

École doctorale **473 Sciences de l'Homme et de la société (EDSHS)**

Unité de recherche **ULR 3587 Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC)**

Thèse de doctorat présentée par **Luc DEDUYTSCHAEVER**

Soutenue le **25 juin 2026**

En vue de l'obtention du grade de docteur de l'Université de Lille

Discipline **Architecture (ses théories et ses pratiques), arts appliqués, arts plastiques, arts
du spectacle, épistémologie des enseignements artistiques, esthétique, musicologie,
musique, sciences de l'art**

Spécialité **Musicologie**

***Exotisme et syncrétisme : l'hybridation musicale dans la
musique japonaise des années 1950 à nos jours***

Thèse dirigée par Christian **HAUER** directeur

Francis **COURTOT** co-directeur

Composition du Jury

Président	Àlvaro Oviedo	Professeur à l'université de Paris VIII
Rapporteurs	Giordano Ferrari	Professeur à l'université de Paris VIII
	Grazia Giacco	Professeure à l'université de Strasbourg
Examineurs	Noriko Berlinguez-Kono	Professeure à l'université de Lille
Directeurs	Francis Courtot	MCF à l'université de Lille
	Christian Hauer	Professeur à l'université de Lille

Doctoral School **473 Sciences de l'Homme et de la société (EDSHS)**

University Department **ULR 3587 Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC)**

Doctoral thesis defended by **Luc DEDUYTSCHAEVER**

Defended on **June 25, 2026**

In order to become Doctor from Université de Lille

Academic Field **Architecture (its theories and practices), applied arts, plastic arts, performing arts, epistemology of artistic education, aesthetics, musicology, music, art sciences**

Speciality **Musicology**

Exoticism and syncretism : musical hybridisation in Japanese music from the 1950s to the present day

Thesis supervised by Christian HAUER Supervisor

Francis COURTOT Co-supervisor

Composition of the Jury

<i>Chairperson</i>	Álvaro Oviedo	Professor at university of Paris VIII
<i>Referees</i>	Giordano Ferrari	Professor at university of Paris VIII
	Grazia Giacco	Professor at university of Strasbourg
<i>Examiners</i>	Noriko Berlinguez-Kono	Professor at university of Lille
<i>Supervisors</i>	Francis Courtot	MCF at university of Lille
	Christian Hauer	Professor at university of Lille

L'Université de Lille n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses : ces opinions devront être considérées comme propres à leurs auteurs.

Mots clés : musique, Japon, musique japonaise, hybridation, exotisme, syncrétisme, geste.

Key words : music, Japan, Japanese music, hybridisation, exoticism, syncretism, gesture.

Cette thèse a été préparée dans le laboratoire suivant.

ULR 3587 Centre d'Étude des arts contemporains (CEAC)

Université de Lille

Domaine universitaire du Pont de Bois

Rue du barreau – Bâtiment C Bis

BP 60149

59653 Villeneuve d'Ascq Cedex

France

Tel : 03.20.41.71.87

Mail : ceac@univ-lille.fr

Site <https://ceac.univ-lille.fr>



Remerciements

Ce manuscrit ne saurait se clore sans que soient exprimées ma gratitude et mes pensées reconnaissantes envers celles et ceux qui, de près ou de loin, ont accompagné ce travail de thèse. Je souhaite tout d'abord adresser mes remerciements à Christian Hauer, mon directeur de recherche, pour avoir accepté d'encadrer ce travail et pour m'avoir aidé bon nombre de fois dans différentes démarches administratives, toutes plus complexes les unes que les autres.

Je tiens ensuite à exprimer, avec une reconnaissance infinie, ma plus profonde gratitude à Francis Courtot, mon co-directeur de recherche. Tout au long de ces années, son engagement, sa disponibilité et son écoute ont constitué un véritable fil conducteur. Ses conseils avisés, sa rigueur intellectuelle, son sens critique toujours bienveillant et sa capacité à insuffler de nouvelles perspectives ont été pour moi une source constante de motivation et d'inspiration. Au-delà de l'accompagnement scientifique, j'ai trouvé en lui un soutien humain exceptionnel, qui a su m'encourager dans les moments de doute comme dans les périodes de réussite. Cette thèse porte indéniablement son empreinte, et je mesure à quel point son appui généreux et inlassable a été déterminant dans l'aboutissement de ce travail.

Je remercie également le Conseil doctoral de l'EDSHS pour avoir financé ces recherches, et j'adresse ma reconnaissance à l'ensemble de l'équipe pédagogique et administrative du Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC), dont la disponibilité, l'efficacité et l'accueil chaleureux ont largement contribué à la réalisation de ce parcours doctoral. Je tiens aussi à remercier ici l'Université de Waseda qui m'a accueilli pendant quelques mois au cours desquels j'ai pu poursuivre mes recherches directement sur le terrain. Je remercie également les compositeurs et compositrices que j'ai eu l'honneur d'interroger. Leurs témoignages et réflexions ont enrichi ce travail et lui ont donné une profondeur humaine et artistique essentielle.

À ma famille, ma belle-famille et mes amis, je veux dire toute ma gratitude pour leur soutien indéfectible. Vous avez su m'offrir des parenthèses de réconfort, de confiance et de joie, sans lesquelles cette aventure n'aurait pas été la même. Votre présence constante a constitué un socle solide sur lequel j'ai pu m'appuyer.

Je souhaite adresser des remerciements particuliers et profondément émus à ma femme. Ton aide fut bien plus qu'un simple soutien moral : tu as su être à mes côtés dans les moments les plus exigeants de ce travail, à la fois comme interlocutrice précieuse et source de réconfort inépuisable. Ta patience, ta clairvoyance et ton amour m'ont permis de garder le cap quand les doutes menaçaient d'ébranler mes certitudes. Sans toi, ce manuscrit n'aurait pas vu le jour tel qu'il est aujourd'hui. C'est à toi que je dois une grande part de ce chemin, et c'est à toi que revient la part la plus belle de cette réussite.

Enfin, je voudrais conclure ces remerciements en m'adressant à mon fils. À toi dont la simple perspective de l'arrivée a accompagné chaque étape de cette fin de parcours. Cette thèse t'est dédiée. Puisses-tu y voir, plus tard, le témoignage d'une volonté de construire, de chercher, et de persévérer malgré les obstacles. Puisses-tu y puiser, un jour, la fierté de ton père et la certitude que ce travail, aussi modeste soit-il, fut nourri par l'amour que je te porte.

**Exotisme et syncrétisme : l'hybridation musicale dans la
musique japonaise des années cinquante à nos jours**

Exotisme et syncrétisme : l'hybridation musicale dans la musique japonaise des années cinquante à nos jours	xiii
Introduction	1
I. Introduction générale.....	1
II. Problématique	4
III. Cadre conceptuel et état de la recherche.....	7
IV. Présentation de la méthodologie.....	16
V. Annonce du plan	20
Chapitre premier : Un particularisme japonais de la musique contemporaine, transculturalité et identité nationale ; cadre théorique	21
I. De la transculturalité à l'identité nationale	22
I.A. Culture et transculturalité.....	24
I.A.1. Une définition de la culture ?	24
I.A.2. De la culture à la transculturalité	26
I.B. La nécessaire transculturalité de la musique.....	30
I.B.1. Le projet.....	30
I.B.2. Les juxtapositions	31
II. Définition des termes et concepts	33
II.A. Modernité et mondialité	34
II.A.1. Une étude de la mondialité	34
II.A.2. Mondialité et mondialisation	34
II.B. Exotisme : les difficultés d'une définition	39
II.C. Le processus exotique en musique.....	48
II.C.1. L'exemple de l'intervalle.....	49
II.C.2. L'exotisme musical.....	50
II.C.2.a. L'exotisme musical	50
II.C.2.b. L'exotisme fertile	50
II.C.2.c. L'exotisme par interférence.....	51
II.C.2.d. L'esthétique japonisante.....	51
II.C.2.e. Corollaire : exotisme et folklore.....	53
II.C.2.f. Définitions.....	55
II.D. De l'exotisme au syncrétisme	56
II.E. Emprunts et agents à double fonction	59

II.F.	Exemplification de l'exotisme et du processus musical exotique	63
II.F.1.	John Cage et l'Orient	63
II.F.1.a.	Techniques et pensées de la composition cagienne	67
II.F.1.b.	Le lien avec le <i>zen</i>	68
II.F.1.b.i.	Corollaire	68
II.F.1.b.ii.	L'exemple de la structure	71
II.F.1.b.iii.	La structure dans <i>Music of Changes</i>	71
II.F.1.c.	De la structure à l'autonomie de l'œuvre	73
II.F.1.c.i.	L'indéterminisme japonais	73
II.F.1.c.ii.	La forme ouverte	73
II.F.1.c.iii.	Deux démarches, deux pensées	75
II.F.1.c.iv.	Conclusion	78
II.F.2.	De la transculturalité comme pensée de la musique du vingtième siècle	79
II.F.2.a.	L'exemple de Jean-Claude Éloy : comme marque de l'exotisme positif	80
II.F.2.b.	Les emprunts chez Éloy	81
II.F.3.	Debussy et l'exotisme fertile	85
II.F.3.a.	La fascination de Debussy pour l'Orient	85
II.F.3.a.i.	De la fascination à l'imaginaire	86
II.F.3.a.ii.	La forme et le matériau thématique	92
II.F.3.a.iii.	L'insuffisance du seul matériau thématique	95
II.F.3.b.	L'utilisation de paramètres multiples vers l'exotisme	95
II.F.3.b.i.	Le mode	95
II.F.3.b.ii.	La rythmique et la nuance	95
II.F.3.b.iii.	L'articulation	96
II.G.	Conclusion de partie	97
III.	Un particularisme japonais de la musique du vingtième siècle ?	98
III.A.	Béla Bartók (1881-1945) et le folklore	99
III.A.1.	L'ethnomusicologie comme point d'ancrage	99
III.A.2.	Introduction à Béla Bartók	100
III.A.3.	Une recherche ethnomusicologique	101
III.A.3.a.	De l'ethnomusicologie à l'emprunt	102
III.A.3.b.	La relation de Bartók à la transculturalité : un intermédiaire singulier	103
III.A.3.c.	La transgression comme dialogue transculturel	106

III.A.3.c.i. Définir le transgressif ?	106
III.A.3.c.ii. La transgression chez Bartók	108
III.A.4. Conclusion	110
III.B. La recherche ethnomusicologique au Japon : le cas d'Akira Tamba.....	111
III.B.1. Des recherches ethnomusicologiques	112
III.B.1.a. L'intégration du matériau traditionnel dans une pièce avant-gardiste ..	112
III.B.1.a.i. Par la relation psychophysiologique.....	113
III.B.1.a.ii. Par la cellule	114
III.B.1.b. La transgression chez Akira Tamba.....	116
III.B.2. Akira Tamba : corollaire de Bartók ?	117
III.B.3. Conclusion	118
III.C. Tōru Takemitsu : l'utilisation des traditions musicales japonaises comme principe de « l'universalisme musical ».....	119
III.C.1. La relation entre Takemitsu et les traditions japonaises.....	120
III.C.1.a. Par la nature.....	121
III.C.1.b. Par le traitement du son à la manière d'un jardin japonais	122
III.C.1.c. Par la temporalité	123
III.C.2. Le dialogue transgressif chez Tōru Takemitsu.....	124
III.C.2.a. <i>November Steps</i> : de l'orchestration... ..	125
III.C.2.b. ...à la temporalité.....	125
III.C.2.c. Forme	126
III.C.2.d. L'intervalle comme objet de dialogue transgressif.....	127
III.D. Le cas de la musique pour bande japonaise	127
III.D.1. L'exemple de la musique concrète	129
III.D.1.a. L'après-guerre et le rôle du compositeur japonais.....	129
III.D.1.b. Toshirō Mayuzumi et Minao Shibata	130
III.D.2. L'élaboration d'une musique pour bande japonaise.....	131
III.D.2.a. De la musique internationale à la spécificité locale.....	131
III.D.2.b. Le Sōgetsu art center : l'apparition de la musique pour bande japonaise sur la scène internationale.....	133
III.D.3. Médiatisation et réception	134
III.D.4. Conclusion	135
III.E. Distinction de comportements musicaux	135
IV. Synthèse.....	144

Chapitre second : processus d'emprunts opérés par les compositeurs japonais du vingtième siècle à nos jours	148
I. Contextualisation.....	148
I.A. Musique déterminée et musique indéterminée.....	149
I.B. Quelques aspects théoriques de la musique traditionnelle japonais d'avant- <i>Meiji</i>	158
I.B.1. La notion de <i>kakuon</i>	158
I.B.2. La théorie des tétracordes	160
I.B.3. Quelques notions esthétiques importantes.....	166
I.B.3.a. La notion de <i>ma</i>	166
I.B.3.b. Du <i>ma</i> au <i>jo-ha-kyū</i>	169
II. Du nationalisme à l'aube d'une nouvelle orientation esthétique.....	172
II.A. La récurrence de l'élément traditionnel et sa signification	173
II.A.1. Contextualisation	173
II.A.2. Un pays bousculé.....	173
II.B. Une pensée musicale nationale	174
II.B.1. L'exemple du <i>Yagi no kai</i>	174
II.B.2. De l'inspiration au modèle d'une nouvelle musique japonaise	176
III. Les emprunts chez les compositeurs japonais de la seconde moitié du vingtième siècle	177
III.A. Les emprunts chez Toshio Hosokawa.....	178
III.A.1. Les emprunts au théâtre <i>nō</i>	179
III.A.1.a. Par le dialogue entre le son et le silence	179
III.A.1.b. Par l'immobilité	183
III.A.1.c. Par l'indéterminisme	185
III.A.1.d. Par la temporalité	186
III.A.2. Les emprunts au <i>gagaku</i> : la relation entre arrière-plan et premier plan en tant que matrice	187
III.A.3. L'exemple de <i>Landscape V</i>	189
III.A.4. Les autres caractéristiques empruntées aux matériaux traditionnels.....	190
III.A.4.a. Dimension spirituelle, résonance du bouddhisme et imitation des instruments traditionnels.....	190
III.A.4.b. Le rapport Orient/Occident.....	191
III.A.5. Catégorisation des emprunts dans les agents à double fonction.....	192

III.B. Les emprunts chez Toshirō Mayuzumi.....	193
III.B.1. La musique concrète de Mayuzumi.....	194
III.B.2. La Nirvana symphony	195
III.B.2.a. Approche générale	195
III.B.2.b. Les matériaux traditionnels.....	196
III.B.2.c. Un aspect nationaliste	197
III.B.3. Bunraku (1961).....	197
III.B.3.a. Une affinité propre aux compositeurs japonais... ..	199
III.B.3.b. Les emprunts au <i>bunraku</i>	200
III.B.4. Conclusion	202
III.C. Les emprunts chez Yoritsune Matsudaira.....	204
III.C.1. Une pensée nationaliste	204
III.C.2. Un langage musical mixte	205
III.C.2.a. L'inspiration du folklore	206
III.C.2.a.i. Les Nanbu folk song collection I et II (1928-1938).....	206
III.C.2.a.ii. Rapport entre les Nanbu folk song et le Prélude en ré	207
III.C.3. Le gagaku : l'exemple du Thème et Variations.....	208
III.C.4. Conclusion	212
III.D. Les emprunts chez Tōru Takemitsu	213
III.D.1. De la sensation du temps à la ligne.....	213
III.D.2. Éviter l'exotisme.....	214
III.D.3. Les matériaux traditionnels	216
III.D.3.a. L'indéterminisme	216
III.D.3.b. Le <i>sawari</i>	216
III.D.3.c. La temporalité : différents matériaux traditionnels.....	217
III.D.3.c.i. Le ma.....	217
III.D.3.c.ii. Jo-ha-kyū, temps mesuré et temps non-mesuré	217
III.D.4. Remarques et analyse : In an Autumn Garden	219
III.D.4.a. Confrontation	219
III.D.4.b. Spatialisation.....	220
III.D.4.c. La forme <i>jo-ha-kyū</i>	220
III.D.4.d. Échelles, modes, hauteurs	221
III.D.5. Généralisation des emprunts chez Takemitsu	222

IV.	Résultats et tableau de généralisation des éléments traditionnels et des processus.	224
V.	Vérification de la généralisation des processus	229
V.A.	Yoshihisa Taira	229
V.A.1.	L'intérêt pour les traditions musicales japonaises	230
V.A.2.	Les éléments traditionnels qui intègrent son œuvre	231
V.A.2.a.	Une représentation instrumentale au plus proche des traditions	231
V.A.2.b.	Le <i>ma</i>	232
V.A.2.c.	La temporalité	234
V.A.2.d.	La nature	235
V.B.	Analyse : <i>Maya</i> (1972) pour flûte basse en ut ou flûte en sol.....	236
V.B.1.	Représentation instrumentale du shakuhachi	236
V.B.2.	Temporalité.....	239
V.B.2.a.	Le <i>ma</i> comme relation à l'intemporel	239
V.B.2.b.	Indéterminisme, théâtre <i>nō</i> et <i>gagaku</i>	240
V.B.3.	Vérification du tableau par l'analyse de Maya	244
V.C.	Analyse comparative : <i>Mei</i> (1962) pour flûte seule de Kazuo Fukushima.....	245
V.C.1.	Représentation instrumentale	245
V.C.2.	Temporalité.....	250
V.C.2.a.	Le <i>ma</i>	250
V.C.2.b.	Temps non-mesuré, indéterminisme et <i>jo-ha-kyū</i>	253
V.C.2.c.	Mise en relation des deux analyses avec le tableau de généralisation des processus d'emprunts	257
	Chapitre troisième : Vers le dépassement de la pensée paramétrique.....	258
I.	L'abstraction du paramètre.....	258
I.A.	La morphotypologie de l'objet sonore	259
I.A.1.	La morphologie.....	259
I.A.2.	Morphologie et typologie	260
I.A.3.	Un lien entre les travaux de Schaeffer et ceux de compositeurs japonais	262
I.A.4.	Conclusion	265
I.B.	Les notions de geste, de figure et de texture chez Brian Ferneyhough.....	266
I.B.1.	Le geste et le paramètre	266
I.B.2.	Une relation inter-gestuelle : la figure	267
I.B.3.	La notion de texture	268

I.B.4.	Le dépassement de la valeur paramétrique	269
I.C.	Le geste chez Lachenmann	272
I.C.1.	Typologie sonore : un processus d'abstraction au deuxième niveau.....	273
I.C.2.	Du son à la forme.....	277
I.C.3.	Vers une perception structurée de l'écoute.....	278
I.C.4.	Conclusion	279
II.	L'apport d'une esthétique du syncrétisme pour la musique contemporaine	282
II.A.	Vers une fertilité du syncrétisme	283
II.A.1.	Le dépassement de la simple référence	283
II.A.2.	La position géographique comme vecteur de la poïétique	285
II.B.	Le caractère novateur de la production musicale japonaise.....	288
II.B.1.	L'exemple des pièces pour flute seule.....	288
II.B.1.a.	L'apport d' <i>Itinerant</i> : l'esthétique du syncrétisme japonaise	290
II.B.1.b.	L'apport dans <i>Sen I</i>	301
II.B.2.	Vérification de l'hypothèse gestuelle 1 : analyse de <i>Fragments d'automne ou traces</i> (2023), de Tetsuya Yamamoto.....	314
II.B.2.a.	Présentation de la pièce et repérage des agents à double fonction	316
II.B.2.b.	Analyse gestuelle.....	319
II.B.2.b.i.	Présentation des gestes	320
II.B.2.b.ii.	Disposition des gestes et des ensembles de gestes	322
II.B.3.	Vérification de l'hypothèse gestuelle 2 : <i>Monochromer Garten XI</i> pour orgue, flûte à bec, shinobue, shakuhachi, taiko et kotsuzumi de Malika Kishino	333
II.B.3.a.	Énumération des agents à double fonction	335
II.B.3.b.	Présentation des gestes et des ensembles de gestes.....	336
II.B.3.b.i.	Gestes et ensembles de gestes : instruments à vent.....	337
II.B.3.b.ii.	Gestes et ensembles de gestes : Percussions	338
II.B.3.b.iii.	Gestes et ensembles de gestes : orgue	340
II.B.3.c.	Vers une qualité syncrétique du geste idiomatique	341
II.B.3.d.	Conclusion.....	350
II.B.4.	Une poïétique syncrétique ancrée dans le geste : pour une pratique du geste syncrétique	351
III.	Synthèse de chapitre	362
	Chapitre quatrième : Processus de juxtaposition dans la musique populaire ; du geste au paramètre, du syncrétisme à l'exotisme	365

