

TATJANA BÖHME-MEHNER, Leipzig / Halle

Reproduction par traduction : Préjugés, Connotations, Images

Quelques idées sur le transfert culturel et l'autoreproduction entre la culture musicale électroacoustique et ses résultats historiographiques du milieu du 20^{ème} siècle jusqu'à nos jours

L'allemand connaît un proverbe qui dit : il faut croire seulement aux statistiques que l'on a maquillées soi-même. Même si « maquiller » est un mot assez fort, il serait bien facile de dire la même chose des traductions en général; et spécialement si elles s'occupent de textes concernant des sujets très complexes, très politiques dans un sens plus large ou – et cela nous intéresse particulièrement – sur les jugements de valeurs. Et cela inclut finalement tout sujet esthétique.

Il existe aussi le phénomène de « maquillage » de textes ou – mieux dit – de phrases ou de termes choisis comme outil de construction des images esthétiques et historiques de l'autre et par là de soi-même qui nous intéressent dans un projet de recherche plus large sur les musiques électroacoustiques au milieu du dernier siècle en France et en Allemagne¹.

Il n'est presque pas nécessaire d'expliquer pourquoi la différence entre la France et l'Allemagne est d'un intérêt très spécifique si on veut discuter les dépendances et interdépendances, des mécanismes de construction des images historiographiques et socio-esthétiques. Presque chaque histoire de la musique du 20^{ème} siècle² nous propose les deux directions – celle de Paris et celle de Cologne – la musique « électronique » et la musique « concrète » – comme directions centrales de l'époque et comme les adversaires par excellence de cette histoire. Cela peut être traité comme fait historique – et, bien sûr, cette différence d'abord idéelle, existe ; mais elle est aussi une différence générée dans une certaine manière au niveau de la langue. Et cela encore une fois sur deux échelons – par la construction des mots même et leurs traductions au niveau de base et par la traduction dans la langue historiographique – donc à un niveau scientifique.

Ici il est important de souligner ce qu'il ne nous intéresse pas du tout de montrer des « fautes » ou des « maquillages » produits délibérément et consciemment, mais de parler d'un mécanisme de construction et de reproduction qui se trouve dans presque tout contexte de jugements de valeurs, mais qui est spécialement sensible dans le cadre de la musique

¹ Les idées discutées ici font partie d'un projet postdoctoral de l'auteur réalisé partiellement avec le soutien du DAAD et la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, par une bourse de recherche.

² Voir p. e. actuellement : Helga de la Motte (Ed.) : *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber – et dans cet ouvrage spécialement le volume 5: Elena Ungeheuer (Ed.) : *Elektroakustische Musik*, Laaber 2002, ou Célestin Deliège : *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont 2003.

électroacoustique de l'époque traitée ici – parce que la musique et le langage de cette musique utilise beaucoup de choses qui d'abord ne sont pas forcément musicales – qui viennent par exemple de la vie quotidienne ou de la technique ou technologie – et qui doivent gagner leur propre sens musical, leur propre sens esthétique ; qui doivent d'abord devenir des termes musicaux³. Bien sûr, ils possèdent déjà un sens externe, qui peut apporter certaines connotations sociales dans le discours musical. Et souvent ces connotations ne se trouvent pas à la surface mais influencent le discours de manière inconsciemment.

Parce que tous les mécanismes desquels nous nous occupons se passent à un niveau entre conscience et inconscient, la question de la responsabilité n'intéressera pas pour le moment. Le jeu avec la connotation peut se dérouler consciemment et inconsciemment. Le traducteur peut l'utiliser consciemment ou par hasard ou peut – lui-même – être victime de ce malentendu. Le savoir et l'ignorance deviennent des mécanismes du transfert culturel – provoquent une certaine sélectivité qui peut spécialement nous intéresser.

Avant de donner quelques exemples historiques – plutôt connus – il y a quelques mécanismes à discuter et avec cela quelques impressions à donner sur un cadre théorique de ces idées.

Les images de ces deux directions européennes et leurs différences idéologiques marquent le tableau de la musique du centre du 20^{ème} siècle, mais on peut souligner que pour l'époque des grandes « batailles » de la musique dites « concrète » et « électronique » il est à constater que la majorité des français ne parle pas l'allemand et celle des allemands ne parle pas le français. On réfléchît quand même de l'une ou l'autre manière à ce que l'autre fait et tente de faire. Mais, malgré tout, ça se ne peut pas du tout dérouler au fond de la musique seulement – les vols économiques et l'Internet avec ses listes et chaînes spéciales de toutes sortes de musique n'existent pas encore. On a la radio ; mais la possibilité de produire et après d'envoyer des disques est un privilège n'existant pas pour tous et pas pour tout oeuvre. (Finalement, ce fait provoque une autre forme de sélectivité.) Et à coté de tous ça, nous trouvons un fond politiquement très sensible.

