



HAL
open science

Les débuts de la musique électroacoustique japonaise et ses archives sonores

Jeremy Corral

► **To cite this version:**

Jeremy Corral. Les débuts de la musique électroacoustique japonaise et ses archives sonores. Mémoire sonore du Japon : le disque, la musique et la langue, Jan 2019, Paris, France. hal-02004690

HAL Id: hal-02004690

<https://hal.science/hal-02004690v1>

Submitted on 2 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jeremy Corral, INALCO / CEJ

Colloque international

« Mémoire sonore du Japon : le disque, la musique et la langue »

BNF, 25 janvier 2019

Les débuts de la musique électroacoustique japonaise et ses archives sonores

Je vais parler d'une musique qui entretient un rapport tout à fait particulier avec le média d'enregistrement, la musique électroacoustique. À ses débuts, au lendemain de la deuxième guerre mondiale dans quelques-uns des pays les plus avancés technologiquement, ce qu'on nomme aujourd'hui musique électroacoustique mais qu'on désignait alors plutôt à travers les formules diverses de musique concrète, musique électronique ou encore musique pour bande, était un art musical que l'on créait à même le support d'enregistrement, le disque vinyle d'abord, puis dans une plus large mesure la bande magnétique. Plusieurs manières de faire que l'on disait antithétiques existaient : généralement, il s'agissait soit d'enregistrer des sons du réel quels qu'ils soient et de les combiner selon un développement propre au sensible, soit de produire des sons à partir de générateurs électroniques et de les ordonner de manière strictement mathématique. Dans tous les cas, le montage sonore était élaboré par une manipulation du support d'enregistrement, c'est-à-dire par son passage à travers divers processeurs d'effets, son changement de vitesse et de sens de lecture, son découpage et son collage. L'œuvre, une fois terminée, pouvait être diffusée par le

biais de haut-parleurs, que ce soit dans une salle de concert ou chez soi, à travers son poste radio. Il faut ainsi comprendre que la musique électroacoustique ne peut exister qu'à travers son support, car elle n'est pas conçue pour être réalisée en direct par un orchestre, et, de la sorte, on le devine, la question de sa conservation mais aussi celle de sa valorisation aujourd'hui sont essentielles. Le problème est d'autant plus important que, comme le soulevait Daniel Teruggi¹, directeur de la recherche et l'expérimentation à l'INA, l'Institut National de l'Audiovisuel en France, alors que les standards de stockage de l'information sonore et la nature même du média sont régulièrement améliorés et transformés, la musique électroacoustique se heurte à la nécessité de toujours voir son support actualisé ; ce qui n'est pas sans dénaturer quelque part la qualité de l'enregistrement original et donc l'effet de l'œuvre.

Après une brève présentation des débuts de la musique électroacoustique au Japon, nous allons voir quelles sont les modalités d'archivage sonore et de valorisation, aujourd'hui, de cette production.

Au Japon, les premières expériences de musique créée sur bande magnétique destinées à être entendues par un public ont lieu en 1952. Des compositeurs et des plasticiens découvrent alors les possibilités techniques du microphone et du magnétophone, et il s'agit pour eux d'expérimenter et de jouer avec le son davantage que de constituer un véritable art musical à part entière. Rapidement pourtant, dès 1954, la NHK, l'unique groupe audiovisuel public du pays, formule la volonté de développer la recherche technique et artistique liée au support qu'est la bande. L'année d'après, la mise en place d'espaces physiques et radiophoniques dédiés à

¹ Voir TERUGGI Daniel, « Preserving and Diffusing », *Journal of New Music Research*, vol. 30 no. 4, 2001, pp. 403-405.

cette musique en gestation qu'est la musique électroacoustique témoigne d'une certaine détermination à poser là les rudiments d'une nouvelle dynamique de la modernité musicale.

À titre d'exemple de ce qui se faisait alors, je vais faire écouter un extrait d'une des premières études réalisées par un compositeur, dans le cadre de ce programme de constitution d'une nouvelle musique. La pièce, composée par Mayuzumi Toshirō en 1955, s'intitule *Kyoshijōha to kukeiha ni yoru invenshon*, ce qui veut dire « Invention pour ondes en dents de scie et ondes carrées ». Il faut savoir que cette pièce était déjà très inventive pour cette époque faite de tâtonnements.

