

Jean-Michel Jarre
1999

On connaît mal le passé du plus populaire des musiciens électroniques français. Souvent critiqué, pas toujours très bien considéré par une partie de la scène techno, il est pourtant l'auteur, depuis la fin des années 70, d'albums remarquables, parmi lesquels le très ambitieux *Zoolook*, le génial *Chants Magnétiques*, sans oublier bien sûr *Oxygène* ou *Équinoxe*. Et l'on oublie aussi souvent que ce vrai pionnier de l'électro actuelle est avant tout l'héritier du plus fabuleux des laboratoires de recherche musicale, le GRM.

Mon histoire musicale a démarré en fait dans l'atelier de mon grand-père quand j'étais gosse. C'était un véritable inventeur qui, avant la guerre, avait construit une des premières consoles de mixage et par la suite un des premiers pick-up, le Teppaz. Vous savez, c'est ceux que l'on trouve maintenant aux Puces, et où le haut-parleur est placé dans le couvercle de la platine. Il a ainsi pas mal inventé dans le domaine du son mais aussi dans celui de l'image et de la photo. Ma grand-mère était son éternel cobaye... Il avait par exemple inventé des moulins à café électriques, bien avant que

cela existe ! Ce côté bidouilleur m'a donc énormément influencé et dès que j'ai commencé à jouer avec des groupes, je me suis mis à trafiquer le son, c'est-à-dire à faire rentrer le son des guitares, de flûte ou d'orgues dans des magnétos et d'inverser les bandes, mettre du delay, de l'écho, avec le peu de moyens dont on disposait à l'époque avec des magnétos cassettes, c'est-à-dire au début des années 60 quand je devais avoir douze ou treize ans.

Vous étiez un artiste précoce !

Mon grand-père travaillait dans le son et possédait plusieurs magnétophones. Je suis donc un peu tombé dedans quand j'étais petit. L'influence musicale vient beaucoup plus de mon grand-père que de mon père, qui était compositeur, et que j'ai en fait assez peu connu puisque mes parents ont divorcé lorsque j'avais cinq ans et je ne l'ai pratiquement pas vu avant l'âge de vingt-cinq.

Quelques années plus tard, mon premier contact sérieux avec la musique a été lorsque je suis rentré au GRM (Groupe de Recherche Musicale) de Pierre Schaeffer, vers 1965. Je lui dois tout, et je pense que c'est le père, sinon le seul, de la musique actuelle. C'est le premier qui a établi le fait que la musique puisse être conçue en termes de son et non pas seulement de notes et de solfège, et d'autre part que ce qui pouvait différencier un bruit d'un son musical, c'est l'intention qu'on y porte. Le fait d'enregistrer un bruit de voiture dans la rue, par exemple, ça n'est plus un bruit mais un son musical à partir du moment où il est fixé sur une bande magnétique et qu'on en fait quelque chose de créatif. Et je crois que c'est ça qui a changé ma vie de musicien ou d'artiste, et qui a même changé le cours de la musique au vingtième siècle. L'une des musiques les plus populaires du monde aujourd'hui, la musique électronique, est issue de cette idée toute simple. Il y a un bouquin qui devrait être donné à lire dans toutes les écoles du monde, dans une version simplifiée, c'est son *Traité des objets musicaux*.

On peut dire qu'il y a eu en Europe deux studios qui ont démarré tout ça, donc le premier à Paris avec Schaeffer et Pierre Henry, et le second à Cologne avec Stockhausen. Chez Stockhausen, c'était

vraiment la musique purement électronique, exclusivement réalisée à partir de sons synthétiques. Chez Schaeffer, on parlait de musique electro-acoustique, à partir de sons naturels enregistrés et manipulés, mais aussi travaillés avec des instruments de laboratoire. Pour moi, au GRM, le premier contact avec la musique électronique, ça a été de travailler avec des bancs d'oscillateurs avant même que le concept de synthétiseur soit clair dans ma tête. J'expérimentais à l'aide de micros et de bandes et je m'amusais surtout à enregistrer des séries de séquences et à les monter aux ciseaux et au scotch. À l'époque on travaillait vraiment avec des instruments de laboratoires scientifiques ou médicaux qui n'avaient rien à voir avec la musique.

Quelle était l'atmosphère de ces classes ?

Ce n'étaient pas vraiment des classes, c'était plutôt... (rires) j'allais dire comme une secte. C'était plutôt un tas d'allumés de différents horizons et de différentes cultures qui se retrouvaient là. Des gens d'Amérique du Sud, des Anglais, des Allemands, des Chinois... Et puis pas seulement des gens qui avaient une formation musicale, des architectes, des philosophes, des historiens, des anonymes, des peintres, des graphistes, et c'est cette espèce de mélange qui... disons que ça ressemblait plus à une atmosphère de cuisine que d'une classe. Des cuisiniers du son !