Le transfert des informations est facilité par les frontaliers qui ont toujours existés et qui sont souvent très connus. Pour l'époque traitée ici ce sont des grands noms – comme Karlheinz Stockhausen ou François Bayle – qui, bien sûr, transmettent avec les informations dans leur sélectivité leur propre image assez artificielle. Dans la mesure où le problème du

³ Voir p. e.: Jacques Amblard : « L'oeuvre esthétique musicale comme art, concurrent de son objet d'étude », in : Marc Jimenez (Ed.) : *Art et mutations. Les nouvelles relations esthétiques* (= Séminaire Interarts de Paris 2002-2003), Paris 2004, p. 11-19, et Niksa Gligo : « ,Structure, un mot de notre époque' : Die Komponistentheorie als notwendiger Beitrag zum Verständnis der Neuen Musik », in : Otto Kolleritsch (Ed.) : *Verbalisierung und Sinngehalt : Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*, Wien 1989, p. 82-103, et à l'autre coté le débat sur la musique et l'électricité commençant au début du 20^{ème} siècle dans les grandes revues musicales allemandes (p. e. *Melos, Die Musik, Pult und Taktstock*), mais aussi technologiques (p. e. *Funk et Funkbastler*).

traitement scientifique de cette musique-là est que la recherche est faite par les personnes actives – par les musiciens, qui doivent sélectionner d'autres informations comme importantes – qui observent différemment. Mais pour le sujet actuel cela ce n'est pas forcément de grand intérêt. Mais quand même l'entrée dans la langue et la culture de l'autre offre d'une certaine manière le pouvoir de savoir⁴.

Pour l'Allemagne, on peut facilement dire que l'on ne trouve pour le sujet presque jamais des traductions demandées librement par des éditeurs commerciaux employant des traducteurs généralement professionnels – alors, des spécialistes des traductions; mais normalement des spécialistes du sujet, des chercheurs ou publicistes musicaux, alors – souvent parce qu'on a soi-même besoin d'une traduction pour des recherches ou des choses comme ça. Ça possède sans doute de gros avantages, mais renforce aussi la reproduction du savoir existant, donne une sélectivité certaine au choix des textes, des termes et du contexte. Pour le lecteur, il peut être quelquefois d'importance s'il s'agit d'une citation ou d'une oeuvre dans sa totalité, si il s'agit d'une traduction faite pour soi-même ou d'une petite partie d'un ouvrage utilisé comme épreuve – mais normalement le fait n'est pas réfléchi. La traduction est prise comme absolu. De l'autre côté, chacun entre nous sait bien comment les citations des témoignages de toutes sortes sont lus : de manière pas trop concentrée, pas trop intensive, un peu comme des illustrations.

Ce n'est pas par hasard que beaucoup des théories sociales au 20^{ème} siècle centralisent la nécessité de la sélection. De sélectionner quelque chose au fond de plein d'autres choses possibles est une nécessité sociale pour réguler et organiser la vie, pour garder les problèmes communicables. Et sans doute la sélection est un mécanisme central pour l'historiographie. Dans notre cadre, un choix se déroule à des niveaux différents. Pour les arts, c'est une sélection des acteurs, des oeuvres – donc, du sujet, du message dans un sens spécial. Et c'est toujours aussi une sélection des textes – des exemples et, dans les textes, des phrases. Et s'il ne s'agit pas d'un sujet forcément national et unilingue, il est clair qu'on a en plus une sélectivité des choses à traduire. Toute sélection est motivée dans l'une ou l'autre direction – la différence et la question de savoir si et comment on informe le lecteur sur ce fait et sur ses propres motifs est d'une importance scientifique. Niklas Luhmann dans ses théories parle de la contingence et de la double contingence – en fait de la différence entre la sélection et le choix et par ailleurs du savoir de cela des deux coté de la communication⁵. Et ce mécanisme existe ici à deux niveaux communicatifs – entre auteur et traducteur et entre traducteur et lecteur. Une traduction ne peut jamais être seulement fidèle dans un propre sens.

⁴ Voir p. e. les explications générales en Michel Foucault : *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, et les explications spéciaux sur le « pouvoir-savoir » en Michel Foucault : *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975.

⁵ Voir p. e. : Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Francfort s. M. 1984, Niklas Luhmann : *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort s. M. 1995, et Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Francfort s. M. 1994, et pour une introduction des termes de cette théorie : Tatjana Böhme-Mehner : *Die Oper als offenes, autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns ?* Essen 2003.