I.	Introduction à la musique populaire japonaise.....	367
I.A.	Définition et contextualisation : musique populaire, musiques folkloriques, musiques actuelles	367
I.B.	Pour un petit retraceur historique de la musique populaire depuis l'ère <i>Meiji</i>	376
I.B.1.	Le mode <i>yonanuki</i> comme emprunt majoritaire du deuxième agent à double fonction	377
I.B.2.	L'influence rémanente de l'Occident	379
I.B.3.	L'influence américaine	380
I.B.4.	L'occupation	381
I.B.5.	De l'influence à la culture de la différence.....	382
I.C.	Vers une musique japonaise actuelle	384
I.C.1.	Japon/Occident dans quelques genres musicaux populaires présents au Japon à partir des années 1950	384
I.C.1.a.	La musique <i>min'yō</i>	385
I.C.1.b.	Le <i>kayōkyoku</i>	387
I.C.1.c.	Le rock japonais.....	391
I.C.2.	Conclusion de partie	396
II.	L' <i>enka</i> et la J-pop : deux grands genres musicaux populaires au Japon	397
II.A.	Pour une définition de l' <i>enka</i>	397
II.A.1.	Contexte d'apparition	398
II.A.2.	Caractéristiques musicales de l' <i>enka</i>	401
II.A.2.a.	Modes et gammes.....	401
II.A.2.b.	Disposition rythmique et perception de la pulsation.....	403
II.A.3.	Induction : emprunts et agents à double fonction dans l' <i>enka</i>	405
II.B.	Étude de cas : analyse musicale de <i>Jonkara Onna Bushi</i>	406
II.B.1.	Informations générales	407
II.B.1.a.	Instrumentation.....	407
II.B.1.b.	Paroles	409
II.B.1.c.	Forme.....	410
II.B.1.d.	Mise en scène	411
II.B.2.	Aspects musicaux : les emprunts à la tradition.....	412
II.B.2.a.	Analyse mélodique	413
II.B.2.a.i.	Shamisen : analyse mélodique.....	413
II.B.2.a.ii.	Orchestre : analyse mélodique.....	414

II.B.2.a.iii. Voix : analyse mélodique	416
II.B.2.a.iv. Conclusion	418
II.B.2.b. Analyse rythmique et temporelle	419
II.B.3. Des agents à double fonction à l'exotisme : une pièce japonisante.....	421
II.C. Impact politique, économique et social de l' <i>enka</i>	422
II.C.1. Aspect socio-économique.....	423
II.C.2. De l'économie à la politique de la différenciation	426
II.C.2.a. La relation entre le <i>furusato</i> et le mouvement <i>nihonjinron</i>	427
II.C.2.b. La représentation <i>nihonjinron</i> dans l' <i>enka</i> par le biais du <i>furusato</i>	429
II.D. Conclusion de partie	430
II.E. J-pop : de l'imitation à la pseudo-individualisation.....	431
II.E.1. Implantation : un genre musical commercial	432
II.E.1.a. Stratégies marketing et de diffusion	432
II.E.1.b. Une modification de la <i>pop music</i> occidentale ?	433
II.E.1.c. Implantation d'agents à double fonction dans un genre à caractère commercial	435
II.E.2. Analyses.....	438
II.E.2.a. <i>Blue Bird</i>	439
II.E.2.a.i. Partie vocale.....	440
II.E.2.a.ii. Analyse textuelle.....	442
II.E.2.a.iii. Conclusion	443
II.E.2.b. <i>Sparkle</i>	444
II.E.2.b.i. Forme	444
II.E.2.b.ii. Analyse mélodique	446
II.E.3. Vérification par l'analyse quantitative	450
II.E.4. Conclusion	451
III. La musique d'animation japonaise	453
III.A. <i>Mononoke Hime</i> : vers un exotisme fertile	457
III.A.1. The Legend of Ashitaka	459
III.A.1.a. Instrumentation et forme	459
III.A.1.b. Analyse mélodico-harmonique.....	461
III.A.1.c. Analyse rythmique et temporelle	465
III.A.1.d. Conclusion	470
III.A.2. <i>Mononoke Hime</i> : thème principal.....	470

III.A.2.a. Instrumentation et forme	471
III.A.2.b. Aspect mélodique	472
III.A.2.c. Indéterminisme	473
III.A.3. Musique et animation : une double évocation des traditions.....	474
III.A.4. Conclusion	476
III.B. <i>Naruto</i> , un objectif musical exotique	477
III.B.1. Étude de cas : analyse de Sadness and Sorrow	480
III.B.1.a. Instrumentation et forme	480
III.B.1.b. Analyse mélodique et harmonique.....	482
III.B.1.c. Des agents à double fonction à l'exotisme, il n'y a qu'un pas.....	484
III.B.2. Analyse comparative : <i>Naruto</i> Main theme	485
III.B.2.a. Instrumentation et forme	485
III.B.2.b. Analyse mélodique : <i>shakuhachi</i> et <i>shamisen</i>	488
III.B.2.c. Techniques de jeu.....	490
III.B.3. Conclusion	491
IV. Tableau de généralisation des éléments traditionnels utilisés et comparaison	493
IV.A. Généralisation des agents à double fonction de l'esthétique japonisante	493
IV.B. Comparatif : esthétique du syncrétisme fertile et esthétique japonisante ; un rapport aux traditions.....	497
IV.C. Conclusion de partie	500
Conclusion générale	501
Annexe 1 : Retranscriptions des entretiens	504
Annexe 2 : Liste des figures.....	571
Annexe 3 : Glossaire	576
Annexe 4 : Liste des tableaux	587
Bibliographie.....	588

Introduction

I. Introduction générale

Depuis l'ouverture du Japon à l'Occident à la fin du dix-neuvième siècle, le paysage musical japonais a connu des transformations significatives. L'influence occidentale a conduit à l'introduction de nouvelles techniques, de nouvelles formes d'expression et de nouveaux modes de pensée, générant un dialogue complexe entre les traditions locales et les apports étrangers. Certains compositeurs, tels que Tōru Takemitsu (1930-1996) ou Yoshihisa Taira (1937-2005), ont exploré cette tension en développant une esthétique proprement nationale, intégrant des éléments traditionnels japonais dans une musique composée et écrite. D'autres, à l'instar de Toshio Hosokawa (1955-) ou de Toshirō Mayuzumi (1929-1997), ont poursuivi cette quête en y introduisant des dimensions philosophiques et spirituelles propres à la pensée japonaise.

Lors de l'ère *Meiji* (1868-1912), la plupart des institutions japonaises se tournèrent vers un apprentissage musical occidental. Théorie musicale, apprentissage d'un instrument occidental, techniques vocales, tout semble converger vers l'assimilation d'un nouveau modèle. Pourtant, l'histoire japonaise montre que depuis la protohistoire, la musique est pratiquée de façon traditionnelle. Si une assimilation du modèle chinois n'est pas à nier – depuis le cinquième siècle, de nombreux genres, modes et instruments ont été importés avant d'être restructurés –, les musiques japonaises étaient, avant l'arrivée de la musique occidentale, exclusivement traditionnelles – en tous cas jusqu'à la fin de l'ère *Edo* (1603-1868). L'apparition de la musique occidentale n'est pas sans conséquences : d'une certaine manière, la musique traditionnelle passe, à l'aube de l'ère *Meiji*, au second plan. Toutefois, les tentatives d'hybridation sont nombreuses, il faut le spécifier, qu'elles soient fructueuses ou non. Dès le début du vingtième siècle, différents compositeurs, tels que Fumio Hayasaka (1914-1955), Yoritsune Matsudaira (1907-2001), Michio Mamiya (1929-2024) ou encore Hikaru Hayashi (1931-2012) récoltaient des chants populaires, juxtaposaient des mélodies traditionnelles à des accompagnements pianistiques ou s'essayaient à la juxtaposition d'une instrumentation traditionnelle à une instrumentation occidentale. Ce modèle d'hybridation, qui devait aboutir à une nouvelle musique japonaise¹, n'est pas sans lien avec la montée du nationalisme à la même

¹ Someya Kaneko, Sugioka Wakako, et Miyake Iwao, eds., *Dokumentarii Shinkō sakkyokuka renmei : Senzen no sakkyokukatachi, 1930–1940*, Tokyo, Kunitachi ongaku daigaku fuzoku toshokan, 1999, p. 9, dans Lethonen,

période. Il s'agissait, dans ces premières tentatives d'hybridation, d'incorporer des idiomes de certains types de musiques traditionnelles dans une musique qui respecte les codes du langage musical occidental importé ; cela permettait d'affirmer un caractère japonais, local, au sein des œuvres japonaises. Une musique qui n'était donc ni traditionnelle – elle en empruntait seulement le caractère et les idiomes – ni vraiment occidentale : c'était le modèle d'une nouvelle musique japonaise.

Toutefois, si la première moitié du vingtième siècle, après une phase d'assimilation, semble tournée vers la construction d'une musique nationaliste – ou à tout le moins nationale – la seconde moitié du vingtième siècle présente d'autres caractéristiques, plutôt en lien avec la transculturalité et la mondialité². Lors de l'après-guerre, de nombreux compositeurs japonais se libèrent des chaînes nationalistes et, plus généralement, de la culture japonaise. Ainsi, les années cinquante correspondent, dans le cadre de la musique écrite, à un éloignement des éléments qui caractérisaient la musique japonaise pour un rapprochement des avancées de la nouvelle musique en Occident. Cependant, les années soixante sont caractérisées par un retour de l'intérêt quasiment simultané de différents compositeurs aux musiques traditionnelles.

Depuis cette décennie, les compositions ayant recours à l'hybridation sont de plus en plus nombreuses et il en va de même pour les emprunts utilisés. Dans une esthétique contemporaine et/ou expérimentale, plusieurs compositeurs cherchent à élaborer une hybridation intégrée, dépassant les effets d'exotisme qui caractérisaient nombre d'œuvres des décennies précédentes. L'hybridation, de plus en plus complexe, se tourne vers des conceptions nouvelles pour juxtaposer des éléments inspirés des traditions musicales japonaises à une écriture musicale contemporaine. C'est en tous les cas l'une des hypothèses de cette recherche. C'est ce qui, selon nous, permettrait de passer d'une hybridation exotique à une hybridation syncrétique³.

Mais un point est remarquable : de nombreux emprunts que l'on trouve dans les différentes compositions ayant recours à l'hybridation se retrouvent aussi dans les musiques japonaises actuelles – *enka*⁴, musique d'animation, J-pop... Si nous analysons le rapport des emprunts à la tradition musicale nippone dans une partie de la musique contemporaine

Lasse, « Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work », *Journal of Musicological Research*, vol. 40 no2, 2021, pp. 95-125.

² Glissant, Édouard, *Tout-Monde*, éditions Folio, 1993.

³ Ces points seront étudiés en profondeur tout au long de cette thèse.

⁴ Ce terme, ainsi que tous les termes japonais qui suivront, sont répertoriés dans un glossaire (Annexe 3).

japonaise ainsi que leur utilisation, il nous paraît logique d'étudier ces mêmes emprunts dans les musiques actuelles du Japon⁵ ; d'une part, cela permet d'avoir un tableau exhaustif de la création musicale japonaise des années cinquante à nos jours, et d'autre part, cela nous permet de comparer l'utilisation d'un même emprunt dans deux types de musique différents issus d'un même point géographique.

Ainsi, le présent travail prend pour objet les dynamiques transculturelles qui structurent la création musicale japonaise depuis la seconde moitié du vingtième siècle, qu'il s'agisse du répertoire contemporain ou des productions classées comme « populaires ». Avant de continuer, nous tenons à éclairer le terme de « musique contemporaine », dont la définition reste d'une difficulté notable. Nous nous baserons et nous référerons, à chaque fois que le terme sera mentionné tout au long de cette recherche, sur la définition donnée par Anis Fariji dans son ouvrage *Fragments accordés*, qui nous semble correcte : « Cette catégorie générique désigne les musiques qui s'inspirent des différentes pensées musicales avant-gardistes qui ont vu le jour en Europe et en Amérique au XX^e siècle et s'étendent au XXI^e siècle. Faute d'une définition précise, on peut toutefois rappeler au moins deux critères qui caractérisent cet univers esthétique : la tendance à affranchir le langage musical de toute norme préétablie et, corrélativement, l'importance donnée à l'écriture dans le processus de création (notation ou élaboration électroacoustique).⁶ »

L'hypothèse centrale est qu'un même ensemble de mécanismes – que nous appelons « agents à double fonction⁷ » – permet, selon les contextes, soit la mise en œuvre d'une *esthétique syncrétique* orientée vers un dialogue approfondi et fonctionnel avec les traditions, soit l'élaboration d'une *esthétique japonisante* fondée sur l'exotisme et la « japonisation » de modèles occidentaux. Nos propos ne sont pas sans lien avec la notion de transculturalité, entendue comme la compétence à vivre simultanément dans plusieurs flux culturels⁸. Loin de désigner une simple addition d'éléments hétérogènes, la transculturalité implique un enrichissement mutuel entre cultures et la reconfiguration permanente des identités musicales.

⁵ Hennion, Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, Volume 5 numéro 2, 1998, pp. 9-19.

⁶ Fariji, Anis, « Introduction », *Fragments accordés*, Diacritiques Éditions, 2023, p. 11, <https://doi.org/10.4000/books.diacritiques.7428>, consulté le 10/04/2025.

⁷ Nous développerons ce terme, qui revêt une importance capitale dans cette recherche, dans la partie théorique du premier chapitre.

⁸ Ortiz, Fernando, *Controverse Cubaine entre le tabac et le sucre*, 1940, Trad. Jacques-François Bonaldi, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

À cette aune, la musique apparaît comme un milieu privilégié : son pouvoir de circulation symbolique facilite la « dispersion des valeurs » au-delà des frontières nationales et sociales.

II. Problématique

Notre hypothèse principale est donc qu'une partie de la production musicale japonaise – des années cinquante à nos jours – s'articule autour d'une double dynamique : d'un côté, une *esthétique syncrétique*, où la rencontre entre les traditions nippones et la musique composée et écrite génère un langage original fondé sur des processus d'intégration et de réinterprétation des éléments musicaux ; de l'autre, une *esthétique japonisante*, où certains traits musicaux sont amplifiés et stylisés pour répondre à des attentes globalisées.

Au cœur de cette dialectique se trouve la notion de *syncrétisme*, qui structure l'interaction entre les traditions musicales et leur transformation dans un contexte contemporain. Comment ce syncrétisme est-il structuré pour aboutir à une esthétique qui puisse être fertile ? Quels sont les processus qui permettent d'y parvenir ? Comment dépasser la réception exotique et éviter que cette hybridation ne soit perçue uniquement sous l'angle de l'altérité ? Pour le dire autrement, comment les emprunts peuvent-ils être utilisés dans une écriture contemporaine pour dépasser l'exotisme ? Enfin, comment juxtaposer deux langages musicaux de manière fonctionnelle sans que l'un ne soit subordonné à l'autre ? Ce concept permet de comprendre comment les compositeurs mobilisent des techniques et des sonorités spécifiques pour articuler leur rapport à l'identité culturelle et à la mondialité. Mais les processus qui incombent au syncrétisme sont encore flous et, à notre connaissance, aucune recherche ne les aborde, en tant que constituants d'un langage syncrétique. Nous nous proposons donc de répondre à cette problématique.

Un autre aspect essentiel de cette recherche concerne l'expansion de certaines musiques japonaises actuelles, qui se développent largement en Asie et de plus en plus en Europe. Ce phénomène suscite de nombreuses questions : quel modèle musical permet cette expansion, pourquoi et comment ? Cette diffusion repose-t-elle uniquement sur des facteurs musicaux, ou bien existe-t-il des médiums extra-musicaux, tels que le cinéma, l'animation ou une construction populaire, qui facilitent cette internationalisation ?

Dans ce contexte, nous nous interrogerons également sur la présence d'emprunts qui, dans le cadre de la mondialisation, permettent d'identifier certaines productions comme relevant d'une identité japonaise – ou du moins *japonisante*. Cette reconnaissance repose-t-elle

sur des éléments intrinsèques aux productions, ou bien sur des emprunts façonnés par l'industrie musicale et la perception occidentale d'un Japon idéalisé ?

La notion d'exotisme sera dès lors au cœur des questionnements : il est question de comprendre pourquoi l'exotisme – qui revêt une condition locale dans la réception japonaise – semble conditionner une grande partie des musiques actuelles japonaises. Quels sont les processus musicaux qui permettent de créer une réception exotique et à quels processus extra-musicaux sont-ils rattachés ? Les processus musicaux contribuant à la création d'une réception exotique ne peuvent être dissociés des mécanismes extra-musicaux qui les accompagnent, tels que les stratégies médiatiques ou encore la construction de l'imaginaire collectif autour de la musique japonaise dans un contexte globalisé. Comment les emprunts sont-ils utilisés pour structurer une réception exotique ? Les emprunts, en tant qu'éléments musicaux transformés qui intègrent des références aux traditions sans en être directement issus, participent activement à la structuration d'une réception exotique. En fonction de leur utilisation, ils peuvent soit accentuer une perception d'altérité et d'exotisme, soit s'inscrire dans un langage syncrétique où l'hybridation devient un vecteur d'expression cohérent. Il s'agit alors de comprendre comment ces éléments sont mobilisés pour orienter l'écoute et la perception des pièces, et en quoi leur mise en œuvre dans un contexte donné peut renforcer ou atténuer le processus musical exotique.

Il convient donc de s'interroger sur la mesure dans laquelle ces emprunts, lorsqu'ils sont convoqués dans des compositions contemporaines, se révèlent similaires à ceux employés dans les différentes formes de musique actuelle japonaise, et de déterminer s'ils assument dans chaque contexte la même fonction musicale. L'examen de ces phénomènes offre un éclairage sur la manière dont des éléments issus d'un patrimoine traditionnel se voient réinterprétés et réappropriés dans des univers esthétiques distincts, mettant en évidence les enjeux que soulèvent les dynamiques de résonance entre ces deux sphères musicales.

Au-delà de la distinction entre musique contemporaine et musique actuelle japonaise, il se dessine une zone de porosité où des emprunts similaires peuvent être mobilisés. Cette proximité soulève alors un ensemble de questions : dans quelle mesure ces éléments subissent-ils des transformations différentes selon qu'ils s'insèrent dans une œuvre contemporaine ou dans une production actuelle ? Leur fonction musicale et symbolique varie-t-elle au gré des intentions esthétiques et des attentes du public ?

Si certains compositeurs japonais recherchent souvent un langage novateur par la réinterprétation créative du patrimoine nippon, certains genres musicaux actuels peuvent

exploiter ces mêmes éléments pour susciter une forme d'exotisme ou réaffirmer une identité locale dans une perspective de diffusion internationale. Se pose alors la question de la réception : le caractère « hybride » qui, dans l'œuvre contemporaine, tend à dépasser l'opposition entre tradition japonaise et Modernité occidentale, risque d'être vécu, dans le cadre des musiques actuelles, comme un simple marqueur stylistique – voire un cliché exotisant.

On voit ainsi émerger une tension entre deux types de métissage d'un même héritage musical : l'un visant la constitution d'un langage syncrétique, capable de s'affranchir d'une lecture trop ancrée dans l'altérité, l'autre misant sur une amplification des traits perçus comme « typiquement japonais » dans le but de répondre à des attentes globalisées. L'étude de cette tension met en lumière la manière dont la confrontation entre ces deux esthétiques s'opère et, surtout, la façon dont la notion d'« authenticité » se négocie, se redéfinit ou se déconstruit au gré du contexte de production et des publics visés. Il s'agit d'analyser la manière dont les emprunts et leurs processus de juxtaposition contribuent à façonner tantôt un discours musical syncrétique, tantôt une image exotique ou identitaire, selon des stratégies artistiques, économiques et culturelles distinctes.

Enfin, une dernière problématique sous-jacente apparaît assez naturellement : nous postulons qu'il existe une forme de particularisme dans de nombreuses compositions japonaises des vingtième et vingt-et-unième siècles, qui permettrait de démontrer la présence d'une écriture syncrétique chez certains compositeurs japonais. Or, l'une des grandes forces de la musique contemporaine est qu'elle tend à dépasser la notion de frontière, à être transculturelle. Alors comment pouvons-nous postuler d'un particularisme dans certaines compositions japonaises issues d'une tendance transculturelle ?

Cette problématique, sous-jacente aux deux autres, explore en profondeur la tension complexe qui existe chez certains compositeurs japonais entre transculturalité et affirmation d'une identité nationale. Peut-on observer une structuration proprement japonaise du langage musical à partir d'une dynamique transculturelle qui chercherait en même temps à affirmer une identité nationale ? Cette problématique se décline à travers plusieurs interrogations complémentaires et interdépendantes que nous développerons dans le chapitre premier.

III. Cadre conceptuel et état de la recherche

Notre recherche regroupe donc trois corpus :

- La musique japonaise écrite depuis la seconde moitié du vingtième siècle – et uniquement celle qui fait référence à la musique traditionnelle.
- Les musiques actuelles depuis la même période qui intègrent des références à la musique traditionnelle.
- La musique traditionnelle en ce qu'elle est utilisée dans les deux types de musique sous la forme d'emprunts.