Avec beaucoup de bruits de casseroles donc...

Exactement ! Et moi ma cuisine, mon principe, c'était de squatter celle des autres. Celle du GRM en particulier, et j'essayais de piquer les clés des artistes qui étaient déjà établis là-bas, même si considérés comme très underground. Je parle de Bernard Parmegiani, François Bayle, qui ont suivi les traces de Schaeffer et une voie purement « musique contemporaine », et qui avaient donc accès aux instruments sérieux. On essayait donc de squatter aux maximum les appareils et moi j'oscillais beaucoup entre ce qui était expérimentations avec un micro et des bandes, et puis le côté électronique qui m'intéressait déjà beaucoup, à savoir de pouvoir enregistrer des séries de séquences, les monter aux ciseaux et au

scotch, et de réaliser en fait les premières ébauches de musique électronique que l'on pouvait commencer à entendre à l'époque.

Par la suite, lorsque vous êtes devenu populaire, est-ce que vous n'avez pas été considéré finalement comme un mauvais élève, et par Schaeffer, et par votre père Maurice Jarre...

Non, parce que Schaeffer m'avait toujours dit « le GRM, c'est bien à condition d'en sortir ». Au bout de deux ans et demi, il m'a dit « tu as pris tout ce que tu pouvais prendre ici. Et pour toi ce n'est ni la recherche ni le laboratoire qui te conviennent, il faut que tu ailles à la rencontre du public et faire de la musique pour les films, etc, en intégrant plus la mélodie ». Fin des années 60, j'ai donc commencé à sortir quelques disques à tirage limité, dont la réputation n'a pas dépassé le bout de ma rue, qui étaient en fait issus des studios du GRM et puis petit à petit, on a commencé à monter avec deux ou trois copains un petit studio qui comprenait deux Revox et un premier synthé, le VCS 3, qui était une version misérabiliste du Moog fabriquée en Angleterre. Et quand je dis misérabiliste, ce n'est pas péjoratif parce que c'est encore un de mes synthés préférés. C'est un synthé sans clavier, un vrai synthé de recherche, que beaucoup de gens de la musique électronique connaissent bien. Il y avait une version « James Bond », il était contenu dans une mallette, on aurait dit une valise d'agent secret.

C'était du matériel qui coûtait cher ?

Il faut comprendre qu'à cette époque-là, les gens qui fabriquaient des synthés étaient tous des allumés, il n'y avait pas de processus industriel, c'était tous des professeurs Nimbus, des artisans, des gens qu'on allait voir chez eux, et qui fabriquaient des choses à la demande, parfois avec notre aide, si l'on s'y connaissait un peu, mais ce n'était pas vraiment mon cas. Disons qu'on a fait ça à plusieurs, on s'est cotisés à trois ou quatre, et on se partageait le temps de studio.

Dès lors, vos influences étaient à la fois pop et avant-gardistes.

Tout à fait, et c'est l'un des grands décalages que j'ai vécu au GRM,

à un certain moment. Le GRM m'a beaucoup marqué et beaucoup apporté, mais d'un autre côté, c'était très frustrant de voir des gens qui, pour certains, étaient complètement coupés du monde extérieur et découvraient des choses qui pourtant existaient déjà dans la pop à ce moment-là. Il y avait des expérimentations sur des sonorités, avec une approche très intellectuelle, alors qu'il suffisait d'ouvrir l'oreille pour découvrir dans la pop et le rock, des gens qui avaient une approche complètement instinctive et intuitive, à l'image de Can, Pink Floyd ou Soft Machine, et qui arrivaient à des résultats qui étaient souvent beaucoup plus intéressants et avec souvent moins de matériel. Les gens de ma génération ont eu à cette époque l'envie de transgresser cet apprentissage, de sortir du ghetto de la musique contemporaine, dite sérieuse, pour aller dans une voie plus pop.

C'est un fossé qui existe encore entre les académies, les laboratoires, et ceux qui travaillent plus simplement, équipés de leur home-studio.

Les choses ont quant même changé. Pendant les années 50 et 60, il y a eu une époque très réactionnaire, en parallèle au rock qui, lui, représentait une attitude très libérale vis-à-vis de la musique et du reste de la société. Depuis le début du XX^e siècle, la musique contemporaine a inventé des systèmes d'écriture de plus en plus abstraits, pour se sortir du carcan du solfège traditionnel, et pour arriver à des systèmes tellement intellectuels et abstraits, que tout ce qui était du domaine de l'émotion, des sensations, était suspect, vulgaire. On était arrivé à une époque qui était un peu celle des médecins de Molière, un côté complètement docte et réac. Et je pense que notre génération des années 60 et 70 a complètement cassé ça. En prenant ce qu'il y avait d'intéressant sur le plan de la musique contemporaine, et en le mettant dans la rue.