Ce qui sera plus tard connu comme le « studio de musique électronique de la NHK », se faisant l'écho du studio de création musicale de la station NWDR à Cologne fondé en 1951, permet par la suite à de nombreux compositeurs d'avoir accès à de nouvelles technologies et de mettre à l'épreuve de nouvelles techniques et théories grâce auxquelles ils constituent un corpus d'œuvres faisant preuve d'une énergie créatrice indéniable. La NHK n'est pas la seule institution à agir dans le domaine : dans les années 1950 et 1960, plusieurs autres studios privés de divers rayonnements sont constitués pour donner naissance à une production nationale conséquente. Les moyens techniques et humains mis en place par la NHK en font toutefois, longuement, ce qu'on peut probablement considérer comme le pôle d'attraction et de développement le plus important du pays.

Comme soulevé plus tôt, les particularités de la musique électroacoustique n'en font pas pour autant une musique qu'on crée ou qu'on approche aisément. Du côté des compositeurs d'abord, le processus de réalisation est long et fastidieux ; il se fait au prix de nombreux tâtonnements avec la collaboration de techniciens qui souvent conçoivent les outils sonores de manière expérimentale. Du côté du public

ensuite, elle mobilise des modalités d'écoute spécifiques, qui requièrent une certaine pratique, un certain apprentissage. En d'autres termes, la production et la circulation de musique électroacoustique ne se fait pas sans appui financier important, et de plus en plus, à partir des années 1960, alors que s'intensifie le dialogue avec l'international et que la culture et les arts japonais bénéficient d'un regain d'intérêt à l'échelle globale, les compositeurs s'orientent davantage vers la plus grande souplesse qu'assurent les formes de musiques plus traditionnelles. Takemitsu Tōru, Ichihyanagi Toshi, Mayuzumi Toshirō, sont ainsi des exemples de compositeurs qui, d'abord résolument tournés vers l'innovation technologique et les expressions qui lui sont afférentes, connaissent un plus grand succès international par le biais d'œuvres instrumentales qui permettent, de manière moins détournée, de rendre compte d'un caractère local, dit « japonais » ; un caractère qui satisfait l'attente d'exotisme et ravit plus immédiatement les sens. Par conséquent, il n'est pas sans dire que, en quelque sorte, le succès de la musique japonaise se fait également sur le sol national à travers l'approbation de la réception internationale. Par ailleurs, avec le développement des ordinateurs et des synthétiseurs puis avec la multiplication des studios personnels, la musique électroacoustique créée de manière institutionnelle perd peu à peu de son dynamisme à partir des années 1970, bien qu'elle soit forte de quelques grands succès d'estime ayant participé à constituer l'image d'un Japon à la pointe de la modernité artistique. Ainsi, quand bien même la technologie qui permet la création de la musique évolue, l'œuvre des années 1950 et 1960 reste assujettie à un média de stockage qui devient obsolète avec le temps et finit par ne plus fonctionner.

Il importe justement d'aborder maintenant la question de la conservation de cette production. À la fin des années 1980, le Centre de recherche informatique en

musique et en acoustique de l'Université Stanford en Californie formule l'ambition d'établir pour la première fois dans l'histoire des archives numériques des principales pièces des débuts de la musique électroacoustique internationale² : ceci pour indexer les œuvres, mais aussi bien entendu pour parer au problème de l'usure inévitable du support analogique original et de la dégradation de l'enregistrement. Avec la collaboration du Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe en Allemagne, le projet IDEAMA, pour International Digital ElectroAcoustic Music Archive, est fondé et débute ses activités de collecte et de conservation en 1990. Au Japon, l'Institut national de science des systèmes d'information à l'Université de Tōkyō est chargé de numériser un certain nombre de pièces considérées comme de grande importance historique et d'en faire parvenir les copies à l'Université Stanford. Afin de mener à bien la sélection des œuvres, un inventaire est constitué. La tâche est cependant difficile car les sources sont éparses et parfois manquantes. Ceci tend à montrer que, même si quelques inventaires de la production japonaise avaient déjà été réalisés auparavant, notamment sous l'impulsion du Service de la recherche de la RTF, la Radio-Télévision Française, et du compositeur et chercheur britannique Hugh Davies dans les années 1960, le recensement ne se fait pas de manière systématique, fait qui bien évidemment met en lumière plusieurs problèmes liés à l'absence de véritables outils d'indexation des œuvres au sein des institutions de production, entraînant un manque de visibilité de ces œuvres, leur oubli, voire leur perte. Finalement, à l'issue du processus de sélection, en 1994, sur cent cinquante-neuf

² Voir MIYAZAWA Akira 宮澤彰, « IDEAMA – Kokusai denshi ākaibu – Shoki denshi ongaku shiryō no sakusei nado » 『IDEAMA—国際電子アーカイブ 初期電子音楽資料の作成など』 (IDEAMA – Archives électroniques internationales – De l'élaboration d'archives concernant les débuts de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (Art de la musique), vol. 54 no. 3, mars 1996, pp. 81-84.

pièces recensées alors au Japon, vingt-trois d'entre elles sont choisies pour représenter la production nationale auprès de l'IDEAMA³.

