

## Transfert et transformation: stratégies à l'oeuvre chez Carsten Nicolai.

---

Un article de Martin Pesch paru dans le n° 107 de la revue canadienne "Parachute" «Électrososns», juillet 2002) - <http://www.parachute.ca/>

---

Carsten Nicolai est né dans l'ex-République Démocratique d'Allemagne, à Karl-Marx-Stadt, une ville qui, à la fin du régime communiste en 1989, a repris son nom d'origine, Chemnitz. Au cours des dernières années, il est devenu une des figures centrales du milieu de la musique électronique. Dans son oeuvre, on peut détecter un procédé d'intervention stratégique qui est rendu possible par des correspondances que l'on retrouve entre les beaux-arts et les discothèques, les galeries d'art, l'avant-garde, la techno, le design graphique et industriel et les étiquettes de disques.

### Un survol rapide

Au début des années quatre-vingt-dix, quand la musique house produite à New York, Détroit et Chicago est arrivée en Europe et a déclenché ce qui est connu sous le nom de «Second Summer of Love», en Angleterre, et de mouvement techno sur le continent - elle a conservé une forme plus ou moins semblable depuis -, on considérait encore la musique électronique dans un contexte large et sa pratique à l'avenant. Les variétés de musique orientées pour la piste de danse étaient aussi associées à une musique qui possédait une tout autre vitalité. Cette musique souvent sans rythme, que l'on a appelé «ambiance», avait ses propres caractéristiques, bien que celles-ci s'apparentaient à celles de la techno et de la musique house. Les médias spécialisés la désignaient de cette façon, tout comme durant les parties et les raves où l'on faisait jouer de la musique pour la piste de danse, alors que des soi-disant *chillout rooms* (espaces de décompression) lui étaient assignées. Déjà très tôt et de façon à la fois naïve et créative, on travaillait à ce qui en fait était des espaces d'expérience. Ces *chillout zones* (zones de décompression) étaient spécialement décorées et meublées. Des films et des projections vidéo y étaient intégrés, laissant le visuel prendre une importance toute spéciale.

Musicalement, ce milieu était défini par la parution en 1994-1995 des albums compilations Artificial Intelligence sur étiquette Warp. Aussi méritoires que pouvaient être ces compilations, elles produisaient aussi une différence entre une musique électronique dite sérieuse et celle que l'on destinait exclusivement à la piste de danse, laquelle différence était bien renforcée par ceux à qui elle était destinée. Avec ces disques, un nouveau groupe d'amateurs se mit à la découverte d'un nouveau champ musical, qui n'était plus limité à ce que l'on retrouvait sur les albums douze pouces produits à Chicago et que l'on trouvait dans les magasins spécialisés. Ces amateurs recherchaient maintenant les disques compacts sous les étiquettes Warp, Source, Rephlex, par exemple, (qui ne sont citées ici que pour illustrer le propos et non à titre exhaustif). C'est donc dans les magasins de disques, dans les discothèques et dans les médias que s'est manifestée la rupture entre la musique de discothèque et cette autre que l'on peut désormais associer davantage aux diverses avant-gardes du XXe siècle qu'au développement contemporain de la musique house et de la techno populaire. C'est précisément sous cet aspect que l'on peut voir la «redécouverte» de la musique de Karlheinz Stockhausen, d'Oskar Sala, ou Henry / Schaeffer durant la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix. Cette nouvelle réception menait inévitablement à une reconnaissance croissante dans les pages culturelles des journaux mais aussi dans le milieu culturel qui ne savait que faire de la partie plus hédoniste de la musique, mais qui pouvait voir la manière dont celle-ci s'insérait dans la lignée de l'histoire de l'art.

Que Carsten Nicolai ait pu jouer un rôle important lors de ces transferts et de ces transformations s'explique facilement par ses activités.

Artiste, il a participé à la Documenta x de Kassel et est membre actif du milieu culturel établi. Il fait aussi partie du milieu musical en tant que musicien, producteur et propriétaire de son label. Quelques exemples vont illustrer dans quelle mesure son travail et ses activités sont ouvertement liés et rejettent le concept d'exclusivité d'un milieu.

