

Tatjana Böhme-Mehner

« Réflexions sur le développement de la musique électroacoustique entre la France et l'Allemagne – une histoire de ruptures »

EMS08

Electroacoustic Music Studies Network International Conference

3-7 juin 2008 (Paris) - INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

3-7 June 2008 (Paris) - INA-GRM and University Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

<http://www.ems-network.org>

# Réflexions sur le développement de la musique électroacoustique entre la France et l'Allemagne – une histoire de ruptures

Tatjana Böhme-Mehner

Laissez-moi prendre le point central dans le titre de cette conférence EMS08 comme point de départ : « La Musique concrète : 60 ans plus tard ». Le fait d'avoir un anniversaire à célébrer implique qu'il y ait aussi une histoire, une tradition à apprécier, un passé qui rende cette musique unique. Sans doute, une image historiographique de la musique concrète existe ; elle est même assez variée et à plusieurs couches. Il ne s'agit pas d'une seule image, mais de plusieurs – un dessin devinette dépendant de la position géographique, sociale, esthétique et temporelle de l'observateur ; comme c'est le cas de toutes les images musico historiographiques – bien sûr, mais encore plus complexe dans sa manière de chercher une continuité dans la rupture.

Au milieu du siècle dernier, ce ne sont pas seulement les dictionnaires et les encyclopédies générales qui nous offrent assez souvent l'impression d'un développement des approches électroacoustiques en France et en Allemagne – aussi bien de nature esthétique que technologique – tel un domaine de tension. Pour l'instant, c'est cette image que je veux traiter comme cas exemplaire.

Veuillez me suivre pour un moment au milieu de l'année 1953, à un endroit d'une certaine importance pour la nouvelle musique à l'époque : à Donaueschingen. Sans doute, le scandale autour de la représentation d'« Orphée 53 » de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry au Festival de Donaueschingen était – c'est assez connu – un des événements les plus populaires parmi les tableaux de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, et un des derniers vrais scandales musicaux en général.

Je voudrais dire : nous en sommes à un moment où la musique électroacoustique en général perd l'innocence de ses débuts. Et c'est cette perte qui l'oblige à avoir une histoire ou qui la force à la construction de traditions. Cette perte ne se manifeste pas forcément dans la musique elle-même, mais dans la réflexion. Pour l'instant, il ne m'intéresse pas du tout de vous présenter encore une fois le canon des critiques et recensions dans le contexte immédiat de cet événement. La polémique est, je crois, assez connue. Mais, je voudrais bien employer trois essais parus presque simultanément à l'événement, mais quand même d'une manière décalée.

Le premier numéro de *Melos* de l'année est consacré d'une certaine manière à la musique et à la nouvelle technologie. Deux ans après la parution du numéro inaugural et légendaire de *Die Reihe*, il s'y trouve une des manifestations les plus massives d'une discussion musico-théorique virulente à l'époque dans la scène musicale allemande.

Quatre articles traitent le sujet plus concrètement. Deux questions sont posées (déjà par le titre) et les deux auteurs essaient vraiment d'y répondre d'une manière très sobre : « *Qu'est-ce que la musique électronique ?* » et « *Qu'est-ce que la musique concrète ?* » La longueur du premier texte est de cinq pages, ce qui veut dire 13 800 signes environ. Et celle du second est de quatre pages, c'est à dire 10 240 signes environ.

La différence centrale entre les deux textes est celle du style : Herbert Eimert traite son propre concept d'une manière modérée, mais quand même de celle d'un chercheur ; pendant que Gerth-Wolfgang Baruch écrit d'un concept étrange dans un style plus journalistique et populaire (un principe qui reste existant dans le reportage des deux esthétiques). Même quand il parle du passé, Eimert y développe le futur et une certaine vision ; Baruch de son côté explique l'image d'un passé et vaguement d'une situation plus actuelle.