Par la suite, vous avez bossé avec Christophe.

Oui, on a réalisé deux disques ensemble, *Les Paradis perdus* et *Les Mots bleus*... Des albums pop mais dont la sophistication était égale à ce qui se faisait en Angleterre à ce moment-là. C'était pour

moi une sorte d'expérimentation pop, et j'ai appris à utiliser des studios d'une manière un peu différente. D'un seul coup, travailler ainsi dans le milieu de studios français m'a permis de me frotter à une technologie entièrement différente de celle du GRM.

Mais Christophe a toujours été un personnage un peu hors norme, formellement beaucoup plus ambitieux que la plupart des autres chanteurs de l'Hexagone.

C'est vrai, il a toujours eu une mentalité un peu expérimentale. Il n'y a pas de hasards. On rencontre souvent des personnes qui, même si elles viennent de planètes différentes, font partie de la même famille.

Par la suite, comment en êtes-vous arrivé à travailler avec Patrick Juvet ? Je pense notamment à ce maxi qui rassemble le tube « Où sont les femmes », et en face B, un titre autrement plus intéressant, « Paris By Night », dont la rythmique répétitive peut être considérée comme une forme séminale de house.

Ce devait être vers 73-74. C'est vrai que c'est un titre qui peut faire penser à la house actuelle. Il reposait sur un système bien particulier. On était allés enregistrer aux États-Unis, avec tous les meilleurs musiciens, je dirais « disco » de l'époque, et ce que j'ai fait, c'est que j'ai coupé des patterns de batterie, que j'ai recopiés.

C'est donc exactement à la même époque, en 74, que les premiers maxis 12inch ont été réalisés aux États-Unis, dans le domaine de la disco, par des gens comme Tom Moulton, puis Walter Gibbons, qui sont considérés comme les inventeurs de ce type de travail ! En fait, vous aviez déjà expérimenté ce type de collage aux côtés de Schaeffer.

Vous savez, beaucoup de choses ont été dites par les Anglo-Saxons, de cette manière, comme Brian Eno et Robert Fripp, qui parlaient par exemple des procédés de réinjection, qui ont été des procédés qui étaient utilisés au GRM depuis quinze ans ! Dès la fin des années 40, on a commencé à prendre des morceaux de bande et à les mettre les uns derrière les autres. D'ailleurs, quand je suis rentré

au GRM, il y avait un concours où il fallait faire une pièce d'une minute. Dans cette pièce, moi je devais avoir quelque chose comme 300 collants. Il y avait des morceaux de bandes qui devaient faire 1 cm ou 5 mm. Un truc de fou. Donc, ce système de boucles vient vraiment de là. Alors, bien sûr, on peut dire que certaines personnes ont en quelque sorte réinventé cette pratique. Car quand il y a quelque chose dans l'air, certains artistes sont persuadés de l'avoir inventé et ils ne savent pas que le voisin d'à côté le fait depuis un moment. Peu importe, d'ailleurs, ce n'est pas très grave. Quand on parle donc de « Paris By Night », je pense que c'est l'un des premiers morceaux, en tout cas le premier à ma connaissance, qui repose sur le fait de prendre un pattern, de prendre quatre mesures de batterie, et de les répéter. Ce qui est différent de ce qu'a fait par exemple Giorgio Moroder pour « Love To Love You Baby », où le morceau a été rallongé artificiellement, en copiant une partie entièrement tirée du break.

Comment en arrive-t-on alors après, vers les grands succès d'Oxygène et d'Équinoxe, vers la fin des années 70 ?

Oxygène, c'est en 76. C'est alors une musique à laquelle je pense depuis un certain moment. C'est-à-dire trouver une voie médiane entre un côté très expérimental et mécanique, cette forme d'apologie de la machine prônée par les Allemands, et puis une touche plus latine et mélodique, je ne dirais pas plus planante, mais quelque chose entre ciel et terre. « Oxygène », ce n'est pas tout à fait un morceau que je qualifierais de planant. C'est entre le rock planant, notamment allemand, de l'époque, et les boîtes à rythmes fines de la disco, que l'on a utilisées par la suite dans la house. Je pense que c'est l'un des premiers disques qui utilise pas mal d'effets de phasing, qui sont en fait des effets pour guitares mais que j'applique sur les claviers, et je crois que c'est l'une des premières fois où cela devient aussi systématique.

On disait qu'à l'époque un synthétiseur coûtait le prix d'une voiture neuve, et qu'il fallait donc être assez aisé pour travailler à l'aide de l'électronique.