## **Le matériau.**

Dans ce contexte, l'oeuvre la plus connue de Nicolai est son *bausatz noto ∞*. Dans une pièce éclairée et vide, quatre tourne-disques Technics MKII (marque la plus utilisée par les DJ de par le monde) sont soigneusement disposés les uns à côté des autres sur une table. Un disque est déposé sur chaque plateau. C'est dans une des salles de la Galerie d'art contemporain de Leipzig que Carsten Nicolai a présenté cette oeuvre en 1998. Depuis, la photo de son installation est reproduite lorsqu'il s'agit de montrer que les frontières entre la discothèque et la galerie, entre la culture DJ et les beaux-arts, sont tombées. Cette photo est devenue une icône de référence lorsque l'on veut rappeler le transfert survenu.

Que Nicolai se soit intéressé professionnellement à la musique alors qu'il était déjà un artiste établi dans le domaine des beaux-arts fait dire à certains, et à tort, qu'il fait «aussi» de la musique. Comme si ceci disqualifiait son intérêt pour la musique et les possibilités que soulève cette problématique et reléguait sa musique à un aspect mineur de son oeuvre artistique. Par ailleurs, l'ignorance de son oeuvre visuel dans le milieu musical semble moins problématique. Lui-même décrit ainsi les conséquences involontaires de ce double rôle: *«Plusieurs personnes qui découvrent ma musique se doutent qu'il y a bien quelque chose qui se cache derrière et que l'on puisse la contextualiser autrement. Mais ce n'est pas vrai que je crie sur tous les toits que je suis un artiste, ou que la musique est une composante de mes installations ou de mes expositions. Les gens qui commencent à montrer un intérêt certain pour mon oeuvre comprennent plutôt rapidement et peuvent alors décider par eux-mêmes, à savoir si la musique a de l'importance à leurs yeux. Mais d'autre part, il est assez curieux de voir comment des gens du milieu artistique connaissent aussi peu la musique en général»* <sup>1</sup>.

La préoccupation de Nicolai pour les sonorités et la musique n'est pas une conséquence du prétendu intérêt général apparemment en vogue. Elle souligne plutôt ce qui a déjà constitué un courant fort en art visuel: l'intention de rendre malléable la matière sans forme et de considérer sa résistance à devenir une forme définie. De manière récurrente, Nicolai se concentre sur l'incorporation du hasard ou des développements incontrôlables dans ces processus. La musique et les sonorités ne sont pas pour Nicolai des moyens d'expression alternatifs, mais plutôt le matériau approprié pour rendre concret son intérêt pour le processus, le mouvement, le jamais terminé, l'imparfait. L'on peut présumer qu'il est de ceux qui pensent que l'art est lié à la condition humaine, à la vie en général, aux conditions existentielles, s'il est pertinent d'opposer ceci à ces autres expériences.

Ce qui est certainement le cas de l'installation *bausatz noto ∞*. Sur quatre tourne-disques, il fait jouer quatre disques qui reprennent sa «boucle sans fin» publiée sous le nom de projet de *Noto* sur son label Noton<sup>2</sup>. Les boucles ont été pressées sur vinyle transparent et sont formées de quarante-huit sillons. Diffusées dans le foyer de la galerie par des haut-parleurs extérieurs, elles nous étaient aussi accessibles par écouteurs. Le son pouvait être manipulé en fonction de la vitesse et de la disposition excentrique du trou central du disque, faisant en sorte qu'à partir d'éléments acoustiques individuels, il devienne un mélange variable à l'infini. Nicolai met à la disposition du public des instruments et des boucles. Les visiteurs peuvent faire démarrer les disques respectifs, en déterminer leur vitesse et choisir les boucles pré-enregistrées. Le travail artistique est avant tout dans la livraison du matériau.

Ce qui adviendra de ce dernier - quelles sonorités seront produites - n'est cependant pas prévisible et dépend à chaque fois du hasard. C'est dans cette mesure que *bau-satz noto* ∞ est une réflexion sur la fonction des productions vinyles et sur le rôle des DJ dans les discothèques technos. Les plages ne sont plus produites et distribuées comme oeuvres complètement achevées, à l'opposé des pièces conventionnelles. Elles le sont plutôt en tant que matériau qui obtient sa fonction par l'intégration qu'en fait le DJ dans son mix. Dans son travail, Nicolai n'occupe pas la position centrale prise habituellement par le DJ mais laisse son rôle ouvert. Il transcende pour ainsi dire, en même temps qu'il critique, le statut de «héros» souvent assigné aux DJ.