Eimert, dans son texte, parle de manière très brève et très aimable de la musique concrète, mettant quand même au point l'idée qu'au sens propre de la composition, elle s'acquitte seulement de la manipulation de la musique électronique. Je laisse la majeure partie de l'analyse de côté et je veux ici davantage montrer un changement de stratégie des argumentations.

À la fin de la même année, dans cette revue, paraît un article de Robert Beyer qui est sans doute à interpréter comme

réponse à l'article de Eimert. L'intention de Beyer est assez claire : à l'âge de 52 ans, le pionnier semble craindre pour son rôle dans la réflexion de la musique électronique. Il construit – pour la première fois d'une manière explicite – une histoire de la musique électronique pure et dure. La différence entre les anciens instruments électroniques ou plutôt électriques (comme le Trautonium et d'autres encore) et les concepts sérieusement électroniques est vive. Les limites sont expliquées d'un point de vue temporel (événement dans le passé) et spatial (événements dans d'autres endroits). Le scandale d'« Orphée 53 » n'y est jamais mentionné directement, mais dans la manière dont une ligne historique est délimitée, il semble être clair de quoi l'auteur veut se différencier. L'image du mauvais goût était virulente. La bataille pour l'histoire de la musique électroacoustique avait commencé.

C'est à dire qu'on avait au ce moment-là besoin d'une construction de l'autre, parce qu'en devenant plus fort dans sa visibilité sociale, la nécessité d'unifier une réunion d'hommes déjà très dispersés au niveau idéal, demandait une différence plus large. C'était le moment où la *musique électronique* devait prendre une décision sur ses objectifs et avec ça sur une tradition appropriée : faire de l'art – avant-gardiste – mais en regard d'une image esthétique traditionnelle de l'artiste ou faire de la recherche ? Et si la dernière était favorisée : de quelle recherche parlait-on ? Suivant l'idée communicative de Werner Meyer-Eppeler s'agissait-il d'une authenticité dans la musique écrite pour et distribuée par les haut-parleurs (formulée comme un des buts centraux de son concept de recherche) ou d'une recherche plus orientée vers l'écoute ?

Pour clore ce point, il reste à constater que le moment de l'écoute pour les discussions allemandes de l'époque ne possède presque aucune importance ; pour la plupart des articles allemands jusqu'aux années soixante-dix au moins, l'idée de recherche Schaefferienne ne joue aucun rôle. Schaeffer représente un intérêt comme compositeur et son travail exclusivement du point de vue esthétique.

Certainement, la fondation théorique et historiographique de la *musique électronique* se serait passée différemment sans la coexistence de la *musique concrète* – moins extrémiste peut être. Il est impossible de dire si la musique elle-même serait devenue une autre sans cette coexistence ; mais, en tout cas, l'année mentionnée est aussi celle de la production de la « Studie 1 » de Karlheinz Stockhausen après avoir en 1952 publié sa « Musique Concrète Etude ». Ce n'est pas le moment de spéculer mais, quand même, l'expérience imaginaire reste dans l'un ou l'autre cas de figure une attraction.

Bien sûr, l'événement, la représentation d'une œuvre comme « Orphée 53 », fonctionne d'une certaine manière comme catalyseur d'un processus de fondation historiographique. Parce que sa manière d'employer des matériaux et médias différents est en partie plus traditionnelle que ce qui peut être attendu par les auditeurs modernistes à Donaueschingen. D'un autre côté bien sûr, les matériaux concrets au sens propre et les techniques de manipulation restent quand même assez révolutionnaires ou – tout du moins – loin des choses habituelles dans l'atmosphère de Donaueschingen et du genre adapté (théâtre lyrique). Ainsi et puis ensuite particulièrement en interprétant le mythe de l'artiste pour soi, il semblait presque exigé d'assimiler cela à une ou plusieurs traditions.