Oxygène a été entièrement réalisé dans une ancienne salle de bains, dans laquelle j'avais bâti un studio avec un ou deux copains. Et j'ai fait tout ça sur un 8-pistes qu'on m'avait passé gratuitement, et le mixage a pris un week-end, dans le studio pro qui m'avait été prêté gratuitement, après mon travail avec Juvet. Mais la composition et la production ont pris pratiquement un an. Et il est finalement assez proche de la manière dont Daft Punk a fait son premier album. C'était à peu près le même genre d'équipement. Une petite console, très peu de matos, un synthé, un orgue et un genre de séquenceur bricolé. Le matériel dont je disposais n'avait rien à voir avec les gros, et coûteux synthétiseurs Moog des grands groupes allemands de l'époque. Il y avait une vraie différence, à ce moment-là. Le Moog, c'était intouchable en France. Je ne sais même pas s'il y en existait un.

Par la suite, lorsque j'ai terminé *Oxygène*, il a été quasiment refusé par toutes les maisons de disques. On me disait que ça ne pouvait pas marcher, à cause de son caractère instrumental, ça chantait pas, et puis en plus c'était français.

On croit entendre des gens de labels en France lorsqu'ils reçoivent des démos de house...

Oui, c'était pareil. Et puis finalement, une petite maison indépendante, les disques Dreyfus, finissent par sortir le disque, et cela devient le succès que l'on sait. J'étais déjà persuadé à l'époque que l'électronique, ça n'était pas seulement une manière de faire de la musique, mais que ça deviendrait tôt ou tard, un genre ou un style à part entière. Et que c'était donc la seule alternative au rock. Et que nous en tant que Français, Allemands ou Continentaux, on n'avaient aucune chance dans le rock, dans la mesure où j'ai toujours considéré que le rock était une musique ethnique, anglaise ou américaine. Simplement, c'est une musique ethnique qui est devenue mondiale. Mais c'était quand même une musique qui ne pouvait se faire qu'en fonction d'un terroir précis, le terroir anglo-saxon. Au même titre qu'une Edith Piaf malgache ou un Jacques Brel sénégalais ne pouvaient pas rivaliser avec les originaux, on n'a jamais pu être réellement en compétition, malgré le talent des

musiciens en France de l'époque, avec le rock. En revanche, la musique électronique a toujours représenté pour moi quelque chose qui pouvait, qui devait être, et qui ne pouvait être qu'euro-péen, avant tout. Même si par la suite, cette musique a connu des développements à Chicago ou Detroit, comme l'atteste tout ce qui est écrit dans ce bel ouvrage de *Global Techno*. Il y a une raison simple à ça. Le rock vient d'une société qui, au fond, n'a pas beaucoup de passé artistique. Il y a eu par exemple peu de musiques classiques anglaises ou américaines, par rapport aux Français, aux Allemands, aux Italiens, depuis des siècles. Donc on arrive dans les années 60, chargés jusqu'à la gueule de toute notre passé, on a des parpaings dans le sac à dos, quoi. Et d'un seul coup, on a ce côté complètement frais de la pop et du rock, qui arrivent comme ça sans complexes, sans doute dans le sillage de la victoire des Alliés lors de la Seconde Guerre mondiale. Nous, Européens, on prend tout ça en pleine tête et on a du mal à s'en sortir. La musique électronique n'est pas une musique qui s'exprime en 3 minutes, c'est une autre forme de structure. C'est quelque chose de plus cérébral et qui convient mieux, finalement, au continent. Et donc ce n'est pas étonnant que l'électronique ait ses racines en France, en Allemagne, en Italie, beaucoup plus en qu'en Angleterre ou aux États-Unis, même s'il y a des gens là-bas qui s'y intéressent déjà à l'époque, même si Moog fait des synthés, etc...

Est-ce qu'après avoir travaillé aux côtés de Patrick Juvet, le côté festif et hédoniste de la disco vous a inspiré ? Car les grands tubes comme « Oxygène » ou « Équinoxe » ont tout de même un aspect plus méditatif ou aérien.

Tout à fait. Avec Juvet, je voulais aller beaucoup plus loin dans le côté disco expérimental, mais lui n'était pas tout à fait d'accord. Je voulais donc pousser ces expériences, mais en même temps j'avais envie de travailler sur une musique qui s'attache plus aux textures, à la substance du son. Ce côté cuisinier, dont je parlais tout à l'heure, et qui m'a toujours fondamentalement intéressé. C'est pour ça que je me sens proche de l'univers des DJs, car pour moi ce sont des artistes qui sont comme devant des fourneaux,

quoi. Ils cuisinent des fréquences et c'est très proche de la manière dont j'ai toujours fait de la musique. Je me sens plus à l'aise dans les années 90 que dans les années 80, par exemple. Donc, c'est vrai que le type de séquence que l'on retrouvait dans la disco m'était très familier. D'ailleurs, en entendant une des séquences d'« Oxygène 5 », au studio de gravure à Paris, Giorgio Moroder repart avec ça, et c'est l'un des premiers samples, il a piraté ça pour un de ses premiers titres avec Donna Summer. De tout temps, on a donc connu ce type de sampling et de recyclage. C'est vrai qu'à une époque, je me suis trouvé à la croisée des chemins. Entre une orientation plus disco, qui préfigurerait par la suite la house, ou quelque chose de plus planant, plus purement électronique.