Il est clair que ce corpus est large, nous en avons conscience ; mais ce dernier était nécessaire afin de répondre à notre problématique. Nous avons besoin d'avoir un point de vue aussi large que possible, même si celui-ci nous a mené à faire des choix dans les pièces, œuvres et compositeurs étudiés. En effet, si nous souhaitons répertorier des emprunts à la musique traditionnelle par typologies et analyser si la juxtaposition est fonctionnelle, nous avons besoin de comprendre comment fonctionne les différents types de musique traditionnelle ainsi que le langage musical qui y est utilisé. Nous nous sommes donc basés sur la littérature existante et notamment le travail monumental d'Akira Tamba (1932-2023). Compositeur et ethnomusicologue japonais, il a été directeur de recherche au CNRS et était spécialiste de la musique traditionnelle japonaise ; il a rédigé nombre d'articles et d'ouvrages tant sur le langage musical que sur les genres musicaux. Dans sa thèse *La structure musicale du nō*⁹, il explore les notions musicales fondamentales qui concourent à la pratique du genre théâtral et notamment la notion d'*indéterminisme*¹⁰, qui caractérise la fluctuation des hauteurs, de la temporalité musicale et des rythmes. Il y présente de nombreuses techniques vocales et instrumentales qui se révéleront primordiales dans notre recherche. Il a aussi publié une série de deux ouvrages¹¹ qui recouvrent la quasi-totalité de l'histoire des musiques traditionnelles japonaises, dans lesquels il démontre à la fois la spécificité des musiques autochtones, propres au Japon, et l'appropriation et la restructuration de la musique chinoise jusqu'à un moment synchrétique, au dix-septième siècle, où les deux langages s'embrassent pour créer de nouveaux genres musicaux. À notre avis, l'élément le plus important du travail de Tamba est la mise en

⁹ Tamba, Akira, *La Structure musicale du nō*, éditions Klincksieck, 1974.

¹⁰ Cette notion diffère largement de la notion d'indéterminisme de la forme ouverte. L'indéterminisme correspond aux variations de temps et de hauteurs dans les modes japonais. Nous étudierons ce phénomène au chapitre second.

¹¹ Tamba, Akira, *Musiques traditionnelles du Japon : des origines au 16ème siècle*, Cité de la musique/Actes sud, Paris, 1995 et Tamba, Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises, du 8ème siècle à la fin du 19ème siècle*, Paris, Publications Orientales de France, 1988.

perspective de la notion d'indéterminisme, qu'il relie à différents processus, qu'ils soient liés à des techniques instrumentales ou à une pensée esthétique, philosophique et religieuse ; sont intégrés à la notion d'indéterminisme tous les gestes instrumentaux qui permettent une variation de la hauteur des notes intermédiaires des tétracordes des différents modes existants, mais aussi la forme *jo-ha-kyū*, la notion de *naru* ou encore le *ma*¹². Ses recherches sont une référence dès lors que nous nous intéressons au fonctionnement des langages traditionnels japonais.

Les travaux¹³ de Fumio Koizumi (1927-1984) ne sont pas à laisser de côté : ethnomusicologue japonais, il est l'un des premiers à avoir théorisé le langage musical autochtone et à avoir éclairé le fonctionnement des modes traditionnels. Il a notamment exploré la notion de tétracordes – conjoints et disjoints – comme un ensemble de trois notes structurées sur un intervalle de quarte : les deux notes extrêmes sont fixes, et la note interne est celle dont la hauteur est indéterminée. En outre, cette notion de tétracorde sera reprise par Akira Tamba dans ses propres recherches ethnomusicologiques. Son travail est souvent appuyé sur des études et analyses des chants populaires japonais et leurs caractéristiques musicales. Par ailleurs, dans son ouvrage *Kayōkyoku no kozo*¹⁴, Koizumi a réussi à rattacher ces processus musicaux, propres au langage musical autochtone, à certains genres de musique actuelle japonaise. Ses recherches résonnent donc avec un intérêt particulier dans notre thèse. Notons aussi l'importance des travaux de Tomiko Kojima¹⁵, musicologue et élève de Koizumi, qui poursuivra les recherches entamées par celui-ci. Leurs travaux permettent d'abord de catégoriser et repérer les différents emprunts à la tradition musicale japonaise, mais aussi d'offrir des réponses sur la question d'une spécificité dans la création musicale japonaise des années cinquante à nos jours.

Enfin, un autre ouvrage nous semble important à mentionner : il s'agit de *Musique du Japon*¹⁶ de Pierre Landy ; celui-ci, plus général, explore différentes traditions instrumentales, régionale, religieuses ou encore lyriques. Pierre Landy y détaille le fonctionnement des modes tétracordaux – de manière assez différente de Tamba et Koizumi – ainsi que les modes importés de Chine ; mais surtout, il traite de la notation musicale traditionnelle, assez différente en fonction de l'instrument pratiqué et peu théorisée. Il explore aussi l'instrumentation

¹² Ces concepts seront étudiés plus loin.

¹³ Koizumi, Fumio, *Nihon dentō ongaku no kenkyū* [Recherches sur la musique traditionnelle japonaise], Ongaku no tomo-sha, 1958, *Nihon no oto : Sekai no naka no nihon ongaku* [Les sons du Japon : la musique japonaise comme partie du monde], Seido-sha, Tokyo, 1977, *Nihon dentō ongaku no kenkyū 2: rizumu*, [Recherches sur la musique traditionnelle 2 : rythmes], Ongaku no tomo-sha, Tokyo, 1984.

¹⁴ Koizumi, Fumio, *Kayōkyoku no kozo* [La structure des chansons populaires], Toju-sha, Tokyo, 1984.

¹⁵ Citons notamment Kojima, Tomiko, *Uta o nakushita Nihonjin (Ongaku sensho)* [Les Japonais qui ont perdu leur chant], Ongaku no Tomosha, Tokyo, 1981.

¹⁶ Landy, Pierre, *Musiques du Japon, Les traditions musicales*, Buchet Chastel, Paris, 1996.

traditionnelle, dans sa quasi-totalité, en accentuant particulièrement sur les techniques de jeu et l'esthétique qui concoure à leur pratique. Il aborde enfin succinctement différents genres musicaux, du *nō* au *gagaku* en passant par le *sankyōku*, le *kabuki* ou encore la musique *ainou*. Cet ouvrage, bien que très général, offre un panel d'informations qui nous auront été très utiles tout au long de notre recherche.

D'autres ouvrages et publications – qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement musicologiques – nous ont suivis dans nos travaux pour affermir nos propos et confirmer nos hypothèses dans le cadre de l'analyse des œuvres contemporaines et des pièces de musique actuelle. Citons par exemple *Le shakuhachi Japonais*¹⁷ de Bruno Deschênes qui nous a permis d'avoir un point de vue exhaustif sur la pratique de cet instrument, tant au niveau des techniques proprement instrumentales que dans l'esthétique et les genres musicaux dans lesquels l'instrument est pratiqué, qui résonne avec l'article de Yoshihiko Tokumaru¹⁸, portant plutôt sur la pratique du *shamisen*. *L'Histoire du Japon et des Japonais, des origines à 1945*¹⁹ d'Edwin O. Reischauer qui, loin de traiter du cas musical, nous a éclairé sur le fonctionnement politique, social et traditionnel du pays ainsi que le rapport des Japonais (structure étatique, institutions) à l'art et la culture. Cet ouvrage nous a donné les clés pour comprendre le Japon contemporain dans son rapport à ses origines, comprises comme traditionnelles.

Concernant les recherches existantes sur la musique contemporaine japonaise, elles sont en fait assez nombreuses si l'on considère les ouvrages anglais et japonais, en plus des ouvrages francophones. Citons tout d'abord la thèse de Jeremy Corral, *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*²⁰ qui, même si elle ne porte pas sur de la musique écrite au sens propre, aura bien démontré la dynamique qui présidait à l'apparition et l'évolution de la musique pour bande au Japon. Dans ce travail conséquent, Corral a pu mettre en avant une réelle spécificité de la musique pour bande en présentant les travaux de composition de nombreux compositeurs, tels que Minao Shibata (1916-1996), Makoto Moroi (1930-2013) et surtout Toshirō Mayuzumi, compositeur que nous avons intégré à notre corpus. Il explique que malgré une influence extérieure – notamment de John Cage (1912-1992) – l'indépendance de la création musicale

¹⁷ Deschênes, Bruno, *Le shakuhachi japonais, une tradition réinventée*, L'Harmattan, Paris, 2016.

¹⁸ Tokumaru, Yoshihiko, « Le mouvement mélodique et le système tonal de la musique de *shamisen* », *Canadian University Music Review/Revue de musique des Universités Canadiennes*, no 1, pp. 66-105.

¹⁹ Reischauer, Edwin O., *Histoire du Japon et des Japonais, Des origines à 1945*, Seuil, Paris, 1973.

²⁰ Corral, Jeremy, Lucken, Michael (dir.), *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*, thèse de doctorat, Art et histoire de l'art, Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021.

pour bande au Japon revêt une certaine importance dans le cadre d'un espace musical spécifique où « les compositeurs japonais saisissent [...] l'opportunité de repenser et réaffirmer leur place au monde en des termes inédits et qui s'avèrent potentiellement capable de redéfinir la nature du lien avec l'Occident.²¹ »

Un ouvrage qui constitue un apport les plus importants dans l'étude des musiques extrême-orientales et traitant de la musique écrite japonaise du vingtième siècle est probablement celui de Yayoi Uno Everett et Frederick Lau paru en 2004, *Locating East Asia in Western Art Music*²². Cet ouvrage cherche à mettre en relation les différents rapports et processus d'hybridation entre la musique « asiatique » et la musique « occidentale » par le biais d'une contribution de différents ethnomusicologues et historiens de la musique. L'ouvrage s'intéresse particulièrement à la notion de transculturalisme et son apport dans la musique écrite de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Mais cette relation à l'hybridation musicale n'est pas, dans l'ouvrage, reliée à la notion d'universalité mais plutôt comme la résultante de tensions politiques et sociales notamment au Japon. L'œuvre des compositeurs d'avant-garde ne serait pas, pour Uno Everett, une simple réinterprétation des travaux déjà entamés en Occident mais bien structurés autour de l'évolution socio-politique singulière qui a lieu à la même période, entre autres la montée du nationalisme et le questionnement sur la Modernité japonaise. Il n'est pas question, pour les auteurs de l'ouvrage, de nier un quelconque dualisme entre musiques japonaise et occidentale – car il existe bel et bien – mais plutôt de démontrer qu'il n'est guère monolithique et s'articule potentiellement autour de chemins si divers qu'ils sont difficilement quantifiables.

De nombreux ouvrages traitent par ailleurs de différents compositeurs japonais et de leurs processus de composition, souvent rattachés à des tentatives d'hybridation entre la musique traditionnelle japonaise et les différents courants avant-gardistes ou contemporains. Bien qu'un peu plus large, notre corpus traite principalement de cinq compositeurs et d'une étude attentive de leurs œuvres : Tōru Takemitsu, Yorisune Matsudaira, Yoshihisa Taira, Toshirō Mayuzumi et Toshio Hosokawa. D'autres compositeurs et œuvres ont aussi été étudiées et analysées pour étayer nos propos ou valider certaines hypothèses. Nous nous sommes donc intéressés à la littérature existante autour de ces différents compositeurs, en parallèle d'une analyse qualitative de différentes œuvres. L'un des compositeurs japonais qui témoigne le plus

²¹ *Ibid.*, page 281.

²² Uno Everett, Yayoi, Lau Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

de cette intention est sans doute Tōru Takemitsu : hormis ses propres écrits²³, de nombreux musicologues se sont intéressés à son œuvre ; citons par exemple le remarquable ouvrage de Wataru Miyakawa, *Tōru Takemitsu, Situation, héritage, culture*²⁴ dans lequel il analyse consciencieusement les processus de composition, mais aussi de juxtaposition des matériaux traditionnels à une écriture contemporaine chez le compositeur japonais. Un autre ouvrage à mentionner est probablement celui d'Alain Poirier, *Tōru Takemitsu*²⁵, qui se propose de dresser un portrait à la fois biographique, esthétique et analytique du compositeur japonais, disparu quelques mois plus tôt. Poirier y esquisse une esthétique du timbre et du silence, insistant sur la notion de *ma*. L'auteur étudie tour à tour des œuvres charnières telles que *Requiem* (1957), où transparaît encore l'influence webernienne, puis *November Steps* (1967), véritable manifeste de l'hybridation entre orchestre occidental et instruments traditionnels. À travers ces analyses, Poirier montre que l'écriture de Takemitsu ne cherche pas à fondre deux traditions en une synthèse lisse ; elle valorise au contraire leurs frictions, faisant du contraste un principe poétique. Cette tension se prolonge, selon lui, dans la métaphore récurrente de la nature qui irrigue le catalogue du compositeur. Citons encore *Takemitsu, à l'écoute de l'inaudible*²⁶ de Ziad Kreidy qui s'intéresse particulièrement à la relation du son au silence chez le compositeur japonais. Notons un lien entre tous ces ouvrages, tissé autour des emprunts que Takemitsu a pu faire à différentes traditions musicales japonaises.

Bien qu'il n'existe pas d'ouvrage qui traite directement du langage des autres compositeurs de notre corpus, il existe différents écrits publiés dans diverses revues musicologiques. Pour exemple, de nombreux articles²⁷ s'intéressent particulièrement à l'œuvre de Toshirō Mayuzumi – autant à ses œuvres, du point de vue de l'analyse musicale et de la recherche d'emprunts à certains types de musique traditionnelle, qu'à son engagement politique, parfois proche du nationalisme. Les articles²⁸ entourant le travail de Yoritsune

²³ Takemitsu, Tōru, *Chosakushu*, Shinchosha, Tokyo, 2000.

²⁴ Miyakawa, Wataru, *Tōru Takemitsu. Situation, héritage, culture*, L'Harmattan, Paris, 2012.

²⁵ Poirier, Alain, *Tōru Takemitsu*, Michel de Maule, 1996.

²⁶ Kreidy, Ziad, *Takemitsu, à l'écoute de l'inaudible*, L'Harmattan, Paris, 2009.

²⁷ Mayuzumi, Toshirō, « Traditional Elements as a Creative Source for Composition (Abridged). » *Journal of the International Folk Music Council*, 1964, Shimizu, Yoshihiko, « Mayuzumi Toshirō no kanpanoloji efekuto niokeru onretsū gihō » (Serial Technique in Toshirō Mayuzumi's Campanology Effect), *Ongakugaku* 56, no. 1, 2010, pp. 26-37, Utz, Christian, « Re-reading the impact of the "Cultural Cold War" on Music History : Cowell, Mayuzumi, Berio », dans *Musical Composition in the Context of Globalization*, Music and Sound Culture, vol.43, Nuss, Steven, « Music from the Right : The Politics of Toshirō Mayuzumi's Essay for String Orchestra. » dans *Locating East Asia in Western Art Music*, Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Wesleyan University Press, 2004, Cook M., Lisa, « Venerable Traditions, Modern Manifestations : Understanding Mayuzumi's Bunraku for Cello », *Asian music*, vol. 45 no 1, 2014, pp. 98-131.

²⁸ Lethonen, Lasse, « Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work », *Journal of Musicological Research*, vol. 40 no2, pp. 95-125, 2021, Ann Herd, Judith, « The Neonationalist

Matsudaira portent sur des sujets similaires : Matsudaira est plus âgé que les autres compositeurs de notre corpus ; il a fait partie de divers mouvements musicaux naissants au Japon, dont certains sont très influencés par une pensée nationaliste. Concernant Yoshihisa Taira, les différents écrits disponibles²⁹ traitent surtout des références à la tradition musicale présentes dans son œuvre, étayées soit par des concepts philosophiques, soit par des analyses musicales et il en va de même pour Toshio Hosokawa³⁰.

Le principal lien entre ces différents articles est assez clair : le rapport de ces différents compositeurs avec certaines traditions musicales japonaises. Ces écrits nous ont beaucoup apporté dans la compréhension du langage musical des compositeurs de notre corpus ; toutefois, ceux-ci n'abordent pas la question de la juxtaposition des emprunts à une écriture contemporaine. Dans cette recherche, nous nous proposons de traiter cette problématique en essayant d'aboutir à une typologie exhaustive des emprunts qui permettrait de définir les processus de juxtaposition de ces derniers.

À propos des musiques actuelles japonaises, il existe une littérature conséquente. Concernant le cadre théorique de cette étude, nous nous sommes dans un premier temps appuyé sur l'ouvrage d'Arjun Appadurai, cadre dans lequel s'inscrit pleinement notre recherche. Dans *Global Culture : Nationalism, Globalization and Modernity*³¹, Arjun Appadurai propose une relecture radicale des dynamiques de la mondialisation culturelle. Contre les visions homogénéisantes de l'ordre mondial, il élabore le concept de « scapes », une série de cinq flux disjoints mais interconnectés — *ethnoscapes, technoscapes, financescapes, mediascapes* et

Movement : Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, Vol. 27/2, 1989, pp. 118-163, Matsudaira Yoritsune et Yuasa Jōji, « Sozai wo norikoeru », *Ongaku geijutsu* 27, no. 6, 1969.

²⁹ Chen Hui-Mei, « Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taira », *Cipango*, 2008, Maréchal, Ilke Angela, « Bâtitteur de MA – Dialogue avec Yoshihisa Taira. » *Phrétique*, n° 48, 2009, Morooka, Hiroyo, « La méditation comme moyen de synthèse culturelle dans les œuvres du compositeur Yoshihisa Taira », *Alternative francophone*, 2(9), pp. 72-85, 2021, Artaud, Pierre-Yves, « Yoshihisa Taira Interview : De Tokyo à Paris... Naissance d'un créateur », *Traversières Magazine : La Revue Officielle de l'Association Française de la Flûte*, Numéro spécial III, 1997.

³⁰ Bruneau-Boulmier, Rodolphe, « Dans le silence d'Hosokawa », *Vertigo*, vol. 34/2, 2008, pages 12-15, Boyle, Antares, « *The pattern and the fabric* » : *complexity and ambiguity in the solo flute works of Toshio Hosokawa*, Sydney Conservatorium of Music, 2007, Lebrun, Jean-Guillaume, *Rencontre avec un compositeur contemporain – Toshio Hosokawa – la musique est un pont entre deux mondes*, 2014, à l'occasion du Printemps des Arts de Monte-Carlo, Michela Garda, Michela, « La voce delle voci : considerazioni sulla musica per voce e strumento di Toshio Hosokawa » in *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 133-143, Utz, Christian, « Intercultural Narrativity in East Asian Art Music since the 1990s » dans l'ouvrage *Musical Composition in the Context of Globalization, Music and Sound Culture*, 2021, pp. 260-261, Miyakawa, Wataru, « entretien avec Toshio Hosokawa », *Circuit*, vol. 32/1, 2022, pp. 91-95, Miyakawa, Wataru, *Toshio Hosokawa*, <https://brahms.ircam.fr/fr/toshio-hosokawa#parcours>, 2021.

³¹ Appadurai, Arjun, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Global Culture : Nationalism, Globalization, and Modernity*, [Culture mondiale : Nationalisme, Mondialisation et Modernité] Londres, Sage Publication, 1990.

ideoscapes — qui recomposent les formes culturelles, politiques et économiques à l'échelle transnationale. Ces flux, souvent en tension, complexifient les rapports entre global et local, et participent à une déterritorialisation croissante des identités. L'imagination, selon Appadurai, devient ainsi une pratique sociale centrale, permettant aux individus de se projeter au-delà des frontières nationales. Cette mondialisation par le bas ne fait pas disparaître les identités locales ou nationales, mais les reconfigure au sein d'un espace global fluide et conflictuel. En ce sens, Appadurai fournit un cadre théorique décisif pour penser la globalisation comme une mosaïque de fragments, plutôt qu'un projet unifié. D'autres ouvrages et articles scientifiques³² nous ont permis d'étayer le socle théorique nécessaire à la construction de cette étude.

Notre corpus de musiques actuelles se construit autour de trois genres musicaux, tous reliés par leur histoire : l'*enka*, la J-pop et la musique d'animation. Un ouvrage notamment nous semble primordial : *Japanese Popular Music, Culture, Authenticity and Power*³³ de Carolyn S. Stevens. Dans cet ouvrage, l'autrice propose une analyse multidimensionnelle de la musique populaire japonaise actuelle, en articulant les notions de culture, d'authenticité et de pouvoir. En tant que spécialiste des études japonaises, Stevens adopte une approche à la fois anthropologique et socio-culturelle pour interroger la construction identitaire à travers les pratiques musicales au Japon, tout en explorant l'impact des dynamiques de l'industrie du divertissement.

Le livre de Stevens s'organise autour de cinq chapitres thématiques, précédés d'une introduction théorique où sont posés les fondements conceptuels du propos. L'autrice y questionne la nature même de la musique populaire japonaise : qu'est-ce qui la rend spécifiquement « japonaise » ? À travers cette perspective, la musique devient un miroir des tensions entre tradition et modernité, localité et mondialisation. L'un des apports majeurs de l'ouvrage réside dans l'examen historique de la musique japonaise d'après-guerre, notamment à travers des figures emblématiques comme Misora Hibari ou Sakamoto Kyū. Stevens met en lumière le rôle de l'occupation américaine dans la transformation du paysage musical, ainsi que

³² Frith, Simon, *World Music, Politics, and Social Change : Papers from the International Association for the Study of Popular Music*, Manchester University Press, 1989, Adorno, Theodor W., « Sur la musique populaire », avec la contribution de Georges Simpson, *Studies in Philosophy and Social Science*, New-York, 1941, Gans, Herbert J., « Popular Culture and High Culture », *An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974, Rancière, Jacques, « Le peuple est une construction », *Revue Ballast*, 2017 ou encore Yamada, Hiromitsu, « Popyurā ongaku no fukuzatusei [la complexité de la musique populaire] », in *Popyurā ongaku e no manazashi* [Un regard sur la musique populaire], Tokyo, Keisō shobō.

³³ Stevens, Carolyn, *Japanese Popular Music, Culture, Authenticity and Power*, Routledge, 2008.

la manière dont la culture sonore a été utilisée à la fois comme instrument de *soft power* et comme marqueur de la modernisation.