La conjonction de ce spectacle et, le lendemain, d'une conférence d'Heinrich Strobel sur « La Nouvelle Musique et L'Humanité » est en outre provocante. Mais, quand même, c'est la situation socio esthétique en général qui demande à un certain point une autonomisation comme celle-ci, la définition du soi et de l'autre par une tradition artiste.

Pour les années fondatrices de ces deux grands studios, il reste à constater que l'orientation vers – où, mieux dit, l'observation de – l'autre est plus fréquente et plus forte du côté allemand. Il y a des médiateurs qui connaissent bien le développement et la musique française, mais il y a aussi des prophètes connaissant ou employant d'abord les clichés fructueux sur la musique venue de l'autre côté, sur la culture et souvent des clichés (socio-) politiques.

Même si la musique électroacoustique en Allemagne – d'abord imaginée comme électrique – possède une tradition très lointaine au niveau idéal, il ne reste pas toujours très facile – même dans ce métier-là – de construire une histoire linéaire des débuts, à cause des ruptures politiques par exemple. Mais les trois ans d'avance de l'organisme français sont aussi un fait de longue portée au niveau de l'intégration sociale et esthétique de l'époque. Il s'agit d'une avance qui a créé et conservé des œuvres et qui implique de larges expériences par rapport auxquelles il faut se positionner. C'est

en tout cas d'importance, si on regarde comment la réflexion – spécialement allemande – emploie la différence.

Les parties des recensions et critiques des grandes revues musicales de l'époque (c'est d'abord et de manière continue le *Melos*) font paraître régulièrement une vue d'ensemble des actualités musicales en France. Il y est d'intérêt que les auteurs de ces articles soient souvent de vrais connaisseurs ou même des mordus de la scène, comme l'exemple de Baruch peut le montrer. Malgré tout, ces contrastes d'admiration et de nécessité médiatique ont tendance à reproduire la différence et parfois les clichés.

C'est à ce moment-là que la musique électroacoustique commence à développer une histoire sans avoir des parties perçues (par une société plus large) comme étant historiques. D'une manière latente, pour tous les théoriciens et musiciens se posait le problème d'un nouveau terme musico historiographique, celui de l'invention.

Bien sûr, « l'invention » comme genre avait une tradition assez large dans la musique, mais pas vraiment dans la manière d'événement initial historique. L'invention au sens d'« inventio » garde l'idée centrale d'une trouvaille géniale, originale et unique comme principe des arts ; mais l'invention dans le processus de la recherche, au sens de la découverte, alors, est normalement assez contraire à cette idée du génie artiste.

Le conflit pour l'historiographie musicale allemande est beaucoup plus massif ; ce qui se manifeste dans les débats autour d'une nouvelle musique résultant des inventions. « Die Erfindung » – l'invention au sens technologique est de très loin un principe contraire à l'« inventio ». Pour la réflexion allemande, elle est d'abord d'intérêt au niveau d'une image d'humanité ; d'humanité connotée avec l'homme qui par sa force humaine crée une œuvre d'art, le contraire de l'invention au niveau technologique presque à la Jules Vernes et ne portant pas de caractère humain. D'un point de vue actuel, cela peut sembler un peu simplifié, mais ces catégories sont centrales dans les débats sur la musique électrique des années dix à trente du dernier siècle et gardent une sorte d'influence latente jusqu'au début des années cinquante au moins.

Les raisons pour cette approche un peu différente se trouvent d'abord dans le fait que les premières inventions, essentielles pour la musique électroacoustique – le haut-parleur et le microphone, par exemple – ne viennent pas seulement et pas forcément de l'intérieur de la musique, mais d'un système plus commun, plus technologique et – si on regarde l'usage des ondes radiophoniques pendant la guerre – pas vraiment humaniste, souvent même inhumaine.

