

ANNEXE I / 日本のサウンドラボ

Etude sur les laboratoires de son japonais - période 1940-1960

Plan

I. Contexte historique

II. Développement sur l'archipel

III. Spécificités des laboratoires de son japonais et diffusion à l'international

INTRODUCTION

La pratique musicale et la recherche sonore n'ont pas suivi une histoire semblable dans toutes les parties du monde. Au croisement des grandes évolutions technologiques et géo-politiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la place du compositeur, comme celle d'ingénieur de son ont connu un parcours différent en Occident et en Extrême-Orient.

Ainsi, le Japon a su s'inspirer des avancées européennes avant-gardistes, pour les adapter au sol et à l'âme de l'archipel. Evitant l'écueil du copié-collé ou de l'antagonisme par réaction.

Dans cet écrit, nous nous interrogerons sur la manière dont la création nippone de musique dite concrète et la recherche sonore en laboratoire ont su trouver une voie propre et singulière.

I / CONTEXTE

Au sortir de la Seconde Guerre-Mondiale, le Japon est une nation humiliée par la capitulation publique de son empereur, issu de la plus ancienne dynastie mondiale régnant alors et descendant direct du panthéon shintoïste. Un pays ruiné par un effort de guerre démesuré et placé sous protectorat américain jusqu'en 1952, avec une interdiction constitutionnelle de former une armée offensive et une conversion forcée au capitalisme libéral.

Passé directement de l'époque médiéval au post-modernisme via l'apocalypse nucléaire, la société japonaise adopte en quelques années les costumes trois-pièces et le whisky, érigeant le *base-ball* au rang de nouveau sport national. Dès lors, ce territoire volontairement isolé du monde durant les deux siècles de l'époque *Edo*, puis attiré par l'Occident lors de la restauration *Meiji*, se tourne économiquement et artistiquement vers des partenaires privilégiés et vainqueurs du conflit : U.S.A., Royaume-Uni, France...

Des échanges technologiques et culturels se mettent durablement en place. Grâce à des bourses et à divers programmes internationaux, des compositeurs japonais, tel Mayuzumi Toshirô (*Myūjikkū konkurêto no tame no sakuhin X.Y.Z.*, soit «Oeuvre X, Y, Z pour Musique Concrète»), se rendent en Allemagne et en France, afin de rencontrer les défricheurs sonores que sont Pierre Boulez, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen.

Ils y observent l'utilisation du matériel en laboratoire, essentiellement microphones et magnétophones, ainsi que les principes de composition dodécaphoniques et sériels, alors en pleine essor. Une rencontre entre Mayuzumi Toshirô et Pierre Schaeffer dans son studio sera décisive dans la volonté de développer la musique concrète, une fois de retour au Japon.

La polysémie du terme «concret» en langue japonaise, en permet une double interprétation : "*gushô*", dans le sens de figuratif ou "*guta*", pour ce qui relève du matériel.

Offrant ainsi aux créateurs une certaine licence dans son interprétation et son adaptation au contexte insulaire, tel que proposé par le compositeur [Minao Shibata](#).

Comme en Occident, la création sonore japonaise en laboratoire se heurte très tôt à la problématique du stockage à long terme des œuvres. En raison de l'évolution exponentielle des possibilités techniques et des quantités de données à mémoriser, tout support s'avère rapidement obsolète. Il faudra attendre les années 1980 à l'Université de Stanford, puis les années 1990 à l'Institut National de Science des Systèmes d'Information à l'Université de Tokyo, pour y remédier en créant des collectes et archives numériques de la production électroacoustique internationale.

II / DEVELOPPEMENT SUR L'ARCHIPEL

Dans de nombreux domaines, le Japon souhaite évoluer économiquement et technologiquement, tout en préservant son autonomie et sa culture millénaire. Cette idéologie assumée en fait l'un des seuls pays industrialisés, dont la dette repose uniquement sur les ménages, le préservant d'être redevable et débiteur de toute puissance étrangère. Nation, où des firmes occidentales ont dû se plier aux exigences locales et s'implanter à condition de proposer des produits uniques, tel que le Coca-Cola transparent. L'importation des recherches sur le son ne fera pas exception à cette règle.

Dès 1954, la radio nationale [NHK](#) initie une dynamique de recherche et développement technique et artistique en créant le [Studio de Musique Electronique de la NHK](#), inspiré du modèle de la station NWDR, fondé à Cologne en 1951.

L'année suivante, le compositeur [Mayuzumi Toshiro](#), bien que proche des productions savantes ou classiques occidentales, propose la pièce expérimentale *Koshijha to kkeiha ni or inenshon*, soit «Invention pour ondes en dents de scie et ondes carrées».