Un autre aspect central de l'étude concerne les structures industrielles, en particulier les *jimusho* (agences de talents), qui jouent un rôle déterminant dans la fabrication des célébrités, la gestion des carrières et l'élaboration des produits culturels. Stevens démontre que l'authenticité musicale est souvent façonnée par ces logiques de production, où la visibilité médiatique prime sur la créativité artistique. Le cas des *idols*, figures omniprésentes de la J-Pop, illustre cette tension entre performance scénique et superficialité perçue.

L'ouvrage aborde également les transformations technologiques et leur impact sur la consommation musicale. Le karaoké, par exemple, est analysé comme un espace où se rejoue la question de l'accessibilité et de la participation du public. Cette forme d'appropriation populaire influence directement la production de chansons au style simplifié, pensées pour être facilement chantées par un large public. À l'inverse, Stevens identifie dans le genre *enka* une forme musicale perçue comme plus « authentique », en raison de ses exigences vocales et de son ancrage thématique dans la tradition japonaise.

Enfin, l'autrice accorde une attention particulière à la dimension linguistique, notamment à l'usage de l'anglais ou du *japlish* (mélange de japonais et d'anglais) dans les paroles. Elle souligne que ces choix langagiers ne visent pas nécessairement la communication sémantique, mais participent d'une esthétique globale et d'un positionnement culturel vis-à-vis de l'Occident. En somme, cet ouvrage offre une lecture nuancée et transversale de la musique populaire japonaise. Il se distingue par la diversité de ses exemples, la clarté de sa démarche et la pertinence de son cadre théorique. Stevens y déconstruit les dichotomies simplistes entre authentique et commercial, local et global, en montrant que la musique populaire au Japon est le produit d'une négociation permanente entre des forces culturelles, économiques et symboliques.

Citons aussi ici la thèse de Sylvain Lyotard, *Chansons folk dans la région du Kansai : Émergence et diffusion d'une nouvelle « voix » musicale et citoyenne dans le Japon des années 1960*³⁴ où il analyse l'émergence, à la fin des années 1960, d'un courant musical folk au Japon comme forme d'expression citoyenne et politique. Il montre comment, en marge de l'industrie

³⁴ Lyotard, Sylvain, Giraud Jean-Pierre et Fernando Nathalie (dir.), *Chansons folk dans la région du Kansai : Émergence et diffusion d'une nouvelle « voix » musicale et citoyenne dans le Japon des années 1960*, Thèse de Doctorat, jury composé de Pirenne, Christophe, Lamarre, Thomas, Benoit-Otis, Marie-Hélène, Higashi, Tomoko, Giraud Jean-Pierre, Fernando Nathalie, Université de Lyon, Jean Moulin Lyon 3, 2021.

culturelle dominante, ces chansons ont constitué une « nouvelle voix » collective, portée par des artistes ancrés localement, en particulier dans la région du Kansai. En s'appuyant sur des stratégies narratives et musicales singulières, ce folk exprime les revendications sociales d'une jeunesse mobilisée, en écho aux mouvements étudiants et ouvriers. Par son ancrage communautaire et sa diffusion indépendante (concerts militants, foires culturelles), il devient un vecteur de critique sociale, d'émancipation et de reconfiguration identitaire. Sylvain Lyotard éclaire ainsi le rôle d'un courant de musique actuelle japonaise comme outil de contestation et de construction d'un espace culturel autonome, où musique et citoyenneté s'articulent étroitement.

Bien que spécifique à l'*enka*, l'ouvrage de Christine R. Yano³⁵ nous a semblé avoir des fondements théoriques probants dans le cadre de notre étude : dans *Tears of Longing*, elle examine donc l'*enka*, genre sentimental emblématique de la musique populaire japonaise, comme vecteur de nostalgie et de construction identitaire nationale. S'appuyant sur un terrain riche (studios d'enregistrement, salles de concert, bars, karaoké, interviews de fans, artistes, producteurs), Yano montre comment l'*enka* renvoie aux racines de la « japonité » – amours perdues, villages ruraux – principalement auprès d'un public plus âgé. L'ouvrage mobilise des cadres théoriques tels que la nostalgie, la mémoire collective, le nationalisme culturel et le genre pour éclairer le rôle de l'*enka* dans la formation d'une mémoire nationale sentimentale. Il révèle également l'influence des logiques commerciales depuis les années 1970 : malgré son image « authentique », ce genre est largement façonné par les mécanismes de l'industrie musicale. Yano explore la tension entre invocation émotionnelle d'un passé idéalisé et production marketing d'un discours identitaire. L'*enka* apparaît alors comme un espace de sentiment national, construit autant par les paroles et la musique que par les dynamiques de marché.

Tous ces ouvrages et articles scientifiques constituent un cadre théorique solide sur lequel nous pouvons nous appuyer. Ils éclairent non seulement de nombreux pans de notre recherche, mais apparaissent aussi comme nécessaires pour appuyer nos propres théories.

³⁵ Yano, Christine R., *Tears of Longing : Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge, The Harvard University Asia Center, 2002.

IV. Présentation de la méthodologie

Notre méthodologie a d'abord été inductive tandis que, dans cet écrit, nous présentons un socle théorique au premier chapitre, nécessaire à la démonstration des chapitres suivants. Toutefois, ce socle théorique a été construit tout au long de la recherche ; il a été peaufiné au fil des analyses musicales, de différentes lectures et d'une restructuration dans la rédaction de la thèse.

En revanche, nous avons bien commencé la recherche par la lecture et l'analyse critique des différents ouvrages et articles susmentionnés. Ils nous ont permis d'établir un corpus de compositeurs et de genres convaincant par rapport à la littérature scientifique existante. Ce corpus, que nous mentionnions déjà il y a quelques lignes, se distingue par deux catégories musicales : les musiques actuelles japonaises et la musique contemporaine japonaise. Rappelons de façon succincte que l'objectif était d'une part de pouvoir déterminer une typologie d'emprunts à la tradition japonaise exhaustive dans les deux types de musique, et d'autre part de comprendre comment fonctionnent les processus de juxtaposition entre les différents langages.

Concernant la musique contemporaine, nous avons choisi de nous intéresser à des compositeurs différents sur une période allant du début du vingtième siècle jusqu'à nos jours ; nous avons commencé par étudier quatre compositeurs : Toshio Hosokawa, Toshirō Mayuzumi, Tōru Takemitsu et Yoritsune Matsudaira. Nous avons analysé différentes œuvres pour chaque compositeur afin d'y repérer différents emprunts ; en parallèle, nous nous sommes appuyés sur la littérature existante pour chacun d'entre eux afin d'affermir nos propos. Cela nous a permis de définir une première typologie d'emprunts – que nous appelons dans cette recherche *agents à double fonction* – qui a ensuite été mise à l'épreuve avec *Maya* (1973) de Yoshihisa Taira et une œuvre complémentaire, *Mei* (1962) de Kazuo Fukushima. L'étude et l'analyse de ces deux œuvres ont été déterminantes puisqu'elles ont confirmé une hypothèse : la nécessité d'établir une typologie d'emprunts, laquelle nous permet d'avoir une vue exhaustive sur la création musicale contemporaine au Japon : quel type d'emprunt est le plus usité dans ces œuvres ?

C'est ce qui nous a permis de rendre compte de l'importance du geste instrumental dans le rapprochement entre les traditions musicales japonaises et une écriture contemporaine chez les compositeurs japonais déjà étudiés. Nous avons donc étudié plus en profondeur quatre œuvres – *Sen I* (1985) de Toshio Hosokawa, *Itinerant* (1989) de Tōru Takemitsu, *Fragments d'automne ou traces* (2023) de Tetsuya Yamamoto (1989-) et *Monochromer Garten XI* (2024)

de Malika Kishino (1971-). Ce corpus nous a permis de déterminer et de démontrer un syncrétisme fertile et novateur dans la création musicale contemporaine japonaise.

Nous nous sommes ensuite concentrés sur trois genres musicaux emblématiques des musiques actuelles japonaises, d'ailleurs sur-représentés au Japon et à l'international : l'*enka*, la musique d'animation et la J-pop. La méthodologie globale a été strictement la même que pour les œuvres de musique contemporaine³⁶ : l'analyse de différentes pièces des genres indiqués, l'identification d'emprunts classés ensuite par typologie ainsi que la définition de caractéristiques musicales précises et spécifiques. L'objectif était de déterminer si les mêmes types d'emprunts étaient utilisés dans les deux types de musique et, si cette hypothèse se révélait être vraie, en quoi se distinguaient les processus de juxtaposition de ces types d'emprunts.

Enfin, pour confronter nos différentes hypothèses théoriques à la réalité du « terrain », nous nous sommes rendus au Japon pendant quatre mois³⁷, à l'université de Waseda, grâce au soutien du Centre d'Étude des Arts Contemporains, de l'École Doctorale des Sciences Humaines et Sociales de Lille et de la bourse Moblilex. Cette recherche sur le terrain était divisée en deux parties. Tout d'abord, des entretiens ont été menés avec douze compositrices et compositeurs japonais.es. Sur le plan méthodologique, les entretiens ont été menés sous forme semi-directive, en langue japonaise, puis traduits en français. Si les questions posées étaient globalement similaires d'un entretien à l'autre, elles ont toutefois été ajustées pour correspondre à la trajectoire et au travail de chaque compositeur ou compositrice. Un travail préparatoire a permis de cibler les processus de composition propres à chacun, en veillant à établir un lien pertinent entre le contenu des échanges et les pratiques artistiques des personnes interrogées. Sauf indication contraire, l'ensemble des citations provient d'entretiens que j'ai moi-même conduits à Paris, Tokyo et Kobe.

Les discussions étaient organisées autour de grandes thématiques :

- Parcours musical et apprentissage.
- Processus de composition : le discours du compositeur/de la compositrice sur sa propre pratique ; quelle place est laissée aux traditions, comment le compositeur/la compositrice assumait la relation entre musique contemporaine et références traditionnelles, ainsi que l'importance qu'il/qu'elle donnait à la notion de geste

³⁶ Le seul point qui a différé était la méthode d'analyse musicale, puisque les langages utilisés étaient très différents et nécessitaient une analyse différente.

³⁷ De septembre 2024 à décembre 2024.

idiomatique dans les processus de syncrétisme. Des questions spécifiques ont été posées sur certaines œuvres des compositrice/compositeurs interrogé.e.s.

- Le rapport au processus musical exotique : est-ce que les interrogé.e.s souhaitaient éviter l'exotisme et, si oui, comment et par quel processus musical y parvenaient-ils/elles ?

Ces entretiens visaient avant tout à identifier différents comportements adoptés par les compositeurs japonais dans leur démarche créative. Si la littérature sur la musique contemporaine japonaise et son rapport à la tradition est abondante – on peut citer, entre autres, les travaux de Hiroyo Morooka, Jeremy Corral, Wataru Miyakawa, Rodolphe Bruneau-Boulmier ou encore Lasse Lethonen³⁸ – nous avons souhaité explorer la manière dont les éléments traditionnels sont (ou non) intégrés aujourd'hui dans les œuvres contemporaines. Les réponses recueillies révèlent une grande diversité de points de vue : si plusieurs artistes revendiquent l'usage de références traditionnelles, d'autres considèrent qu'il n'est nullement nécessaire d'y recourir et qu'il est tout à fait possible de composer sans mobiliser des références culturelles explicites.

Ce corpus d'entretiens, sans prétendre à l'exhaustivité, offre un éclairage précieux sur la création musicale actuelle au Japon. À notre connaissance, aucune typologie de comportements adoptés dans la composition contemporaine japonaise n'a encore été formalisée, bien qu'elle nous semble essentielle pour mieux comprendre cette scène musicale. C'est là l'une des principales ambitions de cette étude. Par ailleurs, une autre visée de ces entretiens était d'interroger la nature du syncrétisme dans les œuvres des compositeurs intégrant des éléments traditionnels. Il ne s'agit pas pour eux d'un simple collage entre deux univers musicaux, mais d'une tentative de mise en relation cohérente, souvent complexe, entre musique contemporaine et traditions japonaises. Les compositeurs et compositrices rencontrés ont exprimé leur volonté de construire un dialogue équilibré entre ces deux dimensions, en évitant les pièges de l'exotisme au profit d'un langage singulier et intégré. Ces échanges ont donc aussi permis de mieux comprendre les mécanismes à travers lesquels ces compositeurs cherchent à

³⁸ Morooka, Hiroyo, « La méditation comme moyen de synthèse culturelle dans les œuvres du compositeur Yoshihisa Taira », *Alternative francophone*, volume 2 numéro 9, 2021, p. 72-85, Corral, Jeremy, *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*, thèse de doctorat, INCALCO, 2021, Miyakawa, Wataru, *Tōru Takemitsu : situation, héritage, culture*, éditions l'Harmattan, Bruneau-Boulmier, Rodolphe, « Dans le silence d'Hosokawa », *Vertigo*, vol. 34/2, 2008, p. 12-15, Lethonen, Lasse, « Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work », *Journal of Musicological Research*, vol. 40 no2, p. 95-125, 2021.

faire émerger un syncrétisme significatif dans leur travail, ce qui nous a permis d'affermir nos hypothèses définies grâce aux analyses musicales.

Ensuite, nous avons opéré une analyse quantitative des musiques actuelles diffusées dans les grands centres urbains du Japon. Nous nous sommes rendus à Tokyo, Kyoto, Kobe ou encore Nara pour classer et catégoriser par genres musicaux les titres diffusés dans ces grands centres urbains. La méthode utilisée pour identifier les morceaux diffusés dans l'espace public reposait sur un principe simple : se rendre dans des lieux fréquentés – centres commerciaux, restaurants, cafés, boutiques ou rues animées – et y capter la musique ambiante à l'aide de l'application *Shazam*. Lorsqu'un titre et un artiste étaient reconnus, nous procédions à une vérification afin de confirmer l'exactitude de l'identification proposée par l'application. Cette procédure a été répétée environ deux cents fois, dans des zones géographiquement variées, afin d'assurer la fiabilité et la représentativité des résultats obtenus. Ces titres ont ensuite été classés par genre et analysés.

Enfin, nous avons eu l'opportunité d'interroger trois musiciens traditionnels³⁹. Nous les avons essentiellement questionnés sur le rapport de leur pratique instrumentale aux deux types de musique (contemporaine et actuelle). Par exemple, quel type de musique semble, au niveau du geste instrumental, plus proche de la musique traditionnelle ? Quelle différence notable y-a-t-il entre les deux types de musique concernant la pratique proprement instrumentale ? Quelles différences/ressemblances nettes peuvent être faites entre les deux types de musique et avec le répertoire traditionnel ? Ces questions, assez classiques de prime abord, se sont révélées nécessaires et primordiales dans la validation de nos hypothèses ; en outre, les réponses des différents instrumentistes ont trouvé une certaine résonance dans le discours des compositeurs et compositrices interrogés.

Ainsi, cette recherche repose sur une méthodologie plurielle et progressive, mêlant analyses musicales approfondies, entretiens de terrain, observation directe et études quantitatives. En croisant ces approches – inductive, analytique, comparative et empirique – nous avons cherché à construire un cadre de recherche à la fois rigoureux et adaptable, capable de rendre compte avec nuance de la diversité des pratiques musicales japonaises contemporaines et actuelles. Cette méthodologie nous permet non seulement de formuler des hypothèses solides sur les dynamiques de syncrétisme et les logiques d'emprunts aux traditions,

³⁹ Un maître de *shamisen*, une interprète de *shamisen* et un interprète de *shakuhachi*.

mais également de dégager une typologie des postures créatives qui enrichit la compréhension actuelle de la composition musicale au Japon.

V. Annonce du plan

Pour conclure cette introduction, nous souhaitons présenter brièvement la structure de cette thèse, organisée en quatre chapitres. Le premier chapitre pose les fondations théoriques nécessaires à l'ensemble de notre réflexion. Nous y abordons les notions centrales de culture, de transculturalité, d'exotisme, de syncrétisme, ainsi que le concept d'agents à double fonction, que nous introduisons comme outil d'analyse. Ces notions sont étayées par des exemples concrets afin d'en illustrer la pertinence. Ce chapitre se termine par un approfondissement de la sous-problématique esquissée dans l'introduction.

Le deuxième chapitre est consacré à la musique contemporaine japonaise. Il vise à identifier et à classer les différents types d'emprunts à la tradition japonaise présents dans ce répertoire, à travers une analyse détaillée des œuvres du corpus. Une typologie est ainsi dégagée, puis confrontée à des cas complémentaires afin d'en éprouver la robustesse.

Le troisième chapitre se concentre sur une catégorie particulière d'agents à double fonction liée à la notion de geste. Après avoir introduit cette notion dans le contexte de la musique contemporaine occidentale, nous analysons son intégration dans plusieurs compositions japonaises récentes. Il s'agit ici de démontrer comment le geste, à la croisée de l'héritage traditionnel et de l'écriture contemporaine, permet un dépassement de l'exotisme au profit d'un syncrétisme fertile.

Enfin, le quatrième chapitre explore les musiques actuelles japonaises, en particulier l'*enka*, la J-pop et la musique d'animation. Nous y étudions les formes d'emprunt à la tradition, leur classification selon notre typologie, et les caractéristiques exotiques qu'elles peuvent produire. À travers l'analyse d'un corpus représentatif, nous montrons notamment l'importance des références paramétriques – souvent liées aux hauteurs et aux rythmes – à la tradition japonaise dans ces répertoires populaires.

Chapitre premier : Un particularisme japonais de la musique contemporaine, transculturalité et identité nationale ; cadre théorique

Il n'est pas difficile de constater que la musique japonaise actuelle (J-pop, *enka*, J-rock, musique d'animation...) s'implante aujourd'hui dans une dynamique mondiale de globalisation culturelle et ce en tant qu'actrice majeure. Pour qu'elle puisse être considérée comme telle, la plupart des compositeurs de musique actuelle et les artistes japonais ont intégré ce que nous appelons des agents à double fonction⁴⁰, qui permettent de reconnaître l'origine japonaise de ce type de musique globalisée⁴¹. En ressort une esthétique « japonisante », par le biais d'une « japonisation » des modèles occidentaux et anglo-saxons.

L'esthétique « japonisante » se distingue d'une orientation esthétique qui serait « japonaise » : le *particularisme japonais* peut se définir, dans le cadre de la musique contemporaine, comme le travail opéré par certains compositeurs japonais qui vise un syncrétisme fort entre les traditions japonaises et la musique composée des vingtième et vingt-et-unième siècles ; cette recherche extrêmement complexe construit des modèles de juxtaposition, voire de fusion. Pour le dire autrement, des compositeurs japonais empruntent aux traditions japonaises – qu'elles soient musicales ou non – dans l'objectif d'apporter à la musique contemporaine dans son versant occidental certaines réponses aux problématiques qu'elle aborde et notamment aux questions de juxtaposition de matériaux issus de langages musicaux différents ; en outre, cette structuration tend à créer un particularisme proprement japonais duquel ressortent des processus de composition tout à fait singuliers. Pourtant, l'effet perçu est très différent : dans l'une, nous tendons plutôt vers une esthétique syncrétique, et dans l'autre vers une esthétique exotique. Et ces esthétiques ont toutes deux des aspects positifs et des aspects négatifs.

Ce premier chapitre abordera en premier lieu le cadre théorique qui nous suivra tout au long de cette thèse. Nous y aborderons les notions fondamentales de culture, de transculturalité, de mondialité, d'exotisme, de syncrétisme, d'emprunt et d'agent à double fonction. À ce chapitre incombe aussi la tâche de répondre à la sous-problématique, premier obstacle à notre recherche : nous postulons effectivement d'un particularisme proprement japonais chez certains compositeurs à partir du début du vingtième siècle. Or, il nous semble que la musique

⁴⁰ Nous définissons cette notion un peu plus loin (II.F.).

⁴¹ Tout en n'étant pas un élément strictement traditionnel.

contemporaine est par essence transculturelle ; de fait, comment pouvons-nous affirmer l'existence d'une telle esthétique ? C'est à ce problème que la troisième partie de ce chapitre fera face. Ce chapitre étudie d'abord des notions très vastes, pour s'approcher petit à petit de notions plus musicales et précises. Nous commencerons par étayer les notions de culture et de transculturalité.

I. De la transculturalité à l'identité nationale

Nous spécifions que la « japonisation » des modèles fonctionne aussi bien dans une « esthétique du syncrétisme » que dans une « esthétique japonisante » ; c'est en tout cas ce que nous tenterons de démontrer. En effet, la « japonisation » permet de transformer un élément extérieur pour le faire correspondre à la culture nipponne. Cela implique alors tout type de transformation, qu'elle soit de l'ordre du syncrétisme autant que de l'exotisme, donc autant d'un aspect « japonais » que « japonisant ».

Dans l'analyse qui lui sera consacrée, nous considérerons l'*esthétique japonisante* sous la forme d'un exotisme propre à la mondialisation, que l'on observe en particulier dans les différents genres de musique populaire actuels du Japon. Les premiers modèles syncrétiques d'une musique considérée comme japonaise se situent par ailleurs dans la musique composée du vingtième siècle : il s'agit dès lors de comprendre si les processus exotiques dans la musique populaire sont issus de la musique contemporaine japonaise ou si ce caractère commun des agents à double fonction observés dans ces deux musiques se sont construits sans relation.