Vous parliez de Moroder. Mais aviez-vous à l'époque des contacts avec d'autres artistes, plus electro et pop, comme Kraftwerk par exemple ? Il peut paraître finalement étonnant que vous ayez commencé par fréquenter et travailler avec des gens comme Christophe ou Patrick Juvet.

À l'époque, Internet n'existait pas. Et puis dans l'électronique, chacun est un peu dans son élément, dans sa cave, isolé. Underground au sens physique du terme. On ne voyageait pas tellement. Aller à Düsseldorf (ville natale des Kraftwerk, NDR), c'était toute une aventure. On avait quelques contacts, on s'est croisés de temps en temps dans certains pays, dans des stations radios, mais les gens étaient plutôt sauvages dans le milieu de l'électronique. Au contraire de la pop. Et puis, à l'époque, en France, il n'y a pas grand monde qui pratique de l'électronique, beaucoup moins qu'en Allemagne, en tout cas. Il y a peu de gens de ma génération qui font ce genre de musique. Il y a des gens plus âgés, mais pas de mon âge. Ça ne favorise donc pas trop l'émulation et les contacts.

Et comment passe-t-on donc de l'espace exigü du studio à des scènes où l'on se trouve devant des milliers ou des millions de personnes ?

Dès *Oxygène*, s'est posée la question de savoir comment proposer une alternative à la performance pop sur scène, avec des instru-

ments électroniques qui ne sont pas les plus sexy du monde. Et en live, un synthé ou un ordinateur, cela pose les mêmes problèmes hier qu'aujourd'hui. En expérimentant, je tombe donc devant un certain nombre de personnes qui travaillent dans le visuel, d'où l'idée de présenter l'électronique d'une manière tout à fait différente d'un concert de rock, avec l'adjonction de visuels. Et aussi avec l'idée que l'électronique avait besoin d'un autre genre de lieux que les salles de concerts de rock. Le rock, tu branches le son dans le mur et tu prends le son dans le bide. Ce n'est pas comme la techno où cela résonne dans le corps entier. Il y a un côté électrique dans le rock, qui prend aux tripes. Alors que l'électronique de l'époque est beaucoup plus une musique d'espace. Et donc, j'ai naturellement envie d'aller voir ailleurs, c'est-à-dire dehors, en intégrant l'architecture, l'image et surtout avec l'idée de pirater un lieu. Car je crois que cela a à voir avec l'idée de l'électronique qui repose sur un certain détournement. Et l'art du détournement est vraiment lié à l'électronique, que l'on évoque le sample ou le simple fait d'enregistrer des sons dans la rue, qui peut être considéré comme une forme d'emprunt. L'idée de détourner un lieu, comme on peut détourner un avion, vient donc tout naturellement. Ça préfigure sans doute ce qui s'est passé plus tard avec les raves. Les raves sont arrivés pour, en quelque sorte, parvenir à exprimer une autre forme de musique, en s'adjoignant un certain nombre de techniques visuelles, et aussi en piratant un lieu.

Vous avez donc organisé un concert en plein air, place de la Concorde. Ça me paraît quand même plutôt difficile de pirater un tel endroit ! On est quand même plus dans quelque chose d'institutionnel ici !

C'est pourtant un peu ce qui s'est passé. Car lorsque vous êtes dans une ville, vous êtes un peu obligé de pirater le système. De faire en sorte d'arriver à obtenir une autorisation, pour faire quelque chose de ponctuel. Et c'est ce qui est arrivé, tout à fait par hasard, avec le concert de la Concorde, qui était lié à une radio, et on a eu un million de personnes qui sont venues, ce n'était pas absolument pas prévu ! J'ai mis un an à m'en remettre, c'était quelque

chose d'entièrement expérimental. Donc, qu'est-ce que ça veut dire ? Je ne suis pas assez inconscient pour penser que les gens ne sont venus que pour moi. Manifestement, le public avait envie, ou senti, qu'il y avait là un prétexte pour se réunir et se rassembler. Bon, je ne veux pas faire de comparaison directe par rapport aux raves, mais je veux plutôt souligner ce côté spontané, où les gens viennent grâce au bouche à oreille. J'ai toujours trouvé qu'il y avait là un parallèle, un lien.

Ce qui est par ailleurs étonnant, c'est que vous avez continué à travailler avec Dreyfus, ce label indépendant orienté jazz. Vous leur êtes restés fidèles pendant très longtemps.