On trouve toujours ce qu'on cherche: Les sources sur les deux directions de la musique électroacoustique sont tellement riches et nombreuses qu'une sélection est alors évidente – il ne serait pas difficile de générer des images plus ambivalentes que celles déjà plus connues. Et alors le mécanisme, les causes pour les images existantes seront plus intéressantes que des nouvelles sélections.

Le traducteur devient une sorte de « Gatekeeper » ou d' « Advocate ». Les termes sont employés par la théorie du journalisme de Morris Janowitz ⁶. Mais le modèle peut toujours être employé quand on s'occupe du fleuve des informations, spécialement si le transmetteur possède un pouvoir-savoir (presque) absolu. L'avocat alors produit une sélection de toute sorte d'informations sans intérêt de leur donner une direction, sans vouloir présenter un préjugé – pendant que le Gatekeeper emploie la nécessité de sélectionner pour donner un préjugé ou une direction aux informations. Le premier laisse le jugement au lecteur – le second donne une image assez prête. On trouve alors des modèles de réception différents. Le traducteur peut aussi facilement prendre l'un ou l'autre de ces deux rôles – ou les changer de situation en situation. L'avocat absolu restera – à cause de la sélectivité de l'acte – un « type idéal » Wébérien⁷, une certaine forme – nécessaire – d'utopie. Il reste impossible de produire par traduction un texte identique; et la nécessité est d'éviter que le lecteur croie en une identité comme cela, il s'agit de réfléchir la différence.

La sélectivité du Gatekeeper n'est ici pas seulement comprise comme une sélectivité au niveau de la traduction ou de la non-traduction, mais aussi au niveau du choix des équivalents. Alors faut-il demander ce qui est traduit, ce qui reste à traduire, et quel équivalent est choisi.

Et ces certaines formes de sélections, dans le processus de traduction, influencent la réflexion encore une fois sur des différents échelons. Elles se reproduisent au niveau de la production, de la réflexion, de l'interprétation (si cela existe) et aussi spécialement de la réception musicale.

Ce dernier point peut être l'explication du fait que les oeuvres de Pierre Schaeffer en Allemagne sont jusqu'à nos jours très souvent écoutés comme des « histoires » concrètes – des contes en bruits ou de choses comme ça. Pour nous, un exemple par excellence est la traduction du mot « concrète » dans cadre de la musique concrète – dans les années cinquante et même soixante comme « konkrete Musik ». On a une analogie avec le « Minimal Music »

⁶ Morris Janowitz: « Professional Models in Journalism. The Gatekeeper and the Advokate », in : *Journalism Quarterly*, spring 1975, p. 618-626. En utilisant des autres motivations comme point de départ il serait aussi d'intérêt d'employer la théorie de Elisabeth Noelle-Neumann sur la fleuve des informations par une « Schweigespirale » – alors sur la reproductions d'une tendance de sélectivité (et spécialement la reproductions de choix in faite) motivé par le succès attendu par cette reproduction qui fait la personne sélectionnant partie d'un groupe sociale. Voir : p. e. Elisabeth Noelle-Neumann : *Öffentliche Meinung. Die Entdeckung der Schweigespirale*, Francfort s. M. 1989.

⁷ Voir: Max Weber: *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (1904), Francfort s. M. 1995; et Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922, ici spécialement le § 1.

qui était pour une période assez reculée « Minimal-Musik ». Ces traductions à la surface ne sont pas vraiment fausses – mais elles sont très loin du sens idéal des mots d'origine. Si on parle encore, dans des articles centraux de musicologie allemande, d'une musique concrète comme d'une musique qui fait l'auditeur par l'utilisation des sons concrets capables d'imaginer sa propre histoire – une définition qui fixerait proprement dit la « musique anecdotique ». Il n'y a pas beaucoup de gens qui se sont intéressés par l'idée Schaefferienne d'une Recherche Musicale, une recherche fondamentale sur le son proprement dit; et donc l'idée que concrète – dans la connotation allemande un peu plus utilisé aussi comme directe, absolument reconnaissable – définit une « konkrete Musik » a jusque nos jours reproduit quelques malentendus.

Un autre exemple serait le mot « expérimental » plus tard utilisé par Schaeffer et traduit quelques fois comme « experimentell » en donnant dans la connotation allemande l'image de bric-à-brac, d'essai, des tests des matériaux. Le fait de garder des mots originaux dans des situations comme celle-ci est peut être quelques fois plus fidèle (pour ma part, je préfère cette méthode là en donnant une annotation) mais quand même on ne peut pas toujours éviter la reproductions des connotations au niveau de l'inconscient chez les lecteurs.