Ainsi, Tōru Takemitsu (1930-1996), Yoritsune Matsudaira (1907-2001), Akira Tamba (1932-2023) ou encore Maki Ishii (1936-2003) sont autant de compositeurs ayant travaillé sur un nouveau langage musical spécifiquement japonais, basé à la fois sur les systèmes traditionnel et occidental⁴². Ils ont développé des outils permettant d'utiliser la notion de syncrétisme de manière à créer une esthétique nationaliste – ou, à tout le moins, nationalisante et tournée vers le Japon – au sein de la musique contemporaine mondiale.

Nous cherchons à démontrer que le *particularisme japonais* présent dans une partie la musique contemporaine japonaise et l'*esthétique japonisante* regroupant une partie des musiques actuelles japonaises, construites sur la base de mêmes typologies d'emprunts, ont des processus de création tout à fait différents : l'élaboration d'un langage musical mixte a

⁴² Nous démontrerons ce fait à la fin du chapitre premier ainsi que dans le second chapitre.

permis l'éclosion de techniques particulières aptes à ancrer le travail de certains compositeurs japonais dans le monde de la musique au cours de la seconde moitié du vingtième siècle et, dans le même temps, la musique populaire japonaise dans la globalisation culturelle.

Toutefois, avant de répondre à cette problématique de grande envergure, un premier problème se pose : nous avançons plus haut l'existence d'une esthétique synchrétique proprement japonaise au sein de la musique contemporaine. Nous postulons une manière de faire la musique contemporaine propre à certains compositeurs japonais, et dont le langage puise tout autant dans les traditions nippones que les traditions occidentales. En soit, il s'agirait donc d'une double dynamique proposant une mixité entre deux cultures juxtaposables par des procédés complexes de composition, et montrant un désir d'authentifier une musique bien japonaise : on y entrevoit donc un objectif peut-être plus de l'ordre du politique qu'une simple imitation de l'Occident. Somme toute, une manière de concevoir la Modernité autre que sous un angle occidental-centré.

Mais un des buts de la musique écrite assez récente (du début du vingtième siècle à aujourd'hui) est d'éviter de promouvoir une esthétique nationaliste, au sens d'une reconnaissance identitaire, comme pouvait par exemple le faire en Europe la musique baroque (nous pouvons clairement y identifier des esthétiques nationales, entre les styles italien, français et germanique). La question est dès lors de comprendre comment nous pouvons considérer une esthétique du syncrétisme japonaise *contemporaine* alors même que ce type de musique souhaite supprimer ces barrières érigées depuis l'ère baroque, afin d'être appréhendée comme une musique transculturelle, basée sur le collaboratif et l'échange.

Cependant, si l'on prend le cas de Schoenberg, on ne peut répondre à cette question par l'affirmative, ledit compositeur ayant affirmé en 1921 à Josef Rufer qu'il a découvert « quelque chose qui assurera la suprématie de la musique allemande pour les cent ans à venir.⁴³ » Et, un demi-siècle plus tard, la musique spectrale a souvent été décrite comme « française » à cause de son manque « [d'] influence hors de la France.⁴⁴ » Mais il faut noter que c'est après un mouvement nationaliste fort, dans la seconde moitié du vingtième siècle, en réaction contre une

⁴³ Halbreich, Harry, *Schoenberg Arnold*, article publié sur Universalis.fr, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arnold-schonberg/>, consulté le 12/12/2022.

⁴⁴ Solomos, Makis, *Les évolutions récentes de la musique contemporaine en France*, Musik und Aesthetik, 2000, document HAL open science, [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789828/document#:~:text=Officiellement%2C%20le%20courant%20spectral%20na%C3%AAt,Levinas%20\(1949\)%2C%20auxquels%20se](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789828/document#:~:text=Officiellement%2C%20le%20courant%20spectral%20na%C3%AAt,Levinas%20(1949)%2C%20auxquels%20se)

germanité triomphante propre au classicisme et au romantisme, que l'adoption par certains compositeurs d'un « système » sériel a été contemporain d'une volonté de se débarrasser d'une esthétique nationaliste, sans doute aussi en raison de deux guerres mondiales. Cette volonté d'une musique internationale propre à la seconde moitié du vingtième siècle est donc un phénomène complexe, que nous devons éclaircir avant d'aborder une quelconque esthétique japonaise – revendiquant souvent une forme de nationalisme –, une musique qui, pourtant, utilise le même type de langage. C'est précisément l'étude de ce phénomène qui nous permettra de comprendre l'opposition entre l'attitude de certains compositeurs japonais et de certains compositeurs européens. Dans les parties suivantes, nous observerons ce phénomène sous différents angles, par l'étude de différents compositeurs, en tentant de mettre en relation leur musique et leurs langages avec la notion de « mondialité », introduite par Edouard Glissant⁴⁵.

I.A. Culture et transculturalité

Avant de démontrer un désir d'internationalité dans la musique du vingtième siècle, il nous faut approcher ce que sont, dans le cadre de ce travail, la culture et la transculturalité. Nous verrons que la définition de ces termes est d'une importance cruciale dans la compréhension d'une technique internationale que l'on observe dans la musique contemporaine et que si la culture permet d'ériger des frontières et une identité culturelle, la transculturalité permet de casser ces frontières dans un objectif de mixité des identités.

I.A.1. Une définition de la culture ?

Pour comprendre ce qu'est la transculturalité, il nous faut d'abord éclaircir le terme de culture. Le dictionnaire Le Robert nous indique que la culture serait « [le] développement de certaines facultés de l'esprit par des exercices intellectuels appropriés ; [l'] ensemble des connaissances acquises dans les domaines considérés comme nécessaires à tous (en dehors des spécialités, des métiers) ; [l'] ensemble des aspects intellectuels, artistiques d'une civilisation ». Toutefois, cette définition semble peu développée et n'est pas vraiment ancrée dans le réel ; en effet, l'échange culturel entre les civilisations n'a cessé de modifier la culture des uns et des autres en y implantant des éléments culturels issus d'autres peuples – nous en avons un exemple flagrant avec la culture chinoise importée et modifiée au sein du Japon⁴⁶. Du latin *colere* (habiter, cultiver ou honorer), le terme de culture est utilisé aussi bien pour parler d'agriculture,

⁴⁵ Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Gallimard, 1997.

⁴⁶ Reischauer, Edwin O., *Histoire du Japon et des Japonais, Des origines à 1945*, Vol. 1, éditions points, 2014, Paris.

d'exercices corporels, de biologie, de réalisations humaines techniques diversifiées ou encore de connaissances personnelles dans un champ donné.

Dans son article *Culture : the making, unmaking and remaking of an anthropological concept*⁴⁷, Carola Lentz développe un point de vue intéressant : elle propose de penser la culture comme une partie intégrante de la manière dont les acteurs sociaux conçoivent leur propre identité, construisent des communautés et tirent parti de l'environnement. Mais pour Albert Blumenthal⁴⁸, le terme de « culture » est utilisé surtout de façon abusive. Selon lui, différents auteurs l'utilisent pour désigner des réalités radicalement différentes, or il faut pouvoir définir ce que signifie culture si l'on considère l'importance que ce terme a pris dans la littérature des sciences sociales. Dans son article, Blumenthal se propose d'en revoir les contours sans en concevoir une nouvelle définition. Pour Lentz, une conception trop simplifiée « qui assimile souvent “culture” et société⁴⁹ » s'est glissée dans le discours public. Peu importe où nous regardons, le concept de culture semble difficilement définissable car il est par son essence interdisciplinaire. Guerraoui et Troadec⁵⁰ utilisent une définition générale qui semble tout aussi pertinente : « un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent d'une manière à la fois objective et symbolique à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte ».

Le problème n'est pas pour autant résolu, car les significations du terme « culture » diffèrent selon son utilisation en anthropologie (pour laquelle il est fondamental), en ethnologie, en philosophie, en psychologie ou encore en musicologie⁵¹.

De fait, chaque discipline appréhende le terme d'une manière qui lui est propre, et c'est pourquoi les définitions sur le sujet ne sont pas totalement satisfaisantes car trop dépendantes du domaine scientifique dans lequel nous nous trouvons. En vérité, la notion de culture n'est, en sciences humaines, pas une réalité facile à aborder. En 1952, Kroeber et Kluckhohn dénombrèrent déjà plus de 150 définitions dans la seule production britannique. Toutefois, nous

⁴⁷ Lentz, Carola, *Culture: the making, unmaking and remaking of an anthropological concept*, Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2018, disponible sur JSTOR : https://www-jstor-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/stable/pdf/26607020.pdf?refreqid=fastly-default%3Aabc8fe53e26d7650869109f07d90e875&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=search-results, consulté le 22/09/2022.

⁴⁸ Blumenthal, Albert, *The nature of culture*, American Sociological Review, Dartmouth College, no 6, 1936, pp. 875-893.

⁴⁹ Lentz, Carola, *op. cit.*, page 182.

⁵⁰ Guerraoui, Z., Troadec, B., *Psychologie interculturelle*, A. Colin, Paris, 2000, p. 88.

⁵¹ Malinowski, Bronislaw, *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, F. Maspero, 1968, p. 11.

pouvons ajouter que la culture, étant spécifique à chaque société, permet aux différents groupes d'individus de construire des valeurs qui leur sont propres. C'est en quelque sorte une manière de se distinguer en affirmant une *identité culturelle*. Mais la culture s'oriente autant vers la diversité que la particularité d'une société. Il n'y a pas de cultures pures et d'autres métissées, chaque culture recèle des pratiques culturelles extérieures, à différents degrés.

Pourtant, une définition en particulier retient notre attention, celle de E.B. Tylor, anthropologue britannique : « La culture (ou civilisation), prise dans son sens ethnologique le plus étendu, est l'ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme vivant en société.⁵² » Pour l'anthropologue britannique, la culture « serait équivalente à l'intégralité de la vie sociale de l'homme.⁵³ » Il n'existe donc aucun peuple dépourvu de culture. Cette définition de Tylor apporte aussi un autre élément de réponse à ce que peut être la culture : cette dernière n'est pas innée, elle est acquise par les individus. Il faut donc la considérer comme un ensemble d'éléments symboliques partagés par les membres d'une même communauté, dont la transmission se fait par l'apprentissage car non-figée dans le temps. Ces éléments sont entretenus, développés, remplacés par d'autres, et amènent les individus à avoir une identité qui est le propre de leur culture, qui les rassemblent autour d'une manière de vivre en société.

Cette définition permet de poser une question fondamentale : si l'identité culturelle est la base d'une relation à la culture, alors la culture contribue à édifier des frontières ; en conséquence, comment pouvons-nous appréhender les phénomènes transculturels ?

1.A.2. De la culture à la transculturalité

La notion de « transculturalité », apparue dans les années 1940 dans le domaine anthropologique⁵⁴, pourrait être comprise comme une méthode d'interprétation potentielle de toute réalité métissée⁵⁵. Cependant, au niveau social, l'approche transculturelle reste relativement théorique. C'est au niveau identitaire et esthétique que le terme prend réellement

⁵² Tylor, E.B., *Primitive culture : Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*, éditions Murray, 1871, p. 1.

⁵³ Plivard, Ingrid, « Chapitre 1 - La notion de culture », *Psychologie interculturelle*, éditions De Boeck Supérieur, 2014, pp. 7-46.

⁵⁴ Ortiz, Fernando, *Controverse Cubaine entre le tabac et le sucre*, 1940, Trad. Jacques-François Bonaldi, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

⁵⁵ Selon la pensée d'Angela Buono dans Buono, Angela, *Le transculturalisme : de l'origine du mot à « l'identité de la différence » chez Hédi Bouraoui*, International Journal of Canadian Studies, no 43, 2017, pp. 7-22.

son sens. C'est dans « l'identité de la différence » qu'est introduite une nouvelle manière de percevoir la diversité.

Nous précisons ici que nous ne faisons pas de distinction entre « interculturalité » et « transculturalité », les deux termes se rapprochant d'un même but. Nous faisons cependant la différence entre multiculturalité et transculturalité (ou interculturalité) : pour avoir transculturalité, il doit y avoir « une interaction, un échange, une ouverture individuelle qui, de manière idéale voire utopique, transforme l'individu en citoyen cosmopolite, défenseur d'une société où les échanges se produisent de manière dynamique, flexible et ouverte entre les individus de sociétés pluralistes, comme c'est le cas au Canada ou encore entre les nations, dans une perspective globale.⁵⁶ » Pour le dire autrement, dans une société transculturelle, chaque individu aurait la possibilité de soutenir son individualité, de construire sa propre identité et d'intégrer les aspects d'autres cultures qui l'attirent – on peut ici faire un lien précieux avec l'ethnomusicologie. Il y a donc un désir de construire un monde avec l'*Autre*, afin d'agrandir notre horizon vers quelque chose qui dépasse largement le cadre des frontières nationales, par des caractéristiques comme la pluralité, l'ouverture ainsi que la valorisation des transformations produites par le dialogue entre les individus. C'est ce qui permet de différencier multiculturalité et transculturalité, qui, selon Sheena Wilson, sont presque « antithétiques.⁵⁷ » La multiculturalité a trait plus à une forme politique de la multiplication des cultures et est inhérent aux processus initiés par la mondialisation⁵⁸, alors que la transculturalité permet une certaine complicité entre les communautés.

Le préfixe « trans » est emprunté au latin, et signifie « à travers », « par-delà ». Il évoque alors le passage – qu'il soit positif ou négatif – entre un élément A et un élément B, peu importe le sens de l'échange. On peut ainsi penser à la *transfusion* sanguine ou encore à la *transmission* du savoir, qui imagent bien ce passage. Toutefois, rien ne permet ici de dire si un enrichissement – mutuel ou non – intègre ces interactions.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Wilson, Sheena, « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983-1996) », *Revue internationale d'études canadiennes*, Numéro 45-46, 2012, p. 268.

⁵⁸ Garcia Clancini, Nestor, « El diálogo norte-sur en los estudios culturales » (Le dialogue Nord-Sud dans les études culturelles), dans *Consumidores y ciudadanos : conflictos multiculturales de la globalización* (Consommateurs et citoyens : les conflits multiculturels de la mondialisation), Mexico, Grijalbo, 1995, cité par Fistetti, Francesco, *Théories du multiculturalisme, un parcours entre philosophie et sciences sociales*, La découverte, Paris, 2009, p. 18.

Bruno Ramirez définit la transculturalité comme « une réalité quotidienne marquée par la traversée constante de frontières.⁵⁹ » Il s'agit donc ici de considérer la culture comme une réalité qui traverse constamment les frontières par des échanges internationaux. Chantal Forestal en donne une définition quelque peu différente : « Le “*transculturel*”⁶⁰ peut signifier la traversée d'une culture à l'autre, que ce soit dans l'espace ou dans le temps : de la culture rurale à la culture urbaine, de la culture ouvrière à la culture bourgeoise, de la culture du Sud à celle du Nord, de la culture antique (latine ou grecque) à la culture moderne.⁶¹ » Ces deux définitions sont en quelque sorte en confrontation, Ramirez affirmant que pour qu'il y ait transculturalité, il doit nécessairement y avoir traversée des frontières – que l'on considère ici nationales – alors que Forestal pense que la transculturalité peut avoir lieu aussi entre deux milieux sociaux et culturels distincts. Les deux définitions semblent pourtant correctes : si l'on distingue des milieux culturels différents entre la musique savante et la musique populaire (ne distingue-t-on pas souvent une culture savante et une populaire de la musique ?), nous pouvons clairement identifier des échanges entre des genres « savants » et « populaires » de la musique. L'un des enjeux de cette thèse est d'ailleurs d'analyser et de démontrer les échanges techniques entre la musique savante et la musique populaire japonaises. En revanche, si l'on considère l'identité culturelle comme identité nationale, le phénomène transculturel s'intègre donc à une échelle plus large, internationale. Toujours est-il que ces définitions montrent un échange mutuel entre deux espaces distincts.

Pour Fernando Ortiz, précurseur du terme, la transculturalité « exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain *acculturation*, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation.⁶² » La théorie transculturelle telle qu'elle est développée par Ortiz suggère alors qu'il est possible de sortir de rapports de domination, partant du postulat que chaque culture connaît des

⁵⁹ Ramirez, Bruno, « *À ma façon (A modo mio)* » *La transculture et ViceVersa*, Caccia, Fulvio (dir.), Montréal, Triptyque, 2010, pp. 159-161.

⁶⁰ Le terme transculturel est ici compris comme transculturalité. Nous ne faisons pas de distinction entre transculturel, transculturalisme, transculturation et transculturalité, qui renvoient à la même définition.

⁶¹ Forestal, Chantal, « L'approche transculturelle en didactique des langues-cultures : une démarche discutable ou qui mérite d'être discutée ? », *Éla. Études de Linguistique Appliquée*, 2008/4 (n° 152), p. 393-410.

⁶² Ortiz, Fernando, *opus cité*, pages 291-292.

changements effectifs et se nourrit du contact à l'*Autre*. Et pour Mikhail Epstein⁶³, la transculturalité se caractérise par une ouverture qui rend les cultures accessibles les unes aux autres. En ce sens, tout individu a la possibilité de se libérer de sa culture. Il faut donc tenter « l'expérience risquée des errements et des transgressions culturelles.⁶⁴ » Ce sont donc les contacts entre les cultures qui conduisent à la « dispersion des valeurs symboliques de chaque culture dans le champ d'autres cultures.⁶⁵ » La transculturalité désigne alors la compétence à vivre simultanément dans plusieurs flux culturels.

Nous considérerons donc que pour qu'il y ait transculturalité fertile, il faut un enrichissement mutuel entre deux cultures. Dans le cas de la musique, il s'agit de s'ouvrir à de nouvelles voies – qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement occidentales – en dépassant la simple frontière nationale. On observe aujourd'hui un nombre croissant de compositeurs, d'interprètes ou d'enseignants se tourner vers des expressivités ou techniques musicales extra-européennes. Les questions d'identité culturelle et d'authenticité sont devenues très complexes, notamment lorsqu'une œuvre se trouve imprégnée de plusieurs influences sans les revendiquer.

Pour Finchum-Sung et Hilary⁶⁶, la transculturalité en musique comporte deux notions fondamentales : l'appartenance et l'expérience. La première notion se rapporte au domaine de la culture, avec un sens de valeurs partagées qui unit une communauté particulière à travers des modes de subsistance et des idéaux. La deuxième notion correspond à l'expérience des valeurs de l'*Autre*, d'une culture différente qui n'est cependant pas incompatible à la nôtre. Dans sa forme idéale, la transculturalité serait « la formation d'une expérience globale qui transcende les frontières nationales.⁶⁷ » La musique avait donc une capacité propre à impliquer différents contextes simultanément, c'est ce qui permet une hybridation sans notion de « frontière ». La musique est donc un moyen efficace d'intégrer et de réinterpréter la diversité culturelle.

Si le terme de culture rencontre des frontières, et qu'il est l'image d'une identité culturelle propre à chaque communauté, la transculturalité permet quant à elle de dépasser le domaine national et de permettre à chaque individu de construire sa propre identité culturelle

⁶³ Epstein, Mikhail, « Transculture : A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism », *American Journal of Economics and Sociology* 68.1, janvier 2009, 328 pages, dans Julia Siccardi, *En quête de transculturalisme : l'écriture de l'altérité dans les œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri et Zadie Smith*, Littératures, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2021, p. 14.

⁶⁴ Epstein, Mikhail, *op. cité*, page 331.

⁶⁵ Ortiz, Fernando, *opus cité*, page 334.

⁶⁶ Finchum-Sung, Hilary Vanessa, « Foreword: Aesthetics of Interculturality in East Asian Contemporary Music », *The World of Music* 6, no. 1, 2017, pp. 7–20.

⁶⁷ « In its ideal form, the formation of a "global experience" which transcends "national boundaries" », p. 9.

en rapport à sa relation à l'*Autre*. Pour le dire autrement, la culture permet de construire des frontières, nécessaires pour que la transculturalité puisse les abattre. Il ne s'agit pas d'écarter la nationalité de l'individu, mais plutôt de penser l'esthétique nationalisante comme constituant de son identité culturelle, et ce afin de promouvoir la rencontre et le dialogue à l'*Autre* dans un objectif de construction commune par un enrichissement mutuel. Ces définitions vont nous permettre de concevoir le lien entre la musique contemporaine et la transculturalité. Pour montrer que les compositeurs contemporains intègrent à leurs processus de composition la transculturalité, nous emprunterons à Edouard Glissant le concept de *mondialité*.

I.B. La nécessaire transculturalité de la musique

Le fait est qu'il est sans doute difficile de considérer la musique autrement que transculturelle, mais nous avons mentionné plus haut la musique baroque, qui semblait apporter une identité culturelle forte à la musique. Nous distinguons l'esthétique française, germanique, italienne ou encore anglo-saxonne. Il est difficile de dater précisément quand cette volonté de transculturalité a émergé dans la musique écrite. Ce que nous pouvons en revanche démontrer, c'est que, dès le baroque, il y a des œuvres dont le propos est explicitement de cette nature. Nous nous attarderons sur une œuvre en particulier, *l'Apothéose de Lully* (1724), recueil de pièces composé par François Couperin (1668-1733).