La grande différence, si on compare ce développement musical aux développements antérieurs, c'est la direction d'impulsion. L'impulsion des grandes inventions musicales – du piston, du tempérament, du cadre métallique du piano à queue et d'autres – se manifeste toujours comme demande ou inspiration donnée par la musique ; avec des résultats technologiques. Mais maintenant, les musiciens trouvent une inspiration dans le monde technologique ; ou les techniciens découvrent des aspects sonores dans leurs outils. Je peux pour l'instant seulement parler pour cette période-là ; mais, à l'époque, ce changement de direction d'évocation provoque des changements dans la manière de construction historique et d'explication esthétique.

Et puis, c'est au XX<sup>ème</sup> siècle, pour la première fois, qu'on peut dater l'invention d'un style musical. L'usage de la langue y est vraiment d'un grand intérêt. Jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'image des styles, genres et choses comparables est en train d'être développée. L'invention implique une autre intentionnalité qu'un développement. Quand Elena Ungeheuer parle dans le titre de son ouvrage sur Werner Meyer-Eppler explicitement de l'activité d'« inventer » la *musique électronique*, cette autre sorte de processus de la recherche dans les sciences naturelles ou techniques est-elle forcément dans le cadre de l'observation : *d'inventer une musique* (au sens du style, pas de l'œuvre). Cela implique un regard historiographique différent. En observant la plupart des ouvrages de référence, la *musique concrète* et la *musique électronique* Colonienne se présentent comme des inventions. Pour les styles suivants, la situation est déjà une autre.

Si on regarde les descriptions historiographiques *de* ou *sur* plusieurs fondateurs dans le domaine de la musique électroacoustique, le moment de la découverte, d'une sorte d'incident, possède une certaine importance en alternant de manière permanente entre la technicité et un moment plus humain tout en étant moins construit. Le traitement de la découverte Schaefferienne du principe du sillon fermé y est comparable aux descriptions de Steve Reich sur son

expérience de « Phase shifting » par exemple ou à quelques anecdotes chez Herbert Eimert.

En 1996 François Delalande a déjà montré la double possibilité de lire l'histoire de la musique au regard de l'électroacoustique : d'une part comme une continuité – se dévoilant de façon conséquente de la période baroque jusqu'à nos jours – et comme une rupture – focalisant l'apparition de l'enregistrement comme nouvel outil par excellence. Sans doute, au niveau social – regardant aussi des aspects d'interprétation, de réception et de distribution, c'est-à-dire le marché musical – la coupure, qui manifeste l'invention, est évidente et révolutionnaire. Mais il reste quand même possible de l'inclure dans une sorte de suite de ruptures, parce que, dans quelques parties, les événements remarqués par l'historiographie sont dans leur perceptibilité toujours déjà des coupures pour soi.

Quand Jürg Stenzl parle de « tradition et rupture de tradition », c'est un autre côté du même processus au niveau de l'esthétique et de l'historiographie qui est discuté.

Pour le dire en bref : La coupure ou rupture pour l'enfance de la musique électroacoustique représente plus un changement – plus ou moins passager – de causalité musico historiographique. Nous y avons une continuité des ruptures et une coupure centrale au niveau de la réflexion.

Pour finir, existe-t-il une nécessité sociale d'avoir une histoire avec – de préférence – un début plus ou moins datable, qui donne une certaine importance aux anniversaires et célébrations ; ces événements jouent-ils un rôle particulier pour une évaluation sociale elle-même ? Cette nécessité grandit avec la complexité dans les arts au XX<sup>ème</sup> siècle et développe des nouvelles tendances par l'entrée d'une pensée au niveau de l'invention scientifique, de la découverte au niveau de la recherche des bases dans les sciences naturelles.

La fonction des anniversaires et des célébrations dans le monde des sciences et de la recherche peut être vu comme celle de moments de construction d'un certain modèle de temps : un temps de recherche (historiographique et théorique) constitué par l'unité de la différence d'une position évolutive et de l'idée du temps cyclique – nous y trouvons une temporalité des sciences sociales unifiant la continuité et la rupture.