L'indépendance de ce label m'a toujours paru primordiale, et aujourd'hui on s'aperçoit que c'est exactement la même chose avec la nouvelle vague techno. Il y a un problème de nature. Un individu face à une multinationale, c'est abstrait, on ne parle même pas le même langage. Ce sont deux entités différentes. Encore une fois, j'ai préféré adopter une attitude... encore une fois je dirais pirate. On est plus aux aguets lorsque l'on travaille avec un petit label. On est plus libre, moins facilement englouti.

Un album me paraît important, c'est *Zoolook*, produit en 1984, qui marque une vraie rupture avec la musique que vous avez composée quelques années auparavant, et qui ne semble pas avoir été suivi. C'est le disque le plus electro de votre carrière, le plus audacieux formellement, au sens premier du terme, puisque l'on y retrouve les rythmes syncopés de l'electro new-yorkaise. On y retrouve aussi des gens comme Laurie Anderson et des musiciens particulièrement inspirés comme Adrien Belew. C'est album un peu oublié, mais qui possède une valeur particulière chez la génération actuelle de DJs.

C'est vrai que cela a été un de mes disques les plus samplés. Samplé à mort. Ce disque, je le dois à l'évolution de la technologie. Comme beaucoup de disques électroniques, il a son origine dans l'innovation. De la même manière que le rock a été influencé par le format des disques vinyles, le standard de la radio et du jukebox,

qui ont en quelque sorte imposé ce format de 3 min, avec la musique électronique, on a cette première période des synthés analogiques, qui donne un côté plus planant, et qui s'adapte parfaitement au format du 33 tours, ce qui donne la possibilité de faire des morceaux de 20 min. Quant au début des années 80, c'est l'époque où apparaissent les premiers samplers, notamment une machine de légende, le Fairlight, créé par une petite société australienne. Les deux premières machines arrivent chez des musiciens, l'un chez Peter Gabriel, et le second chez moi. Et ça transforme notre musique à tous les deux. Pour la première fois, je trouve l'instrument dont je rêvais depuis le GRM. Depuis l'époque où je passais mon temps à coller des morceaux de bande magnétique avec de la colle et des ciseaux, d'un seul coup on pouvait faire la même chose, en enregistrant n'importe quel son, un bruit de chasse d'eau ou un bruit de ressort, et puis finalement le jouer sur quatre octaves, le passer à l'envers, de manière instantanée. Ça me donne envie de faire de la musique différemment, et particulièrement de travailler sur un album vocal. Comme je ne suis pas chanteur et que je ne voulais pas faire un album de chansons, je me suis dit que je pourrais me servir comme matière première, de voix. Je pars donc un peu partout équipé d'un magnéto, j'enregistre des tas de voix d'Eskimos, de radios, et d'ailleurs deux disques sortent à la même époque, bâtis un peu sur la même idée, *Zoolook*, et *My Life In The Bush Of Ghosts* de Brian Eno et David Byrne. Ce sont deux disques complètement différents, mais tout à fait complémentaires au niveau du travail sur la voix. Je dis ça objectivement. Chez eux, on entend des voix de muezzins, et surtout un prêcheur américain qui parle, mais dont ils piquent la tonalité et l'arrangent comme si cela avait été chanté. Sur *Zoolook*, je suis parti d'un tas de sons, indiens, français, américains, chinois, etc, où je reconstitue des rythmiques. J'enregistre des boucles de percussions, et je remplace chaque son de percussion, la caisse claire, le pied, la cymbale etc, par des sons de voix. Donc je fais des patterns rythmiques avec les voix, ce qui donne une touche particulière, qui est celle de *Zoolook*.

C'est un album qui fourmille de sons, de couches et de sous-couches, qui est beaucoup moins limpide que les précédents. Mais en même temps plus moderne.

C'est vrai qu'en le considérant avec un peu de distance... C'est un album qui a marqué. Je le dis encore une fois de manière objective. On ne se rend pas souvent compte, quand on fait quelque chose, on le fait instinctivement. C'est vrai que ça marque définitivement pour moi une rupture.

Mais pourquoi ne pas avoir creusé dans cette direction ? Je trouve ça un peu décevant de votre part.