I.B.1. Le projet

Composée cinquante ans après la mort de Lully, cette pièce en trio représente l'arrivée de Lully au Parnasse, ainsi que sa rencontre avec le compositeur Arcangelo Corelli. Cette œuvre, pendant de *l'Apothéose de Corelli* composée un an auparavant, est un moyen humoristique de réunir de façon pacifique les deux grandes figures du style italien et du style français, styles qui sont lors du « grand siècle » toujours en opposition. La pièce est représentative de la philosophie artistique de Couperin, qui était « d'exploiter les meilleurs éléments de deux traditions nationales.⁶⁸ » Le choix des compositeurs reflète le fait que pour Couperin comme pour beaucoup de compositeurs de cette époque, Lully représente le style français et Corelli le style italien⁶⁹. L'objectif de ces deux œuvres (respectivement *L'Apothéose de Lully* et *L'Apothéose de Corelli*) est la réunion des goûts (*Les goûts réunis*, 1724) et se

⁶⁸ Préface du disque Couperin, *l'Apothéose de Lully, Leçons de ténèbres à une et à deux voix*, Arcangelo, Jonathan Cohen, éditions Hyperion, Londres, 2017.

⁶⁹ Fichet, Laurent, *Le langage musical Baroque*, Zurfluh, Paris, 2000.

manifeste moins « comme un mélange de styles nationaux que comme leur juxtaposition.⁷⁰ » Dans *L'apothéose de Lully*, les premiers mouvements sont presque tous dans le style français (mouvements parallèles en tierces et en sixtes, agrémentation française, dissonances majeures évitées) : « tous ces mouvements initiaux évoquent le caractère des symphonies instrumentales du genre que l'on trouvait encore dans le langage lyrique français créé par Lully une cinquantaine d'années plus tôt.⁷¹ »



Figure 1 : Description caractère français deuxième mouvement

I.B.2. Les juxtapositions

Mais à partir du septième mouvement, le caractère change. Le huitième mouvement, intitulé *Accueil, entre-doux, et Agard, fait à Lulli par Corelli et par les muses italiénes* comporte des traits de la musique italienne, caractérisée dès le début par le changement d'écriture du caractère, noté *largo* plutôt que lentement et le rythme pointé des croches inégales, présent dans le style italien. On note aussi le changement de clé, la clé de sol première ligne du violon français passant à la clé de sol deuxième ligne du violon italien.



Figure 2 : Rythmes pointés et changement de caractère

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

C'est à partir du neuvième mouvement que Couperin réunit les goûts (lors de la rencontre entre Apollon, Lully et Corelli), où il imagine la « perfection de la musique » dans les goûts italiens et français réunis. Cette combinaison est illustrée dans les mouvements suivants par l'utilisation de la clef de sol première ligne (française) sur la première portée et la clef de sol deuxième ligne (italienne) sur la deuxième portée. Notons aussi une écriture différente entre ces deux lignes : les ornements sont respectivement notés à la manière française sur la première portée et à la manière italienne sur la deuxième.



Figure 3 : Mélange des styles italien et français



Figure 4 : Écriture ornementale française et italienne

La dernière partie de l'œuvre, la *sonade en trio*, symbolise l'intention de Couperin de franciser les termes italiens (il note dans cette dernière partie « lorsqu'on parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade, ainsi qu'on prononce ballade, sérénade »). Cette « sonade » en trio synthétise de manière sophistiquée les styles nationaux, créant un langage musical qui restera comme son héritage au monde.

Cette pièce entre donc tout à fait dans le cadre de ce que nous avons étudié en matière de transculturalité. Pour parvenir à une telle hybridation⁷² des musiques italienne et française du dix-septième siècle, Couperin a dû déterminer son identité culturelle entre deux nations, entre un point A et un point B ; pour y parvenir, il a pris les deux grandes figures des styles nationaux (Lully et Corelli) en tant que représentations figuratives de son langage. Pour le dire autrement, il y a dans cette œuvre une jonction entre deux univers culturels différents, ouvrant de nouvelles perspectives au langage musical. Nous avons montré que Couperin a tenté de promouvoir la rencontre et le dialogue à l'*Autre* dans un objectif de construction commune par un enrichissement mutuel. Toutefois, même si cette tentative doit être considérée comme transculturelle, nous ne pouvons que remarquer que la notion de frontière est encore présente, au travers de la partition ; la structure même de l'œuvre montre en permanence la juxtaposition partielle des styles italien et français. Même lorsque les styles sont simultanés, nous pouvons rapidement apercevoir qu'ils sont en opposition par leur positionnement au sein de la partition (toujours superposés par opposition de style). Néanmoins, toujours en considérant qu'il n'est pas complètement réussi, nous pouvons affirmer le dessein transculturel de Couperin, dans une époque où les frontières de la culture sont extrêmement présentes et délimitées.

On peut alors penser que ce désir d'appréhender l'*Autre* à travers la musique est une pensée légitime, dès l'époque baroque. Couperin n'est pas le seul compositeur à apporter un aspect « exotique » à son œuvre, nous pouvons citer Rameau, ou plus tard Liszt et Chopin. Mais la musique de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à aujourd'hui montre un terrain plus fertile pour le développement d'une musique qui se veut internationale. Nous relierons, dans la partie suivante, la nécessaire transculturalité de la musique à la *mondialité*, notion pensée par le poète, romancier et philosophe Édouard Glissant

II. Définition des termes et concepts

Cette partie se concentrera sur la définition des termes et des concepts qui nous suivront tout au long de cette recherche. Nous commencerons par étudier la notion de mondialité, puis nous nous intéresserons à l'exotisme, terme particulièrement difficile à définir et pourtant primordial dans nos travaux. Enfin, nous définirons la notion de syncrétisme ainsi que le concept d'agent à double fonction, propre à notre recherche.

⁷² Nous préférons éviter le terme « syncrétisme » ici, car une simple juxtaposition n'intègre pas nécessairement un syncrétisme.

II.A. Modernité et mondialité

Dans son article *Les compositeurs voyageurs sur le chemin de la mondialité*⁷³, Nicolas Darbon propose une analyse intéressante de ce désir que manifeste la musique contemporaine de dépasser les frontières nationales.

II.A.1. Une étude de la mondialité

La notion de voyage chez les compositeurs n'est toutefois pas nouvelle, comme en témoigne l'initiatique Grand Tour des compositeurs instauré au siècle des lumières, que Franz Liszt (1811-1886) se proposera de faire et dont ses *Années de pèlerinage* (1835-1839) montreront l'intérêt. Toujours est-il qu'au travers de son article, Darbon s'intéresse aux compositeurs contemporains qui seraient « en chemin vers la mondialité.⁷⁴ »

« J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la Conquête. La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle. La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation.⁷⁵ »

II.A.2. Mondialité et mondialisation

Le « Tout-monde », terme inventé et développé par Edouard Glissant (1928-2011), est donc une manière de voir le monde à travers sa diversité, sa construction universelle. Comme le dit Glissant dans cette citation, les poètes des temps passés de l'Occident n'avaient pas cette

⁷³ Darbon, Nicolas, « Les compositeurs voyageurs sur le chemin de la mondialité », *Hermès, La Revue*, 86, 2020, 219-230. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/herm.086.0219>, consulté le 12/12/2022.

⁷⁴ *Ibid.*, page 220.

⁷⁵ Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris : Gallimard, coll. « Poétique », p. 176.

possibilité d'intégrer dans leurs œuvres la richesse du monde, si ce n'est sous la forme d'un colonialisme. Mais notre « lieu », ou pour le dire autrement l'espace national, n'est pourtant pas suffisant pour une compréhension du monde, et l'échange se trouve primordial dans cette quête ardue. Le monde est une réalité à questionner à tout moment. Par ailleurs, Glissant insiste sur la valeur des relations entre les cultures. Selon Michel Grimbert⁷⁶, Glissant refuse l'idée d'un universalisme imposé et met en avant une approche fondée sur la rencontre et l'interaction entre des mondes hétérogènes. Pour lui, la mondialité est le résultat de contacts et d'échanges qui ne cherchent pas à effacer les différences, mais à en faire une richesse partagée.

Il faut toutefois bien comprendre que le terme de mondialité s'oppose à celui de mondialisation. Ainsi, la musique contemporaine ne tend pas forcément vers une mondialisation qui fait sens dans beaucoup d'autres domaines, accompagnée d'une tendance à bloquer une potentielle évolution culturelle, mais bien vers une mondialité dans le sens où elle appelle à une évolution intellectuelle, et par la même occasion du spirituel et du sensible plutôt qu'à un appauvrissement culturel dû à la mondialisation. La mondialité est un concept relativement récent, mais il a permis de mieux appréhender la culture, et donc la musique, et l'intégrer au niveau du monde en son entier. Glissant revendique d'ailleurs une certaine forme d'opacité à ce terme. Pour lui, comprendre le monde ne signifie pas réduire ses éléments à des données isolées, mais reconnaître la complexité des liens qui les unissent. Ce regard relationnel est indissociable du concept d'« opacité » qu'il défend : la reconnaissance que chaque culture peut rester partiellement incompréhensible à l'autre, garantissant ainsi la préservation de son identité propre. Cette idée est également développée dans un article de Jean-Philippe Deprez⁷⁷.

Selon Glissant, une définition délimiterait, figerait le concept, alors que l'indécision et l'errance lui permettront de se développer dans l'ère du temps, une forme de « philopoétique⁷⁸ » qui s'efforce de comprendre le monde à venir. Au-delà de ces dimensions, Glissant propose une esthétique qui célèbre la diversité. Il rejette l'idée d'un universalisme réducteur, souvent associé à des logiques impérialistes, et encourage une ouverture vers l'altérité. Dans son œuvre *Poétique de la Relation*⁷⁹, il présente la mondialité comme une dynamique créatrice, où chaque culture contribue à la richesse d'un ensemble sans hiérarchiser les différences. Annabelle

⁷⁶ Grimbert, Michel, « La mondialité en question: lecture de la pensée de Glissant », *Revue Internationale de Philosophie*, 2021, pp. 112-130.

⁷⁷ Deprez, Jean-Philippe, « Mondialité et créolisation : une lecture de la pensée de Glissant », *Revue d'Études Antillaises*, 2001, pp. 78-94.

⁷⁸ Terme introduit par Manuel Norvat dans Norvat, Manuel, *Le Chant du divers. Introduction à la philopoétique d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 19, qui qualifie une œuvre entre philosophie et littérature.

⁷⁹ Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990, pp. 101-105.

Marcoux⁸⁰ met en lumière l'importance de l'opacité dans la pensée de Glissant. Pour elle, l'opacité représente la reconnaissance que chaque culture conserve en elle une part d'incompréhensibilité, refusant ainsi que l'autre soit entièrement assimilé dans une vision globale uniforme. Cette valorisation de l'incommensurable garantit la préservation des différences et ouvre la voie à une coexistence respectueuse, où la diversité est non seulement acceptée, mais célébrée. Un autre point central dans la pensée de Glissant est la tension entre la transparence totale et l'opacité. Dans « Métissage, Créolisation, Latinité⁸¹ », Glissant explore cette idée sous l'angle de la nécessité de préserver l'incommensurable dans chaque relation. L'opacité n'est pas considérée comme un défaut, mais comme une condition essentielle pour garantir la singularité de chaque culture. En refusant la réduction de l'autre à un simple objet de connaissance, Glissant propose une approche qui valorise le mystère et l'altérité. Cette posture remet en question les modèles épistémologiques qui tendent à tout expliquer ou à tout réduire à des données quantifiables, ouvrant ainsi la voie à une compréhension plus nuancée et respectueuse de la diversité.

Il faut ici préciser que la pensée de Glissant est spatiale : « Par les concepts qui structurent sa vision du monde : Lieu, Tout-Monde, archipel, Relation ; par le lieu où s'énonce l'imaginaire et qu'il informe.⁸² » C'est cet espace qui nous intéresse dans le cadre de nos recherches, où les frontières entre les peuples deviennent poreuses et où une « esthétique nationale » n'a plus que peu de sens. Ce terme pose la question vive du rapport entre identité, territoire et culture. Le lieu n'est justement pas identitaire, il est relatif : « Le lieu est en effet pensé comme un espace de rencontre où tous les mondes s'entremêlent, un point d'ancrage connecté à tous les ailleurs.⁸³ » On y perçoit donc un principe d'universalité qui s'impose à la diversité. Il s'oppose à la racine identitaire associée à l'Occident. Cette universalité, qui augmente le divers, se construit par la créolisation.

« Qu'est-ce que Glissant appelle créolisation ? C'est la mise en contact accélérée et massive de peuples, de langues, de cultures, de races, de conceptions du monde et de cosmogonies. Cette mise en contact se fera selon des dynamiques qui relèvent du choc et de la déflagration, un continu tissé de discontinuités.⁸⁴ » La créolisation, tout comme la mondialité,

⁸⁰ Marcoux, Annabelle, « L'altérité et la mondialité: une approche glissantienne », *Revue d'Études Postcoloniales*, 2015, pp. 98-115.

⁸¹ Glissant, Édouard, *Métissage, Créolisation, Latinité*, Académie de la Latinité, Rio de Janeiro, 2001.

⁸² Rosemberg, Muriel, « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde », *L'Espace géographique*, 45, 2016, 321-334.

⁸³ *Ibid.*, p. 324.

⁸⁴ Chamoiseau, Patrick, « Césaire, Perse, Glissant », *les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013, p. 18.

s'oppose à la créolité, qui suggère une identité figée dans le temps et l'espace. La créolisation permet de reconsidérer la relation à l'*Autre* en partant du principe qu'une rencontre ne se reproduira jamais à l'identique. Que cette rencontre désigne aujourd'hui une condition mondiale n'annule pas la diversité du monde. Toutefois, comme le précise Rosenberg, « [l']extension du domaine de la créolisation réduit la spécificité du concept, sa valeur heuristique et sa capacité à rendre compte du réel : [...] en devenant un processus universel, dont les contenus comme la modalité d'extension restent flous, la créolisation du monde conçue par Glissant s'inscrit dans l'utopie et prend des accents qui la rejettent hors du discours savant.⁸⁵ » De fait, ce point de vue, certes utopique, permet de penser, au-delà d'une dimension linguistique et culturelle, la dimension anthropologique d'un monde où « chacun se pense en pensant l'autre et son point de vue.⁸⁶ »

Selon Glissant, la créolisation définit donc la condition spatiale de l'homme, tendu entre l'ici et l'ailleurs. Glissant conçoit la mondialité comme un espace d'interaction entre des cultures diverses. Plutôt que d'imposer un modèle uniforme, il privilégie l'idée que les échanges entre les peuples génèrent des formes nouvelles et enrichissantes.

Ce processus de métissage et de transformation, que l'on retrouve dans la notion de créolisation, permet d'envisager des identités en constante évolution. C'est notamment ce point de vue qui transparaît dans l'analyse de Patrick Chamoiseau dans son article⁸⁷ « L'imaginaire de la mondialité chez Glissant ». Dans une perspective complémentaire, Sylvie Da Costa souligne⁸⁸ dans « L'écologie du contact : Glissant et la mondialisation » que la notion de créolisation est centrale dans la pensée glissantienne. Ce processus, qui transforme et recompose continuellement les identités culturelles, permet d'envisager la mondialité comme un espace où les frontières se font poreuses et où chaque rencontre devient l'occasion de redéfinir le sens des appartenances. La créolisation, loin d'être un phénomène de dilution, apparaît ici comme une dynamique créative qui valorise le pluralisme et la complexité des échanges culturels. Dans « Les offrandes d'Édouard Glissant : de la créolisation au Tout-monde », Alain Ménil⁸⁹ insiste sur le rôle de la créolisation non seulement comme métissage, mais comme une véritable offrande symbolique. Glissant utilise la notion d'offrande pour

⁸⁵ Rosenberg, M., *op. cité*, p. 326.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Chamoiseau, Patrick, « L'imaginaire de la mondialité chez Glissant », *Revue des Cultures*, 1992, pp. 45-62.

⁸⁸ Da Costa, Sylvie, « L'écologie du contact: Glissant et la mondialisation » *Cahiers de la Créolité*, 2018, pp. 56-74.

⁸⁹ Ménil, Alain, « Les offrandes d'Édouard Glissant : de la créolisation au Tout-monde », *Littérature*, N°174, 2014, pages 73-80.

souligner que le processus créatif du métissage n'est pas une simple fusion homogénéisante, mais une démarche qui permet à chaque culture de se réinventer tout en se confrontant aux autres. Ce processus a une dimension à la fois cathartique et subversive, puisqu'il permet de renverser l'ordre hiérarchique imposé par le colonialisme et la mondialisation économique. La créolisation devient ainsi un acte de résistance, un moyen de redonner de la voix aux identités longtemps marginalisées.

Au-delà des aspects esthétiques et structurels, la réflexion glissantienne ouvre également la voie à une reconsidération éthique du rapport au monde. Plutôt que de voir la mondialisation comme un processus purement économico-politique, Glissant invite à penser une « poétique de la mondialité » qui repose sur l'équilibre entre l'acceptation de l'imprévisible et la valorisation de l'altérité. Cette éthique de la mondialité s'oppose aux logiques uniformisantes et totalisantes en prônant une ouverture qui, loin de nier les différences, les intègre dans une dynamique de dialogue et de transformation mutuelle. Elle constitue ainsi un appel à repenser la manière dont les sociétés contemporaines se structurent et se rapportent à leur diversité culturelle.

Maintenant que nous avons éclairé le terme de mondialité, il s'agit de comprendre en quoi ce dernier peut être relié à la musique contemporaine, et quel peut être son impact sur cette dernière. La partie suivante se concentrera davantage sur les notions qui nous suivront tout au long de cette thèse : l'exotisme, l'emprunt, le syncrétisme et les agents à double fonction. L'exotisme est une notion très large, que nous développerons sous plusieurs aspects. Tout d'abord l'exotisme non-musical, qui se distingue en fait par trois types d'exotisme : l'exotisme *négatif*, l'exotisme *neutre* et l'exotisme *positif*. Nous prendrons exemple sur John Cage et Jean-Claude Éloy pour montrer les effets d'un exotisme positif sur des concepts musicaux. Ensuite, un exotisme musical : il s'agit d'un processus de composition qui permet de faire jaillir l'exotisme présent dans une pièce. Nous démontrerons avec Debussy que ce processus peut s'avérer tout à fait fertile par la complexité qui le nourrit. Enfin, nous présenterons *l'exotisme par interférence*. Mais, dans tous ces types d'exotisme musicaux, l'emprunt est toujours présenté à partir du paramètre (hauteur, rythme, intensité) et/ou une structure paramétrique⁹⁰. L'un des principaux problèmes se situe dans le fait que l'échange musical – entre le langage musical utilisé et celui évoqué – est souvent unidirectionnel. La fusion est, en quelque sorte, incomplète. Nous présenterons alors une notion qui semble permettre une juxtaposition fonctionnelle en évitant la référence paramétrique : il s'agit du syncrétisme, que nous relierons

⁹⁰ Une structure paramétrique est une construction dont la base est le paramètre, comme une gamme ou un mode.

à la notion de créolisation pensée par Glissant. Pour finir, nous développerons un concept clé de cette recherche : l'agent à double fonction, un objet qui regroupe et catégorise différents emprunts et dont le caractère peut être exotique, syncrétique ou défini en fonction de son contexte d'utilisation.

II.B. Exotisme : les difficultés d'une définition

L'exotisme, par principe, réunit un certain nombre de traits qui différencient ce qui est étranger (*exōtikos*, étranger), de ce qui appartient à une communauté. La définition de l'exotisme nécessite une approche multiple.

Dans son article « L'exotisme comme objet d'histoire⁹¹ », Anaïs Fléchet s'interroge sur les tenants et aboutissants de l'exotisme. Elle distingue ici le mot « exotisme » du mot « exotique », ce dernier ayant été utilisé pour la première fois en 1552 par Rabelais⁹². Il est assez intéressant de voir qu'ici, l'adjectif exotique est utilisé pour qualifier des objets matériels, ce qui « provient d'une terre lointaine.⁹³ » Il s'agit donc de la distance d'un objet face à un sujet. Fléchet explique par ailleurs qu'il faudra attendre le dix-neuvième siècle « pour que le terme soit utilisé au sens figuré, afin de désigner des mœurs et des objets d'art.⁹⁴ » À cette période apparaît aussi « le substantif exotisme⁹⁵ », qui revêt deux significations : la chose exotique, et l'appréciation de ce qui est exotique. Et elle souligne que « le mot véhicule une connotation positive dans le contexte de l'expansion européenne.⁹⁶ » Mais peu à peu, le terme semble amener une forme d'inauthenticité et d'artificialité. On voit quand même certains auteurs, tels que Victor Segalen⁹⁷, défendre cette « esthétique du divers.⁹⁸ » Pourtant, l'exotisme est de plus en plus connoté et ne cesse de représenter l'altérité d'une manière détournée. Les touristes seraient à la recherche d'authenticité ; pourtant, Fléchet démontre que les guides touristiques (qui ne sont pas le seul exemple possible) qui mettent en avant cette authenticité arguent leurs propos en deux moments : « le premier consiste à dénoncer l'exotisme et les clichés y afférents ; le deuxième revient à répéter les clichés dénoncés.⁹⁹ » La quête d'authenticité amène alors à un effet exotique.

⁹¹ Fléchet, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1 (11), p. 15-26.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibid.*, page 19.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, [1908]1978, réédité en 1999, Le Livre de Poche, 1999.