## Les références.

Le matériau est au centre de l'oeuvre de Nicolai. Sa musique ainsi que ses installations spatiales et sonores peuvent être comprises sur le même plan que la musique électronique contemporaine, dont les racines sont issues de la musique techno. Ce qui, dans un contexte plus large, la rend plus facilement accessible.

Nous ferons appel ici aux interréférences qui forment un ensemble discursif comportant deux avenues: l'historique et le technique. Les enregistrements de Gas ont suscité l'intérêt d'un public pour la jeune musique électronique qui, jusqu'à présent, avait démontré une certaine froideur face au genre et qui l'associait, dans le meilleur des cas, au milieu rave où les danseurs exhibent leurs prouesses toute la nuit sous l'influence de la drogue. Ce dernier s'est ouvertement interrogé sur les relations que l'on pouvait faire entre la techno et la musique orchestrale allemande de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, ou, par exemple, sur les relations qui peuvent être faites avec les enregistrements de Terre Thaemlitz, qui analyse une pièce de Billy Joel jusque dans chacune de ses plus fines fréquences. Ainsi, un genre considéré jusqu'à présent comme sans références se retrouve soudainement avec des racines musicales que l'on peut situer dans un contexte historique.

La direction prise par la musique de Nicolai nous ferait plutôt la percevoir comme une de celles qui se consacrent à la musique comme produit technique. Sa musique suit ses propres origines techniques. Un peu comme la musique du groupe Oval, qui est basée sur des erreurs d'enregistrement de disques compacts et qui font ainsi référence à l'im(possibilité) de leur re-production, la musique de Nicolai a recours à des fréquences et à leur modulation, donc à ce qui les rend audibles en premier lieu. Par ce processus, il met donc en évidence la non-perception des fréquences restantes.

C'est dans son oeuvre de 1999, présentée d'abord à New York et intitulée *Realistic*, qu'il a développé ces idées. Sur une table se trouvent un enregistreur de type NAGRA III (un appareil de précision suisse) et un microphone hypersensible. Ce microphone transmet les sonorités en provenance de la salle ainsi que celles de l'extérieur sur une courte bande sans fin insérée dans l'appareil. La touche d'effacement de l'enregistreur a été enlevée pour que tous les sons captés soient enregistrés progressivement sur le ruban. Parce qu'il jouait continuellement durant les heures d'ouverture de la salle d'exposition, il en résulta une accumulation de toutes les données auditives dans cet espace.

L'ouverture suggérée par la table et le processus technique d'enregistrement très évident créent ainsi une tension entre l'ouverture et la disparition progressive de chacun des sons. Les sons enregistrés une première fois sont superposés à d'autres sons, faisant en sorte que la bande magnétique soit alors chargée d'informations. Si on la faisait jouer, on n'entendrait que des sonorités diffuses desquelles on ne pourrait extraire aucun son individuel. En effet, la faculté d'entendre n'est plus à l'oeuvre et ce que l'on constate c'est comment les bruits environnants et ceux causés par les spectateurs sont enregistrés. On ne peut qu'imaginer comment sonne l'enregistrement. En fait, on ne perçoit que des bruits de coulisse engloutis dans la bande magnétique. Mais on ne peut

aucunement suivre la métamorphose que leur fait subir Nicolai. L'on ne fait que regarder dans un trou noir duquel aucun son ne ressort. Il est impossible de rattraper le matériau sonore enregistré.

C'est ici que nous retrouvons une des contradictions que Nicolai fait ressortir: nous vivons à l'âge numérique, lequel nous offre un potentiel infini de capacité d'enregistrement électronique et de grandes possibilités d'accès. La raison en est que tout ce qui est enregistré est conservé comme unités et que chacune d'elles peut être identifiée clairement. Dans son oeuvre *Realistic*, Nicolai a poussé à l'extrême les capacités d'enregistrement, entraînant ainsi la perte d'identité de tout élément enregistré qui disparaît dans le processus de sauvegarde.