Puis, dans cette période d'effervescence et d'émulation, Minao Shibata crée en 1956 la pièce *Rittai hs no tame no mjikk konkrto*, soit «Musique concrète pour diffusion stéréophonique», visant de reproduire un effet stéréo en mono, grâce à un dispositif constitué de deux enceintes jouant la même pièce simultanément.

Concomitamment au développement d'un média national, telle la radio NHK équivalent de l'ORT français et toujours en activité, quelques initiatives de création de laboratoires sonores privés ont vu le jour, entre autres sur les ondes des radios NJB et [Bunka Hôso](#). Cependant, ces dernières ne bénéficiaient ni des moyens humains et financiers d'une radio d'état, ni de sa possible réception par un aussi large public.

III / SPÉCIFICITÉS DES LABORATOIRES SUR LE SON JAPONAIS ET DIFFUSION A L'INTERNATIONAL

Les principales spécificités des laboratoires sur le son japonais concernent la place des ingénieurs et le caractère des œuvres.

Au contraire de la conception occidentale des recherches sonores, où seul le compositeur est sacralisé, le Japon considère les techniciens et ingénieurs comme de véritables co-auteurs, voire interprètes de ces œuvres. Ils sont par ailleurs perçus dans l'opinion publique tels des héros du redressement économique du pays après la Seconde

Guerre-Mondiale, grâce aux secteurs de l'automobile et de l'informatique.

N'étant pas envisagé comme l'homme dans l'ombre du musicien, le technicien participe activement au processus de création et constitue une ressource vive, sur laquelle le compositeur peut s'appuyer, afin d'enrichir et parachever son oeuvre.

Sous un vernis d'apparente modernité, le modèle féodal et ses valeurs structurent la société nipponne, où l'artisanat tient encore aujourd'hui une place prépondérante. L'apprentissage par compagnonnage et la création par pairs instiguent un supplément d'âme aux productions, que l'on retrouve dans les pièces citées. Le parallèle peut être opéré dans la relation d'[Hayao Miyazaki](#) avec les studios d'animation occidentale : «Walt Disney était un homme d'affaire, je suis un artisan ».

Par ailleurs, à la différence de l'Occident, la notion de travail en laboratoire sur le son ne se fait pas décontextualisée du quotidien de l'auditeur, dans une abstraction déshumanisée. Là où les compositeurs européens et américains se penchent sur le son à la fois comme source de matière première, medium et fin en lui-même, les créateurs Japonais vont agencer les éléments sonores sans les modifier excessivement, afin de susciter avant tout une émotion esthétique, en citant des motifs familiers.

Processus identique à celle de la lecture d'un haïku ou de la contemplation d'une estampe. Démarche semblable à la quête de l'impressionnisme pictural. L'on y retrouve cris et chants traditionnels, bruits de la nature ou de tâches quotidiennes du quidam, qui peut s'identifier dans ce matériau concret, qui ne s'évade pas dans l'abstrait. Certains occidentaux, s'étaient essayés à cette pratique, dont l'allemand Walter Ruttmann dans sa pièce [Wochenende](#), composée en 1930.

Il en ressort une typicité nipponne, un caractère différent des productions occidentales. Dans la continuité des précurseurs électroacoustiques, les compositeurs [Kazuko Narita](#) ou [Tomonari Higaki](#) ont su faire perdurer cet esprit, et l'expérimentation sonore se retrouve partout dans les clubs et salles de concerts d'Osaka, Tokyo ou Kyoto.

CONCLUSION

Ainsi, même si les apports dans les domaines de la théorie musicale et de la pratique technologique restent indéniables, les laboratoires de son japonais ont su s'affranchir très tôt des figures tutélaires occidentales, pour affirmer une identité, une esthétique et une philosophie caractéristiques.

Cette sublimation est perceptible dans l'influence de la musique minimaliste américaine sur le travail de [Ryūichi Sakamoto](#), comme dans les emprunts à l'oeuvre cinématographique de Georges Lucas chez d'[Akira Toriyama](#). Loin de proposer une contre-façon, une nouvelle épistémè fut créée par ces artistes nippons, entre hommage et invention, dans la logique de l'*Aufhebung*, mêlant conservation et dépassement.

Tant au niveau du rôle principal partagé par le compositeur et le technicien, que dans l'objectif artistique final, un reversement de paradigme a eu lieu, dans ce pays qui deviendra au cours des décennies suivantes, pionnier dans la conception des machines les plus utilisées dans la sphère des musiques électroniques, avec les firmes [Roland](#), [Akai](#) ou [Korg](#), donnant ainsi naissance à une nouvelle modalité du laboratoire personnel de son, qu'est le *home studio*.