⁹⁸ *Ibid.*, page 41.

⁹⁹ Fléchet, Anaïs, *op. cit.*, page 21.

Todorov¹⁰⁰ définit l'exotisme comme un relativisme à l'inverse de l'universalisme. En cela, l'exotisme rend compte d'une *différence* face à l'autre, mais avec des valeurs positives contrairement au racisme : « [l'exotisme] établit une comparaison entre Nous et les Autres au sein de laquelle les seconds sont jugés meilleurs que les premiers en raison même de leur différence.¹⁰¹ » Mais cela suppose une méconnaissance de l'*Autre*, de l'Ailleurs.

En anthropologie, la notion d'exotisme révèle des points de vue divergents et souvent opposés. Par exemple, pour Francis Affergan, ce terme n'est pas forcément synonyme de réduction d'une société ou d'une culture, elle peut permettre de la découvrir. Il explique – nous y reviendrons – qu'il faut distinguer l'exotisme de la différence. Une pensée contraire pourrait se trouver chez Bensa¹⁰², qui postule du caractère biaisé et incomplet de l'exotisme, bloquant ainsi toute possibilité de compréhension de l'*Autre*.

Segalen définira, dans son célèbre *Essai sur l'exotisme*¹⁰³, le préfixe *Exo* comme « tout ce qui est “en dehors” de l'ensemble de nos faits de consciences actuels, quotidiens – tout ce qui n'est pas notre “Tonalité mentale” coutumière.¹⁰⁴ » Somme toute, la totalité des éléments extérieurs à ce que l'on a l'habitude de percevoir. Mais ces éléments doivent évoquer quelque chose de familier, de reconnaissable, sinon, nous ne pourrions les appréhender. Ici, ce qui importe est la relation de l'exotisme à l'espace et au temps. Il soutient que la sensation d'exotisme est causée par une méconnaissance du milieu dans lequel on se situe, mais que lorsque l'on s'est habitué à l'espace (au lieu), cette sensation tend à disparaître. Et si nous ne ressentons pas de sensation exotique, c'est que, selon Segalen, nous sommes déjà habitués à cet espace.

Il perçoit alors une relation entre individualité et exotisme : « l'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance.¹⁰⁵ » Et c'est par la « perception aiguë et immédiate d'une incompréhension¹⁰⁶ » que l'exotisme enrichit l'individualisme. En outre, il distingue différents types d'exotisme : l'exotisme de la nature, l'exotisme des plantes et des animaux, l'exotisme des espèces

¹⁰⁰ Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 2001, p. 356.

¹⁰¹ Fléchet, Anaïs, *op. cité*, page 21.

¹⁰² Bensa, Alban, *La fin de l'exotisme : essais d'anthropologie critique*, Anacharsis, 2006.

¹⁰³ Segalen, Victor, *op. cité*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibid.*, page 41.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

humaines, l'exotisme des morales¹⁰⁷. L'exotisme est alors compris comme la perception de la mise en mouvement du Divers. De divers espaces (géographiques), mais aussi de divers temps et de diverses manières.

Cette relation à l'espace et au temps est partagée par Francis Affergan dans son ouvrage *Exotisme et Altérité : Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*¹⁰⁸, où il explique que l'exotisme et l'altérité se situent dans « une pratique de la temporalité et de la spatialité.¹⁰⁹ » Affergan explique aussi, dans son introduction, que « l'altérité prise en compte devrait ainsi faire naître une nouvelle dimension de la conscience que nous appellerons, à la suite de Segalen, exotique, dans la mesure où elle essaie d'embrasser le lointain et d'en élaborer une théorie.¹¹⁰ » Affergan fait un rapprochement entre ce qu'il entend de l'altérité et l'exotisme au sens que développe Segalen. Il fait par ailleurs une très nette distinction entre différence et altérité : la différence supprime « la qualité ou intensité¹¹¹ » alors que l'altérité l'amplifie.

Pour que l'altérité puisse être distinguable et justifiée, il faudrait se diriger vers une « phénoménologie de la conscience exotique », en ce qu'elle « ne pourrait s'appréhender qu'en sortant de soi¹¹² » et serait ouverte au monde. L'exotisme devient alors une « pulsion de curiosité.¹¹³ » De là, « dire que toute conscience est exotique et que sa fondation en subjectivité dépend de ce prédicat analytique signifie que toute conscience s'enracine dans un point de vue et dans une énergie, à savoir dans une expérience irréductible à toute loi universelle, si par loi universelle on entend transcendance de l'expérience.¹¹⁴ » De fait, l'exotisme n'est pas lié à la différence, car elle « ne peut qu'éviter de poser le problème de l'identité, attendu que le différent dépend pour exister statutairement de celui qui lui confère cette différence.¹¹⁵ » L'exotisme, pour Affergan, se rapproche plus de l'altérité par la curiosité qui amène le sujet à étudier l'objet/l'*Autre* sujet. Il est donc nécessaire d'éviter des dualités basiques (le même/différent...) et aller au-delà du vécu.

L'*Autre* sera toujours rencontré de manière exotique, « puisqu'il provient d'un ailleurs par définition inconnu, et qu'il est dès lors porteur des fonctions traditionnellement accrochées

¹⁰⁷ *Ibid.*, page 43-48.

¹⁰⁸ Affergan, Francis, *Exotisme et Altérité : Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, 1987.

¹⁰⁹ *Ibid.*, page 8.

¹¹⁰ *Ibid.*, page 9.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibid.*, page 15.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibid.*, page 16.

¹¹⁵ *Ibid.*, page 22.

à cette modalité.¹¹⁶ » Là, Affergan prend l'exemple de l'Indien qui, en étant comparé est « décentré¹¹⁷ » de l'autre point de comparaison, dans son altérité. Et cette comparaison est très probablement changeante, en fonction d'un horizon spatio-temporel qui lui est propre. En tous les cas, l'*Autre* est irréductible, c'est-à-dire que l'on ne peut le réduire à de simples comparaisons simplistes et qui cachent souvent le véritable processus de construction. D'une certaine manière, c'est ce que l'exotisme provoque, une comparaison : j'ai la sensation de connaître cette étrangeté, mais je ne la reconnais guère. Quels en sont alors les points communs et les différences d'avec un objet similaire à ma connaissance ? Pourtant, l'auteur semble exprimer que l'exotisme prône l'altérité, et opte donc pour un point de vue différent de celui-ci : l'exotisme ne met pas en avant la réductibilité, il montre seulement différents aspects d'une irréductibilité.

En outre, l'altérité amène, selon Affergan, à la constitution de notre propre identité ; pour le dire autrement, la rencontre de l'altérité nous amène à nous construire par rapport à notre propre identité, dans un espace et un temps bien distingués. Une relation entre altérité et exotisme s'installe alors dans la constitution de notre identité. Ici, la diversité et l'altérité se structurent autour de la distance – à laquelle nous nous situons vis-à-vis du lieu et du peuple que l'on rencontre – et se conditionnent par le dépaysement : « le désir exotique va évidemment plus loin, car on ignore ce qu'on attend, *stricto sensu*. [...] C'est que le désir lui-même est voyage, dépaysement et arrachement à mon lieu.¹¹⁸ » Tout ceci souligne une idée maîtresse : le *désir* de rencontrer l'*Autre*.

Le désir devient alors le moteur de la découverte de l'altérité exotique par la sensation d'étrangeté qu'il produit. C'est précisément cette altérité qui a vocation à être universelle, par le biais de la vue : « J'admire celui qui m'admire¹¹⁹ », miroir révélateur du désir des *Uns* et des *Autres*. La vue est en ce sens « la racine constitutive de la pratique exotique car elle dévoile le secret du désir. Un désir primaire tout d'abord : celui de durer dans la contemplation de l'Autre. Désir qui, au fur et à mesure de la conquête coloniale, se transformera en désir de savoir pour s'achever dans l'apothéose du désir de s'approprier.¹²⁰ » Ici, la diversité inclue la différence mais la différence n'inclue pas la diversité et c'est bien la distance et la curiosité qui sont le socle de la diversité : « la curiosité et la distance sont, chez Desprez et Montaigne, des pratiques

¹¹⁶ *Ibid.*, page 27.

¹¹⁷ *Ibid.*, page 32.

¹¹⁸ *Ibid.*, page 58.

¹¹⁹ *Ibid.*, page 72.

¹²⁰ *Ibidem*.

exotiques d'une même altérité qui ici, en l'occurrence, prend le nom de diversité.¹²¹ » C'est ce que Montaigne appellera l'altérité singulière basée sur le concept de distinction. Et comme le souligne l'auteur, « pour qu'il y ait distinction, il faut voir, repérer, extraire, ne pas confondre afin que chaque chose soit vécue et perçue pour elle-même et non en fonction d'une autre.¹²² » C'est précisément ce qui peut permettre d'éviter le colonialisme. C'est un petit peu la pensée que Segalen tentait de mettre en avant, à sa manière, c'est-à-dire supprimer les connotations de l'exotisme pour le comprendre : « Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et, du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise.¹²³ » C'est selon lui ce qui a compromis et détruit le sens premier du terme, qui revêtirait d'une acceptation positive, en étroite relation avec la recherche du Divers en tant qu'attitude esthétique.

On peut donc distinguer ici deux structures :

- Celle de la *comparaison*, qui amène à des conclusions binaires telles que similitude/différence et donc à une valorisation/dévalorisation de l'*Autre*. Souvent, de telles prescriptions construisent un discours hiérarchisé : soit l'*Autre* est comme *Moi*, il se situe alors sur un pied d'égalité. Soit *Il* est différent de *Moi* et *Je* tends à l'assimiler : « l'égalisation des différences conduit à la conversion par identité.¹²⁴ »
- Celle de l'*altérité*, ou l'*Autre* et inclassifiable puisqu'une discontinuité s'instaure et l'assimilation est impossible. Affergan¹²⁵ propose ici l'hypothèse suivante à laquelle nous adhérons : d'un côté, le désir amène à la fuite et à l'exotisme, de l'autre, l'Ailleurs amène à l'extranéité, à l'étrangeté et à l'inquiétude. Mais ces deux côtés d'une même pièce nous ramènent en tous les cas à la question de l'identité. L'*Autre* ne peut être prédit, puisque nous ne savons rien de lui.

Et « la validation de cette altérité se pose donc bien en termes d'exotisme, à savoir d'un hors soi fondateur et de soi et de l'*Autre*. Cette altérité est exotique même et surtout si nous la portons en nous, à notre insu.¹²⁶ » On ne peut alors plus considérer l'*Autre* comme colonisé,

¹²¹ *Ibidem*, nous soulignons.

¹²² *Ibid.*, pages 81-82.

¹²³ Segalen, Victor, *op. cité*, page 61.

¹²⁴ Affergan, Francis, *op. cité*, page 87.

¹²⁵ *Ibid.*, page 83.

¹²⁶ *Ibid.*, page 84.

dominant, dominé, assimilable au modèle, mais simplement comme un individu en soi, bien tangible et présent.

Affergan propose par ailleurs une explication quant à l'aspect négatif de l'exotisme : « Lorsque la découverte de l'Amérique fut assimilée et après que la culture du XVI^e siècle l'eut intégrée, se sédimenta un amalgame “exotique” qui n'était que les résidus imagés de ce qui différait le plus. Ainsi peut-on déceler les agents d'un pseudo-exotisme qui non seulement s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui, mais dont les caractéristiques sont demeurées les mêmes.¹²⁷ » Ici, l'exotisme ne se construit qu'à partir d'*a priori* et de clichés, un « simulacre de vérité.¹²⁸ »

L'altérité est, dans l'exotisme véritable, une forme de reconnaissance du Divers : « L'altérité est exotique car elle met à nu un écartèlement temporel et soude ainsi une nouvelle durée d'approche dans les rapports avec les cultures et les peuples.¹²⁹ »

L'altérité est loin d'être assimilable à la différence et ne peut y être simplement apposée. En revanche, selon Affergan, l'exotisme amènera, au moins jusqu'au seizième siècle, à la colonisation, ou la soumission des peuples. Le problème vient toujours de la comparaison par la différence : est-ce qu'ils nous ressemblent ? Quelles sont leurs différences, leurs mœurs, *etc.* ? À jauger l'*Autre* sans cesse, une échelle classificatrice s'installe et laisse place à la prise de pouvoir... C'est l'un des problèmes du récit de voyage : « et si décrire est équivalent à coloniser, cette perversion est uniquement due à l'impossibilité de réunifier ce divers pur qu'est l'Autre. On ne reproduit que dans la différence et on ne reproduit que des différences.¹³⁰ » Afin d'éviter ces atrocités colonisatrices, il faut considérer l'*Autre* dans son altérité, ce qui empêche incontestablement la comparaison. Comme le dit si bien Affergan, « le signe est la tombe de l'Autre et la description sa dissolution.¹³¹ » L'essentiel est la « manifestation phénoménologique de l'altérité.¹³² » C'est ce que Segalen signifie lorsqu'il exprime que « le “colonial” est exotique, mais l'Exotisme dépasse puissamment le colonial !¹³³ » Ces propos indiquent la possibilité de voir l'exotisme non comme une domination, mais plutôt comme une invitation à rencontrer l'altérité dans son entièreté.

¹²⁷ *Ibid.*, page 103.

¹²⁸ Denis, F. J., *Une fête brésilienne à Rouen en 1550*, Paris, Techener, 1850, page 15, in Affergan, *op. cité*, page 103.

¹²⁹ Affergan, *op. cité*, page 106.

¹³⁰ *Ibid.*, page 123.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibid.*, page 133.

¹³³ Segalen, Victor, *op. cité*, page 116.

Et « l'enquête ethnologique, c'est laisser l'Autre dans un horizon indéfini afin de laisser advenir le sens, lui-même jamais fini. Si en revanche l'Autre devient déterminé, comme le veut la science, il s'ensuivra inéluctablement qu'il sera affecté de limites et partant de négativité.¹³⁴ » Mettons en relation cette citation avec les éléments précédemment expliqués : laisser l'*Autre* dans un horizon indéfini, c'est précisément ce qu'Affergan attribue à un exotisme positif, qui apporte une connaissance par la découverte de l'altérité. La détermination de l'*Autre* est un processus inverse, où nous l'intégrons dans des cases et cherchons à comprendre et interpréter par le biais de la comparaison. Là, il est plutôt question d'un exotisme négatif, dans lequel nous situons l'*Autre* par rapport à nous – cela n'a que peu de sens, puisque les cultures sont différentes et c'est ce qui *permet la diversité* – et donc à une échelle duale de supériorité/infériorité. Si l'on suit la pensée d'Affergan, pour qu'un exotisme soit positif, fertile, la comparaison doit être évitée au profit de l'altérité, qui laisse un aspect indescriptible de l'*Autre*, une *altérité exotique*, une forme d'anthropologie de la présentation – et non de la représentation¹³⁵.

Tout le problème consiste à voir l'altérité tout en la construisant. L'*Autre* est signifiant et il acquiert une signification. Pour Affergan, le « regard exotique peut en rendre les conditions possibles, tout au moins en partie.¹³⁶ » Ainsi, « le regard doit être exotique pour pouvoir être interprété. Et l'éloignement est à la fois d'ordre spatial et culturel. Le symbolique de tout regard naît de l'écart entre la culture de celui qui regarde et la culture de ceux qui sont regardés. Mais il n'y a pas de logique possible du regard, car il procède de l'altérité et non de la différence.¹³⁷ » Le regard permet donc une interprétation exotique de l'altérité, sans jugement aucun, puisqu'il n'affirme rien. Le regard voit, observe, et l'écart est creusé par l'éloignement culturel, non par la distance et encore moins par la différence, qui amène à la comparaison. En musique, il serait plutôt question d'écouter, bien que la vue apporte elle aussi certaines réponses sur des processus musicaux qui intègrent notamment le geste, notion qui nous semble particulièrement importante comme nous le démontrerons par la suite. Le regard est ainsi exotique puisqu'il maintient l'*Autre* dans un éloignement certain, et reconnaît en ce sens son identité : « Dans le regard, l'altérité est origine même, et non pas rapport à l'origine. C'est ce chiasme qu'on peut appeler exotisme radical, car la référence du regard n'est pas fournie avec lui.¹³⁸ »

¹³⁴ Affergan, Francis, *op. cité*, page 134.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibid.*, page 149.

¹³⁷ *Ibid.*, page 157.

¹³⁸ *Ibid.*, page 161.

Si nous souhaitons étudier l'exotisme musical, il faudra en tous les cas éviter l'écueil de la différence pour s'intéresser à la structure musicale en soit, et non à une comparaison d'avec ce qui est connu en Occident (la musique tonale par exemple). Celle-ci peut être un point d'appui pour démontrer un aspect signifiant d'un passage musical, mais nous devons rattacher ce point d'appui aux différentes traditions musicales japonaises, références notables d'une partie de la construction de l'identité musicale japonaise contemporaine et actuelle, que nous étudions ici. Ainsi, l'exotisme peut en ce sens rejoindre l'altérité puisqu'elle « rend asymétrique un rapport duel ou pluritopique¹³⁹ », un effacement de la comparaison.

Un lien semble ici relier les propos des différents auteurs : l'étrangeté. On retrouve encore ce terme dans l'ouvrage d'Alban Bensa : « Si l'étrangeté de l'autre est bien au principe de tout exotisme, la contribution de l'anthropologie à l'entretien de cette posture esthétique s'avère considérable.¹⁴⁰ »

Bensa explique par ailleurs que « Dans son acception actuelle la plus courante, la notion de culture, comme celle autrefois de race, suppose une niche où chacun serait enfermé dès sa naissance et dont il serait impossible de sortir.¹⁴¹ » En effet, ici, Bensa postule le fait que la notion de culture est trop englobante et qu'elle cherche à généraliser des processus parfois individuels. Nous pouvons nous appuyer sur le fonctionnement d'une culture au sens large : la culture française fonctionne de telle manière, et les Français intègrent cette manière de façon collective, sans individualité aucune. Remarquons qu'une surgénéralisation¹⁴² efface les différences entre les uns et les autres (entre les différents Français) au profit d'une identité collective représentative de ce que serait la « culture française ». Pour Bensa, cette manière de penser l'*Autre* ou la culture de l'*Autre* est en soi exotique. Pour dépasser ce seuil, il faut s'imprégner de ces deux éléments (l'*Autre* et sa culture) pour atteindre une forme d'universalité : « l'enquête de terrain de longue durée m'a fait passer d'un point de vue relativiste, proportionnel à mon ignorance, à une conception universaliste et non imprégnée d'exotisme des mondes sociaux.¹⁴³ » En effet, à l'intérieur d'une culture, « les mythes ont des auteurs, les rites des inventeurs, les objets des créateurs.¹⁴⁴ » Les individus se distinguent entre

¹³⁹ *Ibid.*, page 282.

¹⁴⁰ Bensa, Alban, *La fin de l'exotisme, essais d'anthropologie critique*, Anacharsis, 2014, page 14, nous soulignons.

¹⁴¹ *Ibid.*, page 104.

¹⁴² Cet écueil amène généralement à une forme d'essentialisation.

¹⁴³ *Ibid.*, page 105.

¹⁴⁴ *Ibid.*, page 122.

eux au sein d'un même lieu. Et l'appréhension de tous ces éléments nous feraient, selon les dires de Bensa, sortir de l'exotique pour se diriger vers l'authentique.

Il explique en outre que « l'exotisation » des valeurs traditionnelles (qu'elles soient reliées à la religion, à la musique ou encore à différents rituels) amène souvent à des « interprétations, souvent effrénées [...]. Les fameuses identités culturelles s'en trouvent renforcées sans que rien des processus effectifs, c'est-à-dire sociaux et artistiques, de la création ne soit éclaircis.¹⁴⁵ » Clairement, Bensa semble penser que l'exotisme, en ce qu'il recèle une forme d'inconnu et d'étrangeté, ne permet de découvrir une culture qu'en façade et amène au préjugé, au contraire d'Affergan et de Segalen. Si nous reprenons les affirmations d'Affergan, l'exotisme *est exotique* car il nous fait découvrir et rêver l'*Autre* dans son altérité ; mais pour Bensa, dès qu'elle devient banale, quotidienne, la sensation exotique s'estompe au profit d'une vision peut-être plus authentique, une forme de dépassement de l'exotisme.

Remarquons donc l'extrême difficulté d'apposer une définition sur une notion aussi ambivalente et connotée, autant positivement que négativement. En revanche, les lignes précédemment écrites éclairent le processus exotique et les notions qui y sont imputées. Nous y déterminons des aspects positifs, négatifs, et neutres : l'exotisme permet autant qu'il retire.

Tentons tout de même de donner une définition à cette notion : l'exotisme peut être considéré comme une représentation parmi d'autres de l'altérité d'un sujet, d'un objet ou d'un lieu, créée par une distance dans l'espace et dans le temps. Ainsi, son identité est perçue comme étrange, étrangère et peut aller jusqu'à se refléter dans notre propre identité. Nous considérerons trois types d'exotisme, ici non-musicaux :

- Un exotisme neutre, qui correspond à la sensation exotique immédiate lors d'une rencontre avec un élément exogène, avant toute interprétation. Il s'agit de la première réception de l'exotisme, avant que le cerveau ait pu faire des liens de correspondance avec notre propre vécu.
- Un exotisme négatif, basé sur une représentation de la différence comparative. Cette représentation amène à une structuration hiérarchisée et coloniale.
- Un exotisme positif, celui de l'altérité exotique, empêchant toute catégorisation et où l'*Autre* est ce qu'il est, sans comparaison. C'est cet exotisme qui est le plus fertile et qui peut permettre une première appréhension d'un lieu, d'un objet voire d'une culture.

¹⁴⁵ *Ibid.*, page 232.

Pour affermir nos propos, nous étudierons plus loin la présence de l'exotisme chez deux compositeurs : John Cage et Jean-Claude Éloy.

II.C. Le processus exotique en musique

Dans son article *Exotisme et esthétique musicale en France, approche socio-historique*, Yves Defrance distingue plusieurs formes d'exotisme : « On distinguera alors des exotismes plus ou moins lointains culturellement. Que des musiciens étrangers européens se produisent à la cour de France aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles constitue en soi une certaine forme d'exotisme que nous dirions “modéré” comparé à l'exhibition de “naturels” importés des Amériques et décrits par Montaigne, ou encore à ces Indiens de Louisiane “qui dansèrent au son de leurs instruments” au Théâtre italien à Paris en 1725.¹⁴⁶ » Mais Yves Defrance pose une question tout à fait intéressante : « Quand commence l'exotisme en musique ? Le fait de jouer ou d'écouter des œuvres écrites avant notre époque, ou, inversement la simple écoute de créations avant-gardistes relèvent-ils du domaine exotique ?¹⁴⁷ » Pour Beltrando-Patier¹⁴⁸, l'exotisme musical est présent depuis bien longtemps (en France ou tout le moins en Occident). Selon elle, en effet, avant le dix-neuvième siècle, l'exotisme n'est pas encore réellement musical, mais plutôt d'ordre terminologique et visuel. Les emprunts exotiques que font Rameau, Purcell ou encore Haendel seraient donc surtout de l'ordre visuel, et nous ne pouvons pas réellement parler d'exotisme proprement musical. En revanche, si l'on étudie certains compositeurs, tels Liszt, Chopin ou encore Rachmaninov, nous ne pouvons que remarquer une certaine sensibilité exogène susceptible de faire éclore chez l'auditeur une écoute exotique de leurs œuvres.

Si l'on veut aller plus loin, il faudra appréhender l'exotisme comme une relation, c'est-à-dire une manière de faire, des techniques précises que l'on peut identifier. Ainsi, pour Bartoli, « on désigne par exotisme un ensemble de procédures qui consiste à évoquer l'altérité culturelle et géographique »¹⁴⁹ et Serge Gut¹⁵⁰ nous explique que ce qui déclenche la sensation d'exotisme

¹⁴⁶ Defrance, Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 02/11/2022. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1409>

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Beltrando-Patier, Marie-Claire, 1981, « Remarque sur l'authenticité de l'exotisme musical : fantasmes et réalité », in Pistone Danièle, « L'exotisme musical français ». (ouv. coll.), *Revue internationale de musique française*. N° 6, Genève/Paris. 1981, pp. 23-27.

¹⁴⁹ Bartoli, Jean-Pierre. « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, vol. 7, no. 2, 2000, pp. 61–71. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40591372>, consulté le 02/11/2022.

¹⁵⁰ Gut, Serge, « L'échelle à double seconde augmentée, origine et utilisation dans la musique occidentale », *Musurgia*, vol. 7, no. 2, 2000, pp. 41-60. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40591372>, consulté le 02/11/2022.

chez l'auditeur est une utilisation exogène d'un aspect connu d'une culture. Nous allons mettre en lumière des exemples de ces techniques.

II.C.1. L'exemple de l'intervalle

Par exemple, une seconde augmentée couplée à l'échelle heptatonique exercerait une influence exotique sur un auditeur habitué à la musique occidentale, notamment parce qu'il connaît l'intervalle de seconde augmentée (utilisé dans une gamme mineure harmonique), mais pas dans un mode heptatonique, et encore moins au niveau du deuxième ou troisième degré de la gamme. Si l'on prend l'exemple de la *Sonate en fa* de Mozart, personne ne pense, à la quatre-vingt-sixième mesure de l'allegro, que le compositeur essaie de « faire oriental » ou de « faire tzigane¹⁵¹ » :



Figure 5 : Mozart sonate en fa, Allegro, m. 86

Dans cet exemple que prend Bartoli, l'emploi de la seconde augmentée mélodique (mi $\flat$ – fa $\sharp$), apparaissant comme une sixte augmentée harmonique, est « minutieusement préparé par le renforcement progressif des dissonances dans les mesures qui précèdent.¹⁵² » La seconde augmentée est en Occident suffisamment rare pour qu'elle prenne un sens précis, ici une tension dramatique.

De fait, plus la seconde augmentée est sortie des circonstances qui cadrent son arrivée « occidentale », plus elle sonne comme étrange et donc exotique puisqu'elle évoque une altérité.

En résumé, deux points nous semblent importants :

- 1) Nous pouvons mettre en évidence un premier élément déterminant : pour qu'un intervalle sonne exotique, il doit sortir de son contexte d'utilisation traditionnel. Il est donc question de pouvoir traiter un élément natif (intervalle, harmonie, *etc.*) en tant qu'élément étranger.
- 2) La modification seule du paramètre paraît insuffisante pour constituer une évocation exotique. Nous l'avons observé avec l'exemple d'une seconde augmentée, qui ne

¹⁵¹ Exemple emprunté à Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, pp. 62-63.

¹⁵² *Ibidem*.

suffit pas à elle seule à complètement éveiller la réception exotique chez l'auditeur. Ce qui sous-entend qu'il faudra trouver d'autres conceptions.

Nous retrouvons cette idée chez Bartoli¹⁵³ : le paramètre isolé ne suffit pas à la production d'un sentiment exotique. En effet, la seule seconde augmentée isolée n'est par exemple pas suffisante, car nous pouvons la retrouver dans les gammes andalouse, tzigane, occidentale mineure ou encore orientale. C'est la conjonction entre différents paramètres qui va permettre d'identifier un passage comme exotique : la rythmique, des *ostinati* ou des quintes à vide. C'est bien l'utilisation de plusieurs paramètres (hauteurs, intensités, timbres, rythmes) utilisés *simultanément* qui permet d'évoquer une altérité.

II.C.2. L'exotisme musical

II.C.2.a. L'exotisme musical

Nous adopterons donc la définition suivante, empruntée à Serge Gut et Jean-Pierre Bartoli¹⁵⁴ :

Pour qu'il y ait exotisme, il faut qu'il y ait un élément commun à deux cultures musicales, utilisé dans un cadre où la valeur commune de cet élément est modifiée par plusieurs paramètres pour qu'il sonne comme « étrange » et que sa réception devienne exotique. L'exotisme crée donc une rupture sur un point d'équilibre entre deux identités culturelles et construit donc les relations transculturelles de la musique¹⁵⁵.

II.C.2.b. L'exotisme fertile

En outre, l'exotisme musical peut tout à fait être fertile : dans ce type d'exotisme, les paramètres utilisés sont souvent lissés dans des processus de composition complexes si bien que l'emprunt est souvent plus difficilement décelable, voire parfois caché. Ainsi, un emprunt évident telle qu'une structure paramétrique se référant à un mode en particulier peut être noyée dans des harmonies complexes. Un rythme caractéristique, comme le rythme de la *habañera*, peut devenir assez peu perceptible lorsqu'il est mêlé à d'autres rythmes. Ainsi, l'*exotisme fertile*

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Bartoli, Jean-Pierre, *op. cité* et Gut, Serge, *op. cité*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

est un processus de mise en relation complexe des paramètres qui permet d'apporter un raffinement à un langage par le biais de matériaux musicaux exogènes.

II.C.2.c. L'exotisme par interférence

En outre, l'exotisme peut aussi apparaître dans une pièce qui ne contient strictement aucun emprunt. Il s'agit de l'*exotisme par interférence*, qui correspond à une pièce qui ne montre aucun emprunt à un pays – hormis la langue utilisée – mais qui devient étrangère par son implantation dans un média qui, lui, est très exotique. Autrement dit, c'est parce qu'une pièce est intégrée dans un médium qui fait continuellement référence à un lieu géographique que cette pièce devient représentative d'une altérité présentée dans cet autre médium et donc exotique – s'il s'agit d'un art visuel, cela peut autant être la bande originale que le visuel qui situe clairement le lieu. Nous détaillerons plus ce type d'exotisme dans la partie sur la J-pop¹⁵⁶.

II.C.2.d. L'esthétique japonisante

Nous souhaitons aussi définir une part de l'esthétique musicale japonaise qui englobe les caractéristiques exotiques d'une partie des musiques actuelles japonaises : *l'esthétique japonisante*.

Dans certaines pièces de musique actuelle japonaise – et notamment celle à caractère commercial – nous notons¹⁵⁷ la présence d'un exotisme musical prononcé par la superposition de différents emprunts à certains types de musique traditionnelle japonaise. Comme nous l'expliquions dans la définition de l'exotisme musical, la modification d'un seul paramètre pour se référer à un emprunt est insuffisant pour faire développer un quelconque exotisme, pas plus qu'un indice auditif : c'est la conjonction entre plusieurs emprunts paramétriques qui fait sens. Nous définissons l'esthétique qui englobe ces caractéristiques comme une *esthétique japonisante*, c'est-à-dire comme une esthétique marquée par l'exotisme et née de la présence d'emprunts sous une forme paramétrique ainsi que de la « japonisation » des modèles de musique actuelle occidentaux. Elle caractérise uniquement une partie de la musique japonaise actuelle qui regroupe ces caractéristiques. Nous nous proposons de présenter, sous forme de tableau, quelques emprunts de la musique populaire japonaise actuelle, dans leurs rapports et leurs différences avec les traditions évoquées :

¹⁵⁶ La J-pop, ou *Japanese Pop*, est un genre de musique actuelle commercial issu des mouvements de musique pop occidentaux. Ce genre est développé dans la partie II.E du troisième chapitre.

¹⁵⁷ Nous démontrerons la présence de cet exotisme dans le troisième chapitre.

Exemples d'emprunts	Référence traditionnelle	Différence(s)
Mode <i>yonanuki</i>	Modes <i>insenpo</i> et <i>yosenpo</i>	- Suppression de l'indéterminisme des hauteurs (degrés fixes) - Non-présence des <i>kakuon</i>
Mode sans II et VI	Mode <i>min'yō</i>	
Référence à la musique tétracordale par l'intégration de tétracordes fixes	Musique tétracordale	
Chant à gorge tendue, mélisme, <i>vibrato</i> large, <i>portamenti</i>	Chant <i>kobushi</i> , <i>yuri</i> , <i>nori</i> ...	- Ornementation et mélisme moins prononcés, dus à un aspect plus déterminé des hauteurs, mais qui permettent à une musique d'ascendance occidentale de sonner « plus indéterminée » - On note cependant une forme d'authenticité dans ces emprunts, dans les faits très proches de la tradition
Utilisation d'instruments traditionnels hors contexte	Instrumentation traditionnelle	- Suppression/modification d'une grande partie des techniques instrumentales traditionnelles - Changement de la fonction musicale associée à l'instrument (<i>ex</i> : utilisation du <i>shakuhachi</i> en tant qu'instrument mélodique)
Accordage	<i>Choshi awase</i>	- Représentation imagée, référence à l'accordage traditionnel du <i>shamisen</i>
Rythme libre sur pulsation stable	<i>Yagi bushi</i>	- Prise de liberté moins importante pour l'agent à double fonction
<i>Kakegoe</i>	<i>Kakegoe</i>	- Ressemblance forte avec l'idiome traditionnel, à savoir une interjection vocale

Nous précisons que cette table des emprunts n'est pas exhaustive et qu'il en existe bien d'autres. Malheureusement, il serait impossible de catégoriser *tous* les emprunts au vu de la très grande production de pièces dans ce genre de musique. En outre, nous remarquons bien que ces emprunts ne sont fondés que sur de simples références, et en aucun cas des citations construites sur un matériau traditionnel. Cela permet, en quelque sorte, de faire référence à une tradition musicale japonaise, avec ses propres spécificités. Ce sont par ailleurs ces emprunts qui créent dans l'industrie musicale japonaise, de façon factice, une forme de fausse authenticité, basée sur une représentation des traditions. De Ferranti ne suggère en ce sens « certainement pas qu'il existe des preuves de pratiques musicales traditionnelles dans le courant dominant de la musique *pop* contemporaine¹⁵⁸ » mais plutôt des pratiques résiduelles du passé.

II.C.2.e. Corollaire : exotisme et folklore

Mais nous devons aussi admettre une relation entre exotisme et folklore. Les deux termes sont souvent identifiés ensemble, alors même que leurs significations respectives divergent. Le Trésor de la Langue Française (TLF) définit le folklore comme un « ensemble des arts et traditions populaires (d'un pays d'une région, d'un groupe humain) » autant que comme une « discipline ayant pour objet l'étude des arts et traditions populaires (d'un pays, d'une région, d'un groupe humain) ». Le dictionnaire Le Robert rejoint cette définition en appelant le folklore « l'ensemble de ces traditions » ainsi que la « science des traditions, des usages, et de l'art populaires (d'un pays, d'un groupe humain) ». Les deux définitions montrent un rapprochement avec la notion de tradition, mais qui demeurent insuffisantes car elles ne montrent pas en quoi le terme est différent de l'exotisme. Ce qui est exotique doit par définition aussi se rapprocher des traditions d'un peuple pour en signifier l'aspect étranger.

Sans doute est-il nécessaire de faire intervenir le temps dans nos définitions. Gilles Laferté¹⁵⁹ propose une conception de cet ordre : « le folklore collecterait des survivances d'états antérieurs de civilisation. L'exploration savante, érudite, de cette culture populaire et de ses traditions se formalise avec l'apparition de mots nouveaux pour la désigner, ce sera la *Volkskunde* en Allemagne (1858) et le Folklore en Angleterre (1846). » Il s'agit donc, selon Laferté, d'explorer de manière érudite les traditions populaires existantes ou qui ont existé. Il y

¹⁵⁸ De Ferranti, Hugh, « La “musique japonaise” peut être populaire », *Popular music*, volume 21/2, 2002, page 205, nous traduisons.

¹⁵⁹ Laferté, Gilles, « L'appropriation différenciée des études folkloriques par les sociétés savantes : la science républicaine rétive au folklore ? », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2009/1 (n° 20), p. 129-162. DOI : 10.3917/rhsh.020.0129. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-histoire-des-sciences-humaines-2009-1-page-129.htm>, consulté le 16/11/2022.

a donc toujours cette notion de tradition véritable, mais qui doit ici être étudiée avec minutie, ce qui nous rapproche plus du domaine ethnologique.

De toutes façons, il faut bien considérer que la notion de folklore est trop vaste. Arnold Van Gennep pense ainsi pour sa part que :

« Le domaine [assigné] ici au folklore est bien plus étendu que celui qu'auraient admis les premiers "traditionalistes" qui ne regardaient comme "transmis par la tradition" que les contes et légendes, les chansons, les croyances et observances, les pratiques de sorcellerie... Le progrès de notre science nous a contraint d'y ajouter l'étude de toutes les cérémonies, des jeux et des danses, du culte populaire des saints, de la maison du village, des ustensiles de ménage, des outils de toutes sortes, des arts mineurs et majeurs, des institutions créées par le peuple ou survivant des périodes anciennes, enfin des manières de sentir et de s'exprimer qui différencient le "populaire" du "supérieur".¹⁶⁰ »

Ici, Van Gennep intègre à la notion de folklore les traditions, l'étude des traditions, et les arts savants et populaires traditionnels. On peut donc considérer qu'encore aujourd'hui, le terme de folklore est mal compris : « Le terme de folklore continue de souffrir d'une imprécision congénitale, qui se répercute toujours assez gravement sur les travaux qu'il désigne.¹⁶¹ » Varagnac donnera ainsi une définition toute pertinente du folklore :

« [le folklore est constitué des] vestiges de tradition qui semblent ne se maintenir que par une façon de vitesse acquise [...]. Survivances des plus antiques usages entremêlées au petit bonheur avec des survivances des modes d'hier ou d'avant-hier, tel est ce folklore qu'il nous suffira de caractériser par ce qu'il n'est pas, puisque aussi bien nous avons perdu le sentiment de la valeur positive des traditions.¹⁶² »

On retrouve ici l'idée que le folklore est constitué de survivances du passé, terme qui a une connotation positive pour Varagnac, à l'opposé de Van Gennep, qui qualifie cette notion « d'évolutionniste » lorsqu'elle est utilisée dans le domaine intellectuel. Pour distinguer le

¹⁶⁰ Van Gennep, Arnold, *Le folklore*, Paris, Stock, 1924, p. 30.

¹⁶¹ Varagnac, André, « Note sur le folklore. » *L'Année Sociologique (1940/1948-)*, vol. 1, 1940, pp. 397–404. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/27884095>, consulté le 16/11/2023.

¹⁶² Varagnac, André, « Le folklore et la civilisation moderne », *Cahiers de la pensée française II*, Pyrénées, 1943, p. 583.

folklore de la tradition, Varagnac utilise les termes « d'archéocivilisation » et de « civilisation traditionnelle.¹⁶³ » La civilisation traditionnelle correspond à un groupe d'individu pratiquant des traditions, d'origine extrêmement anciennes, alors que l'archéocivilisation désigne « l'étude synthétique de ces traditions, par la conjonction des efforts de plusieurs disciplines.¹⁶⁴ » Il est cependant vrai que le folklore comme discipline est toujours entre deux significations, l'authentique et le falsifié. Pour le dire autrement, le folklore se distingue du folklorisant en ce sens que l'un correspond à une pensée scientifique et l'autre à un exotisme.

Le folklore correspond donc aux pratiques, us et coutumes traditionnelles populaires d'un peuple. En tout cas, le terme requiert une étude « scientifique » des traditions d'un peuple. Lorsqu'on parle de folklore, nous ne faisons pas qu'allusion à l'histoire et aux traditions d'un peuple ; il s'agit dès lors d'en comprendre les enjeux et les pratiques, pour pouvoir les reproduire, les transformer ou les implanter dans une pratique qui nous est connue (pensons à Bartók et ses recherches sur le folklore hongrois, qui donnera naissance à une musique savante hongroise, imprégnée de ce folklore). En ce sens, il se distingue de l'exotisme et du folklorisant et se rapproche grandement du syncrétisme.

II.C.2.f. Définitions

À l'issu de cette plongée dans les méandres de l'exotisme, nous pouvons donc nous appuyer sur les définitions suivantes :

- L'*exotisme* peut être considéré comme une représentation parmi d'autres de l'altérité d'un sujet, d'un objet ou d'un lieu, créée par une distance dans l'espace et dans le temps. Ainsi, son identité est perçue comme étrange, étrangère et peut aller jusqu'à se refléter dans notre propre identité. Nous avons décelé trois types d'exotismes : *l'exotisme négatif, l'exotisme neutre et l'exotisme positif*.
- L'*exotisme musical* est un processus de mise en évidence d'un élément commun à deux cultures musicales, mais dont la valeur commune est modifiée par plusieurs paramètres dans l'objectif de créer une réception particulière de l'élément.
- L'*exotisme fertile* intègre les mêmes éléments que l'exotisme musical, mais diffère dans la complexité des rapports paramétriques à l'emprunt évoqué amenant à un raffinement du langage. Ce n'est pas seulement l'intégration d'un élément extérieur, mais un travail approfondi sur les paramètres de cet emprunt. Le compositeur ne se

¹⁶³ Varagnac, *op. cité*, p. 398.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

contente donc pas d'ajouter un élément étranger comme une « couleur » : il développe, croise et fait dialoguer les logiques musicales de l'élément emprunté avec celles de son propre langage.

- L'*esthétique japonisante* englobe les caractéristiques exotiques d'une partie des musiques actuelles japonaises.
- L'*exotisme par interférence* est un type d'exotisme au second niveau, où ce n'est pas la pièce qui est exotique en elle-même mais son rattachement à un médium exotique.
- Le *folklore*, quant à lui, peut se définir comme les pratiques, us et coutumes traditionnelles populaires d'un peuple, afin de pouvoir les reproduire, les transformer ou les implanter dans une pratique différente, décontextualisée. Il permet en ce sens de comprendre les pratiques traditionnelles et leurs enjeux, et nécessite l'apport de l'ethnomusicologie.

II.D. De l'exotisme au syncrétisme

Toutefois, l'un des principaux écueils de l'exotisme musical réside dans le fait qu'il ne permet pas une intégration totale de l'emprunt dans le langage musical utilisé, notamment puisque l'emprunt est généralement utilisé au niveau paramétrique. Or, si des compositeurs souhaitent dépasser l'exotisme au profit d'une fusion complète et fonctionnelle de l'emprunt, il nous semble nécessaire de passer par un processus autre, qui utiliserait des concepts intermédiaires entre paramètres et forme. Il s'agit de la notion de *syncrétisme* qui, par des processus complexes de composition et de recherche sur une ou plusieurs traditions, permet d'opérer une juxtaposition fonctionnelle – un dépassement de l'exotisme – entre deux (ou plusieurs) cultures. Les processus de composition doivent être fonctionnels, c'est-à-dire qu'ils ne doivent pas être « divisibles » ; en ce sens, la modification d'un matériau d'une tradition donnée n'est pas exclue, elle est bien au contraire bienvenue. Nous devons