À ce moment arrivent les années 80. Pour moi, c'est un moment où je ne me sens pas très bien dans ma peau. En ce qui concerne la musique électronique, on est en pleine période punk et rock voire, bien plus tard, grunge, qui ne sont pas vraiment ma famille, même s'il y a des choses que j'aime bien dedans. Et je m'égarer un peu à droite et à gauche, dans des choses dont je ne suis pas toujours très satisfait. Il y a une perte de repères de la musique électronique, dans son ensemble, qui me contamine inconsciemment. Tout ce qui se passait en Allemagne disparaît. La new wave dérive assez rapidement vers quelque chose de finalement très pop et gentil. Et puis il y a tous les poids lourds des luthiers qui font faillite les uns après les autres, les Moog, Sequential Circuits, tous ceux qui sont les précurseurs et les pionniers des machines actuelles. Et d'un seul coup, c'est le moment du DX7, le premier synthétiseur japonais qui devient un instrument très populaire, très correct et très propre sur lui. Tout est clean et contrôlé, avec l'idée très japonaise de remplacer le piano des grands-parents par un joli Yamaha avec des sons bien nets. Et ça séduit tous les musiciens, bien sûr, car pour très peu d'argent on peut arriver à avoir plein de sons, plein de choses, et une fausse impression de richesse. Alors qu'en fait, c'est le début du numérique, avec ce que ça comporte de plus négatif. On passe alors d'une technique analogique au numérique, sans bien savoir où ça nous mène. Il y a comme une période noire. Pour moi en tout cas.

C'est paradoxal. Vous vous sentez un peu largué au moment de la démocratisation de l'électronique.

C'est une démocratisation des instruments plus que de la musique ! Ce n'est pas la même chose. On assiste à une mort, provisoire, du synthétiseur. Les instruments qui sortent portent le nom de synthé, mais ce ne sont plus de vrais synthés. Au départ, c'est un instrument qui n'a pas de clavier, ce sont à l'origine des instruments pour fabriquer des sons. Après, on met un clavier qui constitue une interface, pour pouvoir jouer des notes. Et là, on assiste à la fabrication de claviers, avec des systèmes tellement compliqués pour changer les sons, que la plupart des musiciens utilisent les presets, des couches superposées de sons définies par un ingénieur japonais, obscur et inconnu, dans son usine. Cette technologie numérique crée une énorme distance entre les musiciens et les sons. Tout le côté bidouille du son disparaît alors, provisoirement. On le subit tous, moi le premier, et je me retrouve à composer des disques dont je ne suis pas particulièrement fier.

Qu'en est-il de votre nouvel album, *Métamorphoses* ?

Il y a comme une lointaine parenté avec *Zoolook*, justement. Je voulais donc tourner la page des années 90 et amorcer quelque chose d'un peu différent, dans cette nouvelle époque où je me sens bien et où je pense avoir une certaine légitimité. Mais ce n'est pas une raison suffisante pour moi. Si j'ai eu envie de continuer à faire de la musique, c'est avec l'ambition d'apporter quelque chose de différent, d'intéressant, en fonction de la scène d'aujourd'hui. Je suis donc parti tout seul dans le sud de la France, pendant deux ou trois mois, pour travailler sur deux choses. Tout d'abord l'aspect rythmique, que je n'avais pas vraiment bossé depuis longtemps, travailler en fait sur le sound-design du groove, des percussions. Et puis travailler sur l'intégration des voix, de ma propre voix, trafiquée ou autre, ou l'adjonction d'autres voix, comme celle de Laurie Anderson, Natacha Atlas, Dierdre Dubois d'Ekova, etc... En essayant de sortir du contexte de la musique purement instrumentale, qui est extrêmement intéressante et que j'ai défendue pendant longtemps, mais qui ne n'apporte qu'une approche

impressionniste des choses. Quand on travaille dans l'instrumental, on évolue dans un domaine impressionniste par rapport aux émotions que l'on a envie de faire passer. Ou en tout cas, on essaye de fabriquer des sortes de paysages sonores. Alors que dès que l'on a des mots, aussi minimalistes soient-ils, on est un peu plus narratif, cela va de soi, et l'on joue avec des idées, des concepts de manière très différente. Je voulais donc explorer ces deux terrains-là. Ce qui fait que cet album est assez différent des disques précédents, fait une passerelle avec *Zoolook*, en insistant sur le travail rythmique et sur le trafic de la voix. Un titre comme « Miss Moon » est en partie fabriqué avec des syllabes, un langage imaginaire, qui peut rappeler le travail effectué avec Laurie Anderson sur « Diva », à l'époque de *Zoolook*.

C'est un travail solitaire, ou plutôt avec toute une équipe, dans des grands studios ? Car il y a désormais des gamins, les Daft Punk qui font leurs devoirs à la maison, leur *Homework* sur un matériel basique et domestique !