Jusque maintenant le *Traité des Objets Musicaux*⁸ et *Le Solfège des Objets Sonores*⁹ ne sont pas traduits en allemand – mais ils existent plusieurs passages traduits et employés comme citations dans des petites ou grandes études sur la musique concrète. Le contexte des passages choisis doit rester pouvoir-savoir. Sur l'emploi des passages traduits, on peut dire que c'est toujours dans le contexte des recherches sur la musique concrète – presque les seules recherches sérieuses sur Schaeffer. Mais comme résultat on trouve – même dans les publications musicologiques allemandes les plus réputées – l'image du « traité » comme d'une théorie de la production de la musique électroacoustique – spécialement concrète. Ces passages – sans doute – ne sont pas du tout fausses, mais par le perde du contexte de la publication on perde aussi des régulations d'un jugement et des points centraux d'une observation scientifique.

Finalement il reste à dire que, pour l'époque traitée, on trouverait bien facilement des mécanismes similaires dans l'observation françaises du développement allemand, mais quand même sur un autre échelon. La connaissance du développement de la radio et de sa musique en Allemagne dans l'entre-deux-guerres serait un exemple. Nous avons ici un développement qui se déroule juste à coté qui est souvent ignoré, soit par hasard, soit à cause des barrières linguistiques ou politiques. Dans une époque politiquement très difficile et en même temps très intéressée par l'innovation absolue, on a souvent des idées identiques définies par d'autres mots; des innovations similaires vues différemment selon leurs contextes. Et il y a

⁸ Pierre Schaeffer : *Traité des Objets Musicaux*, Paris 1966.

⁹ Pierre Schaeffer avec la collaboration de Guy Reibel et de Beatriz Ferreyra : *Solfège des Objets Sonores*, Paris 1967.

l'observation et la réflexion qui reproduisent verbalement l'idée des différences. De verbaliser les différences c'est ce qui facilite la reproduction de soi-même et qui garde – dite dans la manière d'une pensée systémique – la fonctionnalité du système, qui est ici un système spécifiquement culturel, opérant dans un niveau spéciale et supplémentaire par langue.

Pour l'image d'aujourd'hui – une image au niveau de la recherche historiographique – on trouve à la base une différence assez large. Pendant que la recherche ne laisse aucun doute qu'en France on ne s'occuperait jamais de choses non traduites, qui existe seulement en allemand, les sciences en Allemagne déclare de bon goût de préférer citer des pages en différentes langues étrangères. À la fin, ce n'est pas vraiment une solution pour éviter les malentendus des traductions, mais c'est un autre mécanisme de dissimulation, comme il montre les interprétations de ces textes, ou les citations de ces textes en cadre de recherches populaires ou journalistes – puis, bien sûr, traduits. Cette différence sûre de soi des deux cultures scientifiques trouve ces résultats d'abord dans la quantité des recherches sur l'autre côté et aussi dans le cadre des projets – soit universitaires, soit dans le contexte du conservatoire ou librement. On peut ajouter que, pour l'Allemagne, de vraies traductions des textes français et encore plus des textes anglais sont très rares.

Sans doute il est plus difficile de changer un terme ou – mieux dit – la traduction d'un terme déjà introduit que de toujours informer sur le moment connotatif différent. La reproduction des termes et traductions établis marque l'image esthétique et historiographique et avec ça la vie culturelle et le point de vue interculturel – dans quelques points – jusqu'à nos jours. Maintenant le marché de traductions (souvent inconsciemment) augmentant les préjugés est même assez exacerbé par l'existence et le pouvoir de l'internet.

Si on parle alors – comme il est très moderne aujourd'hui – du transfert culturel et d'une interdisciplinarité et globalisation de la recherche – le succès dans les arts dépend d'une certaine manière aussi de la réflexion des barrières au niveau de langue et avec ça au même moment des barrières culturelles souvent invisibles; et alors l'esthétique comme recherche et l'historiographie musicale ont besoin d'un mécanisme de réflexion du traitement de ces différences. Il faut savoir que franchir l'une provoque souvent un renforcement de l'autre. Généralement les connotations dépendants du contexte culturel aident souvent dans la reproductions des préjugés, et en créer et confirmer des images de l'autre – deviennent quelques fois part de la théorie esthétique et de l'historiographie. Mais il est claire que le transfert culturel, le transfert des informations a toujours besoin du transfert de la langue – et la seule résolution est de réfléchir bien et scientifiquement à la manière dont ce transfert au niveau du langage n'est absolument pas tellement parfait, tellement clair comme il veut nous souvent faire croire.