Sur le mur derrière la table sont suspendues par un clou les bandes magnétiques qui sont changées régulièrement, de même qu'une série de polaroids sur chacun desquels l'on peut voir une boucle. Cette disposition met en évidence l'aspect continu du travail. À une étape spécifique de la visite, le spectateur devient témoin du fait que dans le déroulement de l'oeuvre se trouvent suggérées les différentes formes «d'être» du matériau d'enregistrement. Sur les polaroids, les boucles apparaissent de manière très graphique, un peu comme des dessins. La façon dont les formes sont entortillées, comme des ressorts ou une pelote de ficelle, rend visible l'élément de hasard. Or, c'est à partir de l'assemblage aléatoire des informations audio sur la bande sonore que seront ordonnées les bandes magnétiques. Parmi les photographies, on retrouve aussi un croquis du scientifique japonais T. Hashimoto qui s'est grandement intéressé au processus aléatoire du mouvement. Dans *Realistic*, ce qui est le réel, ce qui en fait est à sa base, est rendu visible pour représenter ce qui est au-delà de la reproductibilité technique et de la perception humaine. Dans une oeuvre récente, intitulée *Frozen Water* (sortie en 2001), Nicolai reprend encore une fois ce motif. De basses fréquences agitent de l'eau dans un cylindre pour créer un mouvement à partir des ondes, rendant ainsi visible l'inaudible.

Les oeuvres décrites montrent un haut degré de conscientisation pour ce qui est de la production, de la reproduction et de la représentation de la musique électronique issue du milieu techno. Et c'est bien parce qu'elles sont irréductibles qu'elles deviennent alors oeuvres d'art autonomes.

## **Le design.**

En tant que producteur, Nicolai recherche l'interface entre sa propre affirmation et le commentaire issu du champ culturel qui l'entoure. Le design graphique et l'emballage que Nicolai et Olaf Bender choisissent pour leur label Raster-Noton le soulignent clairement. L'individualité de chaque parution est contrecarrée par une configuration sérielle et par l'accent mis sur les normes techniques (codes à barres, marques déposées des disques compacts, etc.). Dans la série 20' à 2000, par exemple, l'ambiguïté est explicite. Les douze parutions sont intégrées dans un emballage en forme de coquillage fait de matière plastique translucide. Rien de l'extérieur ne pourrait les différencier. Les informations sur les producteurs, les titres, par exemple, sont en petits caractères en marge de chaque disque compact. Un groupe de producteurs a pourtant participé à cette série et aucun d'entre eux ne semble désigné comme faisant partie du noyau dur du label. La présentation de la série court-circuite la représentation vedette de l'individu artiste. Ainsi, la musique produite sur le label Raster-Noton et l'univers musical de la maison de production correspondent à l'esthétique de sa configuration et à la présentation du produit. À l'intérieur comme à l'extérieur, l'aspect technique de la production est apparent sans toutefois être mis au premier plan. Un commentaire sur la représentation actuelle des processus créatifs et sur les produits se manifeste au contraire par la réduction visuelle et acoustique. Cette réduction des moyens chez Raster-Noton fait contrepoint à la surabondance des signes, ces

symboles de notre vie quotidienne (les pictogrammes, logos de toutes sortes, etc.) Face à cela, le label Raster-Noton se questionne sur les possibilités formelles d'expression individuelle, sur les repères individuels face à la norme, aux standards et à la série. Il expose ces conditions en tant qu'éléments formels et puis les individualise. Ici, ce à quoi l'on ne prête habituellement pas attention mais qui est néanmoins dominant, devient visible, audible. La fonction est conservée alors que sa neutralité est éliminée. Il en résulte donc un produit de création qui ne crée aucune illusion quant à son caractère technique. Cela est vrai pour la totalité de l'oeuvre créatrice de Nicolai, même dans les cas où il se rapproche le plus possible de ces illusions. Sur son disque compact intitulé Transform (produit comme disque d'Alva Noto sur le label Mille Plateaux), sorti en 2001, il reconstruit les rythmes syncopés d'une chanson de Destiny's Child... Le transfert se poursuit et il en résulte une transformation continue.

*Martin Pesch écrit sur l'art, la musique et le design pour des anthologies, des catalogues d'exposition et des magazines tels que Frieze. Il est corédacteur des livres Techno Style (1995) et Dise Style (1999), publiés aux Éditions Olms à Zurich. Il vit à Francfort-sur-le-Main.*

*Traduit de l'allemand par Louis Bouchard.*

*J'ai remplacé le terme «enregistreuse» par «enregistreur» (le NAGRA de l'oeuvre Realistic) et le terme «étiquette» par «label» (label de disques), termes probablement admis en français du Québec, mais peu courants chez nous.  
Marc Wathieu.*

## NOTES

1. Carsten Nicolai, entretien avec l'auteur.
2. La firme a fusionné en 1999 avec la maison Rastermusic de Chemnitz et se nomme maintenant Raster-Noton.