



WILLIAM BASINSKI

The Disintegration Loops.

PAR CHRISTOPHE LEVAUX

© Damon Lobel

**De l'érosion de l'espace sonore.
L'antithèse totaliste.**

L'HISTOIRE DES *DISINTEGRATION LOOPS* DE WILLIAM BASINSKI EST DÉSORMAIS IMPRIMÉE SUR BIEN DES PAGES (VOIR NOTAMMENT BOISSEL : 2009, P.149-154). DURANT L'ÉTÉ 2001, LE COMPOSITEUR EXHUME UNE SÉRIE DE BOUCLES DE BANDES MAGNÉTIQUES QU'IL AVAIT LAISSÉES DEPUIS QUELQUES ANNÉES DE CÔTÉ. AFIN DE LES PRÉSERVER DE LEUR DÉGRADATION GRADUELLE, IL LES TRANSFÈRE SUR SUPPORT NUMÉRIQUE. AU FIL DE L'OPÉRATION POURTANT, LES BANDES SE DÉSAGRÈGENT. LA FERRITE SE DÉTACHE DU PLASTIQUE, LES PARTICULES DE FER OXYDÉES TOMBENT EN POUSSIÈRE. LE COMPOSITEUR ASSISTE À LA DÉCOMPOSITION PROGRESSIVE DU SUPPORT. IL CAPTURE CETTE DÉSINTÉGRATION PROGRESSIVE EN L'ENREGISTRANT EN L'ÉTAT. LES MINUTES S'ÉGRÈNENT. SOUFFLES ET SILENCES S'INSÈRENT DANS LES INTERSTICES ÉRODÉS DES BANDES QUI TOURNENT VERS LEUR FIN INEXORABLE. QUELQUES SEMAINES PLUS TARD, LE COMPOSITEUR ASSISTE DEPUIS LE TOIT DE SON LOFT NEW-YORKAIS À UNE AUTRE DESTRUCTION : CELLE DES TOURS DU WORLD TRADE CENTER. IL ENCLENCHE SA CAMÉRA ET FIXE SUR UN PLAN LE NUAGE OPAQUE QUI S'ÉCHAPPE DE MANHATTAN. IL LANCE L'ÉCOUTE DES *DISINTEGRATION LOOPS*. LA NUIT TOMBE. LA FUMÉE NOIRE SE CONFOND PEU À PEU AVEC L'OBSCURITÉ. LE SILENCE S'INSTALLE. UNE HISTOIRE SE REFERME.

William BASINSKI naît à Houston en 1958¹. Ses premiers souvenirs musicaux sont ceux des chants latins qui résonnent dans l'église St. Anne où il assiste à la messe en compagnie des astronautes de la NASA. L'éther, déjà. BASINSKI est aussi un enfant du Ed Sullivan Show, un de ceux qui reçoivent de plein fouet l'invasion des Beatles aux Etats-Unis au milieu des années 1960. Il fait ses premiers pas dans la musique avec la clarinette, en Floride cette fois, puis à Dallas lorsqu'il rejoint la Richardson High School. Comme les minimalistes dont il se réclamera plus tard, BASINSKI se partage entre tradition symphonique et jazz. Il rejoint ensuite la University of North Texas où, toujours comme ses mentors, il est formé à la musique sérielle et à l'esthétique cagienne. A l'époque, en marge de l'Université, il découvre la musique de Steve Reich. BASINSKI est ébranlé. C'est la "mélancolie" de *Music for Airports* (1978) de Brian Eno qui finit par le mener définitivement à la composition. Et c'est en

découvrant le schéma de mise en boucle de bandes magnétiques affiché sur la pochette de *Discreet Music* (1975) du même Eno que BASINSKI décide de se procurer le matériel nécessaire à l'élaboration des paysages sonores qui feront sa marque de fabrique. Il développe alors sa musique pour bandes à New York dès le début des années 1980. Alternant travail de composition et collaborations éphémères avec la scène musicale underground de Williamsburg, il peine à faire publier et entendre sa musique. Le XXI^e siècle se profile à l'horizon.

Totaliser

C'est au début des années 1960 que Terry Riley avait tourné son regard vers les possibilités offertes par la mise en boucle de bandes magnétiques, et c'est par leur biais qu'il avait posé, animé par des prétentions esthétiques qui s'éloignaient des tentatives de réduction minimaliste de son mentor La Monte Young, les fondations de son entreprise répétitive (Potter, 2000, p. 92-150). Plutôt que de prendre la voie de la réduction du matériau musical à son essence – le son unique, immuable, continu – Riley empruntait celle de l'accumulation répétitive. Il traçait ainsi les premières lignes d'un minimalisme qui s'ouvrait au maximalisme. Après avoir perverti la mécanique linéaire des enregistreurs de telle sorte que, plutôt que de ne jamais se redire, ils se redisent sans cesse, il tournait rapidement le dos à la répétition nue. En 1963, Riley publiait *The Gift*, où il recomposait au travers d'incessants échos et chevauchements des fragments du *So what* de Mile Davis repris par Chet Baker. Il se concentrait ensuite sur la construction et l'empilement de strates modulaires, lorsqu'il transféra, l'année suivante, la mise en boucle de la machine vers l'instrument avec *In C* (Girard, p. 63-95).

Comme Terry Riley, Steve Reich fera partie de ceux qui ont fait le voyage de l'instrument à la bande, pour se tourner à nouveau vers l'instrument. Au cours de ce périple, qui semble pour un temps s'arrêter à l'itération élémentaire, Reich prit lui aussi le chemin du divergent : la mise en phase des boucles mène à leur désolidarisation, au déphasage, et à *It's gonna rain* (1965) ou *Come out* (1966). La répétition ouvre au processus, le même au différent, quand bien même la métamorphose se produit dans la plus extrême gradualité. A nouveau, comme Riley, Reich délaissa les bandes. En 1976, *Music for 18 musicians* témoignait d'un nouvel intérêt pour la richesse texturale et harmonique. Reich visait

alors à s'extirper de la raideur structurelle qui marquait ses premières œuvres (Reich, p. 94). Philip Glass, dernier maillon de la chaîne minimaliste et le plus "mécaniste" de tous, ne prendra même plus la peine de passer par la bande pour continuer à développer sa musique pulsée et additive.

Au début des années 1970, l'étiquette "minimaliste" est collée sur les œuvres de Young, Riley, Reich et Glass. L'entreprise est alors menée par Michael Nyman, l'un des premiers compositeurs de la seconde génération de minimalistes. Le mouvement est alors à son apogée. A l'époque pourtant, les tentatives de réduction eidétique de la musique qui avaient caractérisé les premières œuvres de Young, Riley ou Reich, sont désormais marginales. Lorsque le terme se popularise dans les années 1980, le "minimalisme" désigne un mouvement où l'harmonie fonctionnelle et l'opulence instrumentale ont fait leur retour (Fink, p. 541). Le "post-minimalisme" sort de terre. Il donne naissance au totalisme, ce "tremplin vers une considérable complexité rythmique et de tempo" (Gann, p. 14). A y retrouver presque les signes du "maximalisme" (Taruskin, p. 5-6), caractéristique d'une "modernité" à laquelle les répétitifs américains auraient dû, en théorie du moins, mettre fin (Potter, 2001, p. 716).

Remplir

A l'apogée du premier minimalisme, en 1978, Brian Eno avait rassemblé ses idées portant sur la constitution d'une musique environnementale destinée à des moments ou situations particuliers dans un enregistrement intitulé *Music for Airports*. L'album était accompagné du premier "manifeste" de la musique ambient, où Eno soulignait sa volonté de mettre en lumière des "idiosyncrasies acoustiques et atmosphériques" et d'engendrer une musique ouverte au "calme et à la réflexion". Ce faisant, il s'inscrivait dans une double tendance esthétique. La première, empruntée par les minimalistes, visait à contrecarrer la narrativité musicale. La seconde, empruntée notamment par la Muzak, ou par Thomas Pynchon, J. G. Ballard et Philip K. Dick (Toop, 2004), visait à emplir le vide, à "parfumer" l'espace par l'entremise d'un son ubiquiste. Eno synthétisait ainsi les tentatives de colonisation sonore de l'espace préfigurées par Erik Satie au début du siècle et celles de délinéarisation ou de dilatation du temps musical mises en œuvre par les minimalistes.



Réduire/vider

“Créer des paysages auditifs atmosphériques”, “tisser une tapisserie musicale”². C’est le projet alors presque désuet d’ameublement de l’espace sonore – ou de remplissage sonore de l’espace – que William BASINSKI semble reprendre à son compte lorsqu’à l’aube des années 1980 il se tourne vers la musique expérimentale. Et c’est par ailleurs la voie non moins balisée de l’affranchissement des entraves du temps musical qu’il emprunte à l’époque. Il s’y emploie au moyen d’une technologie que l’on pourrait qualifier de “lo-fi”, puisqu’il s’appuie sur des bandes magnétiques devenues obsolètes, à la croisée des chemins entre le premier minimalisme “magnétique” de Terry Riley et de Steve Reich et la musique atmosphérique de Brian Eno. Après deux décennies d’errance, BASINSKI publie *Shortwave Music* en 1998 et *Watermusic* en 2000. La première œuvre s’intéresse aux questions de dilatation du temps et présente une accumulation de courtes boucles de standards pop passés à la moulinette de la Muzak et ralentis jusqu’à l’inintelligible. La seconde présente un flux continu de boucles composées à l’aide d’un synthétiseur analogique. L’ombre de Riley, Reich ou Eno pèse sur l’œuvre de BASINSKI.

L’année suivante a lieu l’accident ; un accident qui rappelle à n’en pas douter ceux du sillon fermé ou du déphasage. Le premier, la rayure des disques usés, avait mené Pierre Schaeffer à fonder son esthétique concrète. Le second, le décalage progressif de bandes lues à l’unisson par deux enregistreurs aux vitesses légèrement différentes, avait mené Steve Reich aux portes de la musique processuelle. Quant à BASINSKI, alors qu’il visait à emplir l’espace de ses boucles pastorales, les bandes s’effritent et le conduisent à exploiter une esthétique de la désintégration.

Comme Reich ou Schaeffer, BASINSKI transfigure ce qui dans un premier temps apparaît comme une catastrophe. Il sublime la destruction du message par le médium et crée dans la foulée un chant du cygne, la bande-son de la destruction des tours jumelles qui s’effondrent à quelques rues de son loft, quelques semaines plus tard, le 11 septembre 2001. De l’accident, BASINSKI tire quatre tomes, quatre séries de *Disintegration Loops* d’une durée totale de cinq heures. Une collection de “paysages pastoraux américains” qui se décomposent au fil des minutes et tombent en poussière. Quatre fables brumeuses de la vie qui sans cesse, en voulant renaître, s’usent et se noient dans un silence mortel.

Erik Satie avait visé un siècle plus tôt à meubler l'espace par le son, BASINSKI l'en dépare. La Monte Young avait cherché à atteindre le son éternel, BASINSKI l'éteint. Riley, Reich, Glass et la descendance post-minimaliste : tous avaient accumulé, empilé ou additionné la répétition nue. Tous semblaient avoir repris – ironiquement sans doute – la voie totalitaire du "toujours plus" contre lequel ils s'étaient érigés. BASINSKI prend celle du "toujours moins".

Avec ses Disintegration Loops, BASINSKI retourne les possibilités offertes par l'extension du support sonore contre elles-mêmes. Il pousse la répétition dans ses retranchements, jusqu'au zéro du signifié barthésien (Barthes, p. 57), jusqu'au silence monadique, jusqu'à la mort. BASINSKI convoque la répétition "re-venance" (Suquet), celle de spectres ou de fantômes sonores qui hantent ses bandes embrumées par la réverbération. BASINSKI réduit le "minimalisme" à son essence : au rien, pour mettre en lumière le versant sombre, mortifère de la répétition qui s'épuise. Le son disparaît de l'espace sonore que la répétition permettait d'emplir. BASINSKI nous rappelle qu'avoir cru que répéter sans cesse aurait pu ouvrir à la vie n'était que vanité. Les fade in qui annonçaient la "postmodernité minimaliste" cèdent leur place à un fade out qui clôt la parenthèse. La nuit tombe sur New York. Obscurité, silence.

Mourir : renaître/répandre

L'histoire est bouclée ? Peut-être pas tout à fait. On se rappellera Richard Middleton (Middleton, p. 265-266) : face au Thanatos freudien, c'est Eros qui se dresse. Car, après les "transferts minimalistes" de la torpeur mécanique à la vitalité instrumentale, c'est une nouvelle vie qu'offre BASINSKI aux bandes en les remettant au centre de son esthétique. Une vie où celles-ci aussi expriment leur condition de mortelles, tout au moins d'"hybrides", à mi-chemin entre technique et humanité (Latour). Une vie où elles se frottent à l'écoulement du temps, emplissent l'espace puis s'épuisent, dépérissent et s'éteignent, à la manière, non pas des spectres, mais des humains. Au fil de ces "vies de boucles", BASINSKI renoue avec l'aléatoire cagien qui l'avait tant fasciné. Chaque répétition se distingue d'une autre, imprévisible. Tout au plus peut-on prédire la fin. Pas le chemin qui y mène. Ce poème de la fin d'un temps pourrait par ailleurs annoncer une autre (re) naissance : celle de l'idée désormais labellisée "postmoderne" que les frontières qui séparent

le "savant" du "populaire" peuvent s'ouvrir à nouveau. Car, tout comme les premiers minimalistes au milieu des années 1960, c'est depuis l'extérieur de l'establishment classique, qui a fini par absorber ces derniers, que BASINSKI force les portes de sa tour d'ivoire. C'est en marge de la communauté post-minimaliste, dans les colonnes du magazine Pitchfork, dans les salles de concert rock comme dans les musées, au fil de collaborations avec des artistes pop (Antony Hegarty) ou d'avant-garde (Robert Wilson, Richard Chartier) que BASINSKI sonne le glas d'une esthétique qui a fini – et c'est sans doute l'autre paradoxe postmoderne – par se refermer sur un canon et son bastion de défenseurs.

William BASINSKI, en proposant "accidentellement" une possible fermeture de la parenthèse minimaliste, ouvre à nouveau les frontières qui avaient divisé en "styles" des esthétiques connexes dont la répétition était le principal mode d'expression. Reste à voir si l'histoire refermera à nouveau ses frontières sur l'œuvre de BASINSKI. L'entreprise d'enserrement canonique semble en tous cas bel et bien est en marche : les presses universitaires d'Oxford (Demers, 2010), Ashgate (Fischer et Flota, 2011) ou la revue Inculte (Boissel, 2009) n'ont pas manqué de mettre en lumière l'"ostinato funèbre de notre temps" (id., p. 154) que sont les Disintegration Loops. Sans aucun doute, la posture du compositeur, qui dit préférer se laisser aller au gré de la pratique "plutôt qu'insérer son esthétique dans une réflexion théorique et historique"³, avait d'abord favorisé l'insertion de sa musique dans le champ des musiques populaires. Sans aucun doute, une "poétique de l'œuvre ouverte" (Eco) a poussé ensuite une série d'observateurs à déceler la puissance esthétique que les boucles de BASINSKI pouvaient renfermer.

Quoiqu'il en soit, en réduisant la répétition au silence, c'est avant tout un nouvel espace qu'il dégage. Un interstice où le son pourra à nouveau se nicher.

NOTES

1. Les éléments biographiques sont tirés d'une entrevue avec William Basinski au Studio The Barn, 10300 Santa Monica Blvd, Los Angeles, le 6 octobre 2013.
2. Ibidem.
3. Ibidem.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Boissel Xavier, "Précis de désintégration", *Inculte* #18, p. 149-154, 2009.
- Demers Joanna, *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press, 2010.
- Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.
- Fink Robert, "(Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream", in Cook N. et Pople A., *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, p. 539-556, 2004.
- Fischer Joseph P. et Flota Brian, "Introduction – Greet Death: Post-9/11 Music and the sound of Decay", in Fischer et Flota, *The Politics of Post-9/11 Music: Sound Trauma and the Music Industry*, Farnham, Ashgate, p. 1-10, 2011.
- Gann Kyle, *American Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer, 2006.
- Girard Johan, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- Middleton Richard, "Play It Again Sam: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music", in *Popular Music*, Vol. 3, "Producers and Markets", p. 235-270, 1983.
- Nyman Michael, *Experimental music*, Paris, Allia, 2005.
- Potter Keith, *Four musical minimalists*, New York, Cambridge University Press 2000.
- Potter Keith, "Minimalism", in Sadie S. (éd.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, Londres, New York, Macmillan, vol. 16, p. 716-718, 2001.
- Reich Steve, *Writings on music*, New York, Oxford University Press, 2002.
- Suquet Hélène, "Les fictions de la boucle", in Belloi L., Delville M., Levaux C. et Pirenne C., *Boucle et répétition : musique, littérature, arts visuels*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2013.
- Taruskin Richard, *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Toop David, *Ocean of sound. Ambient music. Mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Kargo, 2004.



© Christophe Levaux