Au départ, c'est assez proche. Je suis partie avec très peu de matériel, et j'ai fait mon *Homework* tout seul, dans le Sud. Puis je suis revenue dans mon studio, et la grande différence cette fois-ci, c'est que j'ai entièrement travaillé en numérique, sur un nouveau système qui s'appelle Protools, bon qui est maintenant un standard pour tout le monde, et qui m'a permis des choses que je n'aurais même pas imaginé pouvoir faire il y a deux ans. Et qui n'étaient d'ailleurs pas possibles ! Il y a deux ans, j'aurais pu dire que le son des machines analogiques était irremplaçable. Aujourd'hui, il y a eu un véritable bond en avant sur le plan technologique. C'est une révolution aussi importante que le sampler en son temps. Désormais, à l'aide de l'informatique, on peut trafiquer le son, cuisiner le son de telle manière que la source devient moins importante qu'elle ne l'était. Avant, la prise de son pour une batterie était essentielle. Si le micro n'était pas placé au bon endroit, le son était pourri. Aujourd'hui, même avec un son pourri au départ, on peut arriver à reconstituer les fréquences qui manquent, on peut arriver à refabriquer et fabriquer le son que l'on désire, à partir de presque

n'importe quelle source sonore. J'ai donc réalisé l'album avec Joachim Garraud, qui est un vrai sound-designer, c'est ainsi qu'il se définit, et qui est un grand spécialiste du Protools en France. Ensemble, nous avons travaillé sur une approche organique du son, notamment sur le plan rythmique, mais aussi sur le reste des arrangements. Ce qui fait que ce disque, je le revendique un peu plus que les autres. Et c'est un album qui me convient assez bien. Il réunit ce que j'avais envie de faire, un travail sensuel sur les rythmes et le son, et en même temps une dimension vocale poétique.

Quel est votre rapport aux machines ? Un rapport charnel ? Ou c'est plus simplement un outil ?

Ceux qui disent que la machine ou l'ordinateur ne sont que de simples outils sont des menteurs. Il y a un rapport très affectif qui se développe avec des instruments avec qui l'on passe plus de temps qu'avec sa propre famille, ou les gens les plus proches. Depuis que j'ai commencé à faire de la musique, j'ai passé plus de temps avec mes synthés qu'avec n'importe qui d'autre. Alors forcément, il y a des rapports passionnels qui s'instaurent. C'est évident, c'est normal. Pour moi, la musique électronique est quelque chose d'essentiellement tactile, organique et sensuel.

Au sens étymologique, le terme « digital » contient justement cette idée !

Effectivement, le doigté, la tactilité. Je pense, contrairement à ce qu'on pourrait croire, que la musique électronique, ou electro-acoustique, est la plus charnelle qui soit. Car on travaille à l'intérieur du son. À une époque, j'ai hésité entre la peinture et la musique. J'ai fait beaucoup de peinture abstraite et pour moi, la musique électronique s'en rapproche. Si l'on peint une table, c'est quelque chose de réaliste. Si l'on zoome sur l'image de la table, et que l'on zoome sur la texture du bois, on va se dire que c'est abstrait, mais en même temps, on est à l'intérieur de la substance du bois, on est donc beaucoup plus concret. Hé bien c'est la même chose avec la musique électronique, le fait de rentrer dans les fré-

quences, de trafiquer la musique de l'intérieur, c'est comme d'être à l'intérieur d'une guitare qui serait aussi haute qu'un building, dans laquelle on pourrait pénétrer. On fait donc de la musique de l'intérieur. On retrouve alors un rapport charnel avec le son. Et il y a ce rapport de cuisinier. Je pense que la musique, c'est comme de faire de la pâte. C'est la même chose. On malaxe. Il y a un côté malaxeur. Si j'ai fait de la musique plutôt qu'autre chose, c'est à cause de cette dimension sensuelle, ce rapport charnel avec les machines. Récemment, avec l'ordinateur, je me suis aperçu que pour la première fois, on pouvait vraiment parvenir à oublier l'écran, à oublier ce côté qui m'a toujours gêné dans l'informatique, cette froideur, cette rigueur, cette virtualité.

Entretien réalisé par les auteurs et Christophe Vix.

Juan Atkins
1999

Reconnu comme l'un des pionniers de la musique électronique, Juan Atkins fait figure de parrain de la scène de Detroit. En effet, dès 1982 il signe un premier album pré-techno au sein de son duo Cybotron, avant de composer un an plus tard le grand classique « Clear » (considéré comme l'un des titres fondateurs du genre), et en 84 le bien nommé *Techno City*. Mais c'est en solo qu'il donne le meilleur de lui-même, entre 85 et le début des années 90, avec toute une série de maxis historiques (le groovy et élégant « The Chase », l'electro et syncopé « Night Drive » ou le très kraftwerkien « Electric Entourage »), édités sur son label Metroplex.

Pourtant, malgré un tel statut, l'homme reste secret, et sa musique souvent méconnue. Loin de la techno des raves, il compose une musique étrange et personnelle, spirituelle et poétique, qui fait de lui un personnage à part de la généalogie électronique.

En 1999, on le rencontre à l'occasion de la parution de deux albums. Tout d'abord *Skynet*, signé Infiniti, merveilleuse petite perle de techno minimaliste et aérienne, et *Mind and Body*, album de funk futuriste, gorgé de tempos électros et de voix soul, sous le pseudo de Model 500.