Le projet IDEAMA sensibilise les consciences et encourage indirectement d'autres institutions à mettre en place des opérations similaires. La NHK aussi mène une politique de numérisation du contenu de ses programmes radio enregistrés, parmi lesquels figurent les œuvres de musique électroacoustique créées en son sein. Cependant, il semblerait qu'hormis des critères d'indexation par nom et par date d'émission ou par quelques mots-clés génériques, la production musicale et les documents qui y affèrent ne soient pas spécifiquement mis en valeur de quelque manière que ce soit. Il est à noter que la direction de la NHK fait appel depuis plusieurs années à des chercheurs externes à l'institution et finance des projets individuels et universitaires destinés à valoriser ses archives. C'est par l'entremise de cette campagne que depuis 2016 des recherches sont menées afin de produire une liste la plus exhaustive possible des œuvres électroacoustiques du studio⁴.

La recherche japonaise commence donc récemment à s'intéresser à cette production, et il faut espérer que les actions pour mieux la connaître et mieux la comprendre en la rationalisant s'intensifieront. À titre de comparaison, en France, le GRM, c'est-à-dire le Groupe de recherches musicales, l'atelier de création de musique électroacoustique de la RTF, est dès les années 1960 intégré au Service de recherche de l'institution radio-télévisuelle pour mener des campagnes d'organisation de ses archives musicales⁵. Il va sans dire que, mieux connue, la production française

³ *Ibid*, p. 83.

⁴ Voir KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, « NHK Tōkyō ni oite seisaku sareta denshi ongaku no chōsa (1952 kara 1968 nen » 『NHK 東京において制作された電子音楽の調査 (1952年～1968年)』 (Recherche sur la musique électronique créée à la NHK de Tōkyō – De 1952 à 1968), *Journal – Institute of Advanced Media Arts and Sciences*, vol. 8, 2016, pp. 122-137.

⁵ TERUGGI Daniel, *op. cit.*, p. 403.

bénéficie aujourd'hui d'une histoire, d'une présence et d'un rayonnement internationaux bien plus significatifs que la production japonaise.

De manière générale cependant, et la question reste irrésolue, le support numérique remplaçant aujourd'hui le support analogique original, l'œuvre acquiert de manière irrémédiable une qualité et des particularités qui n'étaient pas celles de ses débuts. Pour exemple, la pièce *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto* – « Musique concrète pour diffusion stéréophonique » –, créée en 1956 par Shibata Minao, était à l'origine conçue pour produire un effet stéréo, et ce avant même l'apparition de la radiodiffusion stéréo standard. L'astuce consistait à diffuser l'œuvre constituée de deux pistes distinctes au même moment sur les deux canaux émetteurs de la NHK. Il fallait donc avoir au moins deux postes de radio chez soi pour en apprécier toute la teneur. Aujourd'hui, cette technique peut paraître complètement désuète, voire difficile à reconstituer. Il est à se demander donc de quelle manière doit-on conserver les œuvres électroacoustiques qui ont une technique de diffusion particulière. En ce qui concerne *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto*, il existe aujourd'hui un enregistrement numérisé mis à la disposition du public. Cet enregistrement est bien en mono, mais il s'agit en fait de l'une des deux pistes originelles, ce qui veut dire qu'on ne peut entendre qu'un seul des deux canaux qui étaient proposés initialement.

Conserver les enregistrements en actualisant leur support permet toutefois comme on l'a vu de les rendre de quelque manière que ce soit disponibles dans le temps, présents au monde, malgré l'usure et l'obsolescence des médias. Cependant,

ainsi que le soulève Daniel Teruggi⁶, conserver une œuvre suppose aussi par concomitance un acte de communication, par lequel cette présence devient effective. Autrement dit, il s'agit de faciliter l'accès à l'œuvre, et à tout type de public, par l'intermédiaire de son enregistrement d'une part, mais aussi à travers des documents écrits et une iconographie, c'est-à-dire des notices, des partitions, des photographies lorsqu'il y en a. Ceci afin d'identifier l'œuvre, de lui donner corps, en l'insérant dans une narration plus large, raisonnée, et faite de continuité. Au Japon, ces actions ne sont que très sommairement menées par les institutions de production, mais les chercheurs sont bien entendu conviés à analyser les documents disponibles et à écrire l'histoire de la musique électroacoustique. Cette histoire est encore en gestation, comme déjà dit, mais elle se constitue déjà sur les fondations d'une narration toute particulière que l'on va voir.

Dès les premières années de production de musique électroacoustique au Japon, on s'aperçoit que les revues musicales ne sont pas un espace de dialogue dédié exclusivement aux critiques et aux compositeurs, car régulièrement, et durablement, les ingénieurs du son eux-mêmes, à l'origine de la réalisation technique de l'œuvre, prennent la plume pour faire un compte-rendu de leur travail. Tout autant que les processus compositionnels et de structuration théorique de la musique, les Japonais se sont en effet rapidement et vivement intéressés à la question du matériel et de son fonctionnement. Le compositeur Moroi Makoto par exemple, à qui l'on doit en coopération avec Mayuzumi Toshirō la première pièce originale de musique électronique japonaise en 1956, séjourne l'année précédente en Europe, pendant plusieurs mois, voyage au cours duquel il se rend à Cologne en Allemagne pour rencontrer les compositeurs et les techniciens du studio de la NWDR qu'il considère comme structure de référence. L'objectif de ce voyage n'est ainsi pas tant d'observer

⁶ *Ibid.*, p. 404.

les techniques en usage à Cologne que la nature du matériel utilisé ; matériel qu'il s'apprête à rassembler et à exploiter au mieux, avec le concours de la NHK et de ses ingénieurs, pour poser les fondements d'une musique électronique japonaise. L'ingénieur du son n'est donc pas un simple orchestrateur plongé dans l'ombre, il est consulté car il prend activement part à la constitution de la musique électroacoustique ; aussi son travail est mis en avant, contrairement à ce qu'on peut observer plus volontiers en Europe et aux États-Unis par exemple, où l'on est davantage dans un discours d'auteur, tout du moins une fois que les fondations techniques de la musique électroacoustique sont posées.

La logique de l'association des aptitudes entre un compositeur et une équipe technique prend cependant toute son ampleur lorsque le compositeur américain John Cage et le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen viennent séjourner au Japon, en 1962 pour Cage et en 1966 pour Stockhausen. Les deux expriment alors tour à tour leur ravissement de leur expérience de travail au Japon, tandis qu'ils sont secondés par des techniciens dont ils jugent la contribution et les compétences admirables. Ces récits sont par la suite repris par les chercheurs japonais et quelques-uns des compositeurs eux-mêmes, récits à partir desquels ils établissent une narration selon laquelle la spécificité de la production électroacoustique japonaise se fonde en partie sur la figure du technicien résolument actif, minutieux, doté d'une remarquable inventivité et d'une grande force de proposition.

Cette approche de l'ingénieur du son comme co-auteur de l'œuvre se retrouve plus activement proposée auprès du public à partir de 1993, avec la sortie en CD de l'anthologie *Oto no hajimari o motomete*, titre qui signifie « À la recherche de l'origine du son ». Cette anthologie est produite et réalisée depuis une impulsion à l'échelle individuelle, par d'anciens étudiants de l'Université des arts d'Ōsaka et par

Satō Shigeru, un ancien ingénieur du son de la NHK. Elle est dédiée au travail d'un autre ingénieur du son, Shiotani Hiroshi, et présente quelques-unes des pièces les plus remarquables du studio. Plusieurs volumes de cette anthologie sont par la suite édités jusqu'en 2009, portant à quarante-quatre le nombre de réalisations mises à la disposition du grand public. Chaque volume est organisé autour du travail de différents techniciens, fait qui vient renforcer aujourd'hui cette sorte d'accord au sein de la recherche japonaise selon lequel l'histoire de la musique électroacoustique du Japon s'appuie tout autant sur les compositeurs que sur les ingénieurs, lesquels deviennent dès lors ce qu'on peut considérer comme les interprètes de cette musique, des interprètes que l'on ne voit communément pas en ce qui concerne la musique électroacoustique, mais sur qui un nouvel éclairage doit être apporté. Bien évidemment, au Japon la mise en valeur de la production électroacoustique à travers le seul nom des compositeurs se fait tout aussi bien, notamment lorsqu'il s'agit de rétrospectives d'auteurs. Dans le même temps, l'insistance sur l'aspect véritablement artisanal et collaboratif de cette production nationale est cependant si particulière qu'il est impossible de ne pas la prendre en compte dans la tâche de création d'une histoire raisonnée.

Pour conclure, la musique électroacoustique japonaise reste encore très largement méconnue, et ce même au Japon, car elle se heurte à une prise de conscience tardive en ce qui concerne son indexation et sa valorisation. Il semble par conséquent que l'urgence avec laquelle se constitue actuellement son approche, par le biais de son socle technique, soit une chose que l'on peut juger positive si elle permet justement d'attirer l'attention en créant de la singularité.