupes."²

BROTHERS AND SYSTEMS

L'industrie du disque des États-Unis ne s'est mise à remarquer la techno qu'après qu'Astralwerks, une branche semi-autonome

1. Les intermèdes sont des séquences d'émissions ou bien le visuel d'une chaîne qui font la jonction entre les émissions et les pages de publicités.

2. Au cours du livre, les citations des interviews que j'ai pu réaliser de manière informelle ou des conversations que j'ai pu avoir avec diverses figures de l'industrie du disque ne seront pas mises entre guillemets.

The Chemical Brothers

de Virgin Records basée à New York, a présenté l'album de 1995 des Chemical Brothers *Exit Planet Dust* au public américain, offrant aux membres du groupe anglais Tom Rowlands et Ed Simons leur première percée aux États-Unis. Quelques années plus tard, leur album de 1997, *Dig Your Own Hole*, était disque d'or aux États-Unis et disque de platine dans le monde, et leur morceau "Block Rockin' Beats" a remporté le Grammy Award du meilleur titre rock instrumental en 1998.

Si les Chemical Brothers n'ont pas ménagé leurs efforts pour connaître le succès, on peut aussi en partie l'attribuer à l'état de l'industrie du disque américaine, aux "deux ans de stagnation des ventes de disques et à un sentiment de perte de vitesse du 'rock alternatif'"¹ – à une forte baisse générale en 1995 et 1996, si vous préférez. Des artistes comme Rowlands et Simons sont arrivés au bon moment, quand les labels des majors commençaient à chercher des antidotes à ce poison. Une autre explication vient du retour de bâton logique provoqué par la crânerie des stars de la musique, un rejet surtout constaté parmi les jeunes – la culture de la saturation médiatique avait enfin atteint sa limite. Au contraire du rock'n'roll, la techno est un genre qui tourne son attention uniquement vers sa musique – si l'on fait abstraction des problèmes posés par les interprétations *live*, des groupies de DJ et des *trainspotters*². Le public n'a pas de paroles à retenir ou de personnalités flamboyantes à suivre – deux des concepts marketing les plus standards d'antan. Le corollaire, bien sûr, c'est que le public doit fournir plus d'efforts que par le passé. Comme l'explique Peter Wohelski, l'ancien directeur du département artistique d'Astralwerks, "*Ce n'est pas de la musique pour les masses.*"

Quels que soient les comportements des consommateurs et les évolutions sociales sous-jacentes, le succès d'*Exit Planet Dust* et d'autres albums d'artistes anglais des débuts a secoué l'industrie du disque. Instantanément, on a mobilisé les dénicheurs de talents et on leur a confié pour mission de trouver tout ce qui pouvait ressembler à ces artistes sans prétention en dehors de l'Angleterre. Peu après que les Chemical Brothers ont manifesté leur présence,

1. Patrick Reilly, "Will Pulsing 'Techno' Sound Rev Up Music Business?", in *Wall Street Journal*, 27 janvier 1997.

2. À l'origine, les *trainspotters* désignent des passionnés de trains qui cherchent à en identifier le plus grand nombre possible à travers les chemins de fer de Grande-Bretagne. Dans le milieu de la musique, le terme a fini par désigner ceux qui, plutôt que de danser, préfèrent chercher à identifier les disques que passe le DJ. (N.d.T.)

le label de Madonna, Maverick, a signé un autre groupe anglais: The Prodigy. Sous la direction et grâce aux talents pour la production de Liam Howlett, The Prodigy essayait depuis des années d'entrer en contact avec le public américain, pour un résultat mitigé. Mais en mettant en avant certains de ses membres et en exagérant son image, le groupe a fini par percer et connaître un immense succès. L'electro avait désormais deux solides piliers sur lesquels s'appuyer, donnant une assise à d'autres groupes anglais comme Underworld, les Propellerheads, Portishead et Fatboy Slim lorsqu'ils ont été propulsés vers le public américain.

Par des processus naturels ou délibérés, presque tous ces artistes anglais ont incorporé des éléments de rock'n'roll dans leur son. Même de simples ingrédients comme des riffs de guitare samplés suffisaient à rattacher cette "nouvelle" musique à quelque chose que les consommateurs américains pouvaient comprendre. Le "breakbeat" – l'élément de construction du hip hop – faisait la même chose. Ensemble, les riffs de guitare et les breakbeats



Norman Cook, alias Fatboy Slim. (Photo: Doug Coombe.)

ont relié l'électro au mélange que les Américains connaissaient et adoraient déjà : celui du rock et du hip hop¹, remontant au titre marquant de Run-DMC de 1986, "Walk This Way", et aux disques, anciens et récents, des Beastie Boys.

Cette dépendance aux sons des groupes de rock traditionnels n'est pas difficile à comprendre : une quarantaine d'années de rock'n'roll a laissé un petit goût de *power ballad*² sur les esprits et les pratiques commerciales de l'industrie du disque. Comme s'en souvient Wohelski, "les Chemical Brothers sont venus en tournée, et un type qui manageait des artistes de la côte ouest [...] s'est assis à côté de moi et de ma partenaire. Il trouvait les Chemicals géniaux et voulait qu'ils fassent un remix pour un groupe qu'il manageait par ailleurs. Il a dit : 'Ils seraient tellement plus cool s'ils avaient un batteur.'"

MISSING CHANNELS³

Dans leur précipitation à livrer l'électro au marché, les labels ont jonglé avec l'intégrité, le développement artistique, le battage publicitaire et les chiffres de vente. Et ils n'ont pas tous été aussi prudents qu'Astralwerks. L'électro est devenue une recette à succès facile à copier pour vendre la techno, mais elle a été quelque peu dénaturée au cours du processus.

La techno est l'expression d'idées complexes, paradoxales et à l'équilibre subtil qu'il n'est pas toujours possible de communiquer aux masses. À l'instar du hip hop, elle incarne un nouveau moyen d'expérimenter, d'interpréter et de distribuer la musique. À l'origine, le hip hop était une culture où s'entremêlaient le rap, les numéros aux platines, le *breakdancing* et les graffitis. Les trois derniers ont été abandonnés au cours de l'ascension commerciale du hip hop. La techno a souffert d'un destin équivalent lorsqu'elle a acquis une définition populaire, faute de pouvoir comme le hip hop engranger une attention et un succès massifs au fil de son développement sous l'œil des États-Unis. La techno a dû trouver

d'autres voies, depuis les distributeurs alternatifs jusqu'à l'"industrie invisible", géante, des raves, des DJs de clubs et des promoteurs.

Mais si la techno incarne une antithèse de l'industrie du disque, elle n'en demeure pas moins un produit *de* l'industrie. Depuis les vestiges du vieil héritage musical de la Motown de Detroit jusqu'aux classements des ventes du magazine *Billboard*, la techno comporte pleinement un héritage américain non dit, ou restant à découvrir, que l'on retrouve bel et bien dans les confins de la musique populaire, entretenant notamment des liens avec le disco, la soul et le rhythm'n'blues.

S'exprimant toujours au nom d'Astralwerks à l'époque, Wohelski espérait bien en 1997 que la techno finisse par être respectée, et qu'elle devienne comparable, disons, au disco. "Tout ce que l'on peut espérer c'est que cette musique finisse par être acceptée comme quelque chose de différent et commercialisée en tant que telle, dit-il. Il ne me viendrait pas à l'idée de vendre un disque de Herbie Hancock de la même manière qu'un disque de Pearl Jam ! Tout ce que l'on peut espérer, c'est qu'elle sera acceptée en raison de son propre mérite musical, et non en tant qu'enfant illégitime [...] qu'elle sera reçue comme un membre d'honneur à part entière, en tant que genre de l'industrie du disque." Dix ans plus tard, s'exprimant en tant que manager du label Americas sur Beatport (un magasin de disques en ligne), Wohelski a pleinement conscience que ses vœux ont été exaucés :

Considérant les circonstances et événements de la décennie passée, oui, je pense que nous y sommes parvenus. Je n'aurais jamais pu prévoir l'explosion de la bulle Internet, ni que le Web 2.0 aurait un impact aussi puissant sur la culture globale, ni que l'industrie du disque telle qu'on la connaissait implorerait. La dance music et la culture DJ sont désormais mieux acceptées dans les mailles de la culture grand public. Des groupes de rock comme Linkin Park ont un DJ et Tommy Lee, le batteur de Mötley Crüe, fait des tournées en tant que DJ. Le genre a sa place dans le panel des Grammy Awards. Le développement de la technologie pour faire de la musique assistée par ordinateur, à l'image des logiciels Ableton Live et

1. Par la suite, ce genre hybride allait être affiné et renommé le "big beat".

2. Dans l'univers du rock et du hard-rock, une *power ballad* désigne une chanson assimilable à un *slow*. (N.d.T.)

3. "Missing Channels" (Canaux manquants) évoque le groupe Missing Channel formé par Robert Hood et Claude Young pour leurs parutions sur le label Hardwax. (N.d.T.)

Reason de Propellerheads – développé par des DJs – a infiltré la production musicale destinée au grand public.

La prolifération de la musique numérique et le succès remporté par des revendeurs en ligne tels qu'iTunes et Beatport ont créé un environnement dans lequel on a accès, comme jamais jusqu'alors, à tous les genres musicaux en un clic. Les réseaux sociaux tels que MySpace et Facebook et les outils de découverte musicale comme Last.fm ont démocratisé le milieu, encourageant le secteur de la musique indépendante et même les musiciens eux-mêmes à concurrencer les gros labels. Tout ce dont vous avez besoin, c'est de tisser une communauté et de faire de la musique qui entre en résonance avec les gens.

Quand on se penche sur le passé, il est impossible de dire si c'est la prise de conscience progressive de l'existence de l'electro par les médias à la fin des années 1990 qui a conduit la techno là où elle se trouve aujourd'hui, ou si tout cela s'est déroulé principalement dans la clandestinité de sa subculture globale. On espérait que la culture américaine assimile cette musique comme partout ailleurs dans le monde. La vérité est un peu plus compliquée et persiste encore, bien après que la promesse de l'envolée commerciale de l'electro a disparu. Le succès semble plutôt découler de l'osmose que d'un disque ou d'un clip en particulier. Même le magazine de musiques électroniques *XLR8R* se demande si le concept, voire le genre lui-même, n'a pas déjà atteint sa date de péremption : "C'est à ce moment-là que les médias se sont mis à creuser prématurément une tombe pour l'electro – à l'instant où l'un de ces critiques qui croient tout savoir a donné une appellation homogène à tout un tas de niches de la dance music."¹

Il semble donc que l'assimilation culturelle de la techno dans ce pays sera en fin de compte progressive. En soi, c'est fascinant : même la force de frappe du marketing et des médias américains à l'ancienne n'a pas réussi à l'élever et à la transformer en quoi que ce soit s'approchant de la pop culture. Mais les origines de la techno sont encore plus captivantes. Comment est-elle advenue ?

1. Andrew Parks, "Entertain Us: The State of Electronica", *XLR8R.com*, 29 avril 2008, <https://www.xlr8r.com/features/entertain-us-the-state-of-electronica>.

Et d'où vient-elle ? Le fait est que la techno a éclos en dehors des sphères médiatiques influentes de la côte Est et de la côte Ouest des États-Unis. Elle est apparue dans des villes *dépourvues* de l'excitation qui règne à New York, Los Angeles ou Londres. Elle s'est développée dans des villes anglaises comme Sheffield et Manchester, et dans de grands centres du Midwest américain comme Chicago et Detroit. Et puis cette "nouvelle" révolution musicale date d'il y a déjà presque trente ans.

AND TIME BECOMES A LOOP¹

Durant la courte période entre le début et le milieu des années 1980, le monde de la pop music était à prendre. On pouvait toujours entendre et sentir le flot du disco, et les statues indétrônables adeptes du mélange des genres du milieu des années 1980 – Michael Jackson, George Michael et Madonna – n'avaient pas encore émergé pour dominer l'industrie. Dans cette fenêtre d'opportunité musicale, toutes sortes de sons se sont affrontés sous le terme générique de "new wave". (Quand on y pense, on pouvait quand même difficilement échapper au terme "electro" par la suite.) Le producteur de techno et ancien animateur radio Alan Oldham décrit cette période comme "celle où MTV n'imposait pas encore le style [et] où les jeunes noirs n'étaient pas pénalisés pour leur amour du rock". C'est durant cette période d'ouverture que le groupe allemand plutôt austère Kraftwerk a émergé pour occuper une place d'importance, et qu'il est devenu un lien incontournable vers des styles à venir tels que la techno et la house. Comme Mark Sinker et Tim Barr le postulaient dans *The History of House*, "avec tous les yeux rivés sur les Beatles et les Rolling Stones, quasiment personne au milieu des années 1960 n'aurait pu imaginer que deux élèves étudiant la théorie musicale très intellectuelle au conservatoire de Düsseldorf [*sic*] finiraient par prédire l'avenir"².

Avec son premier album *Autobahn* publié en 1974, le groupe Kraftwerk a, à lui seul, fait sortir la lutherie électronique des espaces

1. "And Time Becomes a Loop" (et le temps se met à former une boucle) est le titre d'un morceau du groupe de techno anglais Orbital. (N.d.T.)

2. Mark Sinker et Tim Barr, cités dans *The History of House*, Chris Kempster, Londres, Sanctuary Publishing, 1993, p.95.



de travail cloîtrés des inventeurs et des théoriciens pour l’injecter dans le flux sanguin de la musique populaire. La transformation du groupe, passé de musiciens de rock progressif à pourvoyeurs de techno-pop, est documentée dans la biographie de Pascal Bussy, *Kraftwerk : Le mystère des hommes-machines*. Bussy écrit : “Cela aurait pu à nouveau replacer Kraftwerk dans la catégorie ‘rock conceptuel’, aux côtés de Pink Floyd ou de King Crimson. Mais ce qui rendait le morceau-titre de *Autobahn* si unique, c’était le fait qu’il ne s’agissait pas là d’une symphonie rock classique avec ses différentes parties et mouvements, mais bien d’une très longue chanson pop.”¹

Lorsque Kraftwerk enregistre *Trans-Europe Express* en 1977 et *Computer World* en 1981, sa méticulosité en studio se reflète dans son apparence guindée (un look qui sera très imité par la suite) et un son immaculé, dont la perfection semble sortir d’une machine. Les rythmes propres, syncopés, ont propulsé le son de Kraftwerk dans le royaume de la dance music, dont de nombreux auditeurs américains disent qu’il est “tellement raide qu’il en devient funky”.

On peut retrouver la trace de l’héritage sonore de Kraftwerk dans de nombreux courants récents des musiques électroniques.

1. Pascal Bussy, *Kraftwerk : Le mystère des hommes-machines*, traduit par Gérard Nguyen, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 1996, 237 p.

À New York, l’influence directe du groupe sur Afrika Bambaataa and the Soulsonic Force et le producteur Arthur Baker¹, par exemple, s’est traduite par le disque de Bambaataa de 1982, *Planet Rock*, qui a explosé sur la scène *dance* et contribué à définir le genre “electro” (un raccourci pour “electronic funk”), changeant à jamais la façon de produire le hip hop. Mais *Planet Rock* s’est limité à un single, tandis que Kraftwerk allait aussi influencer plusieurs autres sons européens et américains. De nombreux pionniers de la house de Chicago citent le disque *Home Computer* de Kraftwerk de 1981 comme une référence initiale. Dans un même ordre d’idées, les artistes d’electro et de pré-techno à Detroit ont puisé leur inspiration dans les riffs étranges en portamento et dans le minimalisme lyrique de *Numbers*, sorti aussi par le groupe en 1981.

Ce lien entre Detroit et Kraftwerk peut sembler mystérieux jusqu’à ce que l’on regarde, littéralement, entre les membres d’origine du groupe, Ralf Hütter et Florian Schneider². Sur scène et sur de nombreuses pochettes de leurs albums, les membres du groupe Karl Bartos et Wolfgang Flur étaient placés au milieu, chargés d’interpréter les parties de percussions électroniques du groupe. Bartos et Flur ont été intégrés à intervalles séparés – juste après, respectivement, les albums *Autobahn* et *Ralf & Florian*. Avec cette section rythmique dédiée, le son de Kraftwerk a acquis une nouvelle dimension, qui le rapprochait de la soul et de la dance music (et de Detroit) et l’éloignait de la théorie musicale.

Juste au moment où les critiques commençaient à mesurer l’influence des Beach Boys sur les harmonies vocales de l’album *Autobahn*, l’amour de la soul et de la dance music de Kraftwerk a commencé à s’immiscer pour de bon dans la musique du groupe. Comme l’explique l’ancien membre du groupe Karl Bartos, “nous étions tous fans de musique américaine : la soul, tous ces trucs de la Tamla/Motown, et évidemment James Brown. On a toujours essayé d’avoir une sensibilité rythmique américaine, avec une approche européenne de l’harmonie et de la mélodie.” On peut entendre cette combinaison dès “Trans-Europe Express” en 1977, mais elle est bien plus prononcée dans le single à succès du groupe

1. Baker mérite aussi d’être cité pour avoir fait découvrir le son “Funhouse” au groupe anglais New Order. On retrouvera ce son dans “Confusion”, leur classique des clubs de 1983.

2. On désigne souvent les deux musiciens sous le simple nom de “Ralf & Florian”, probablement parce qu’il s’agissait du titre d’un de leurs albums, sorti en 1973.

Karl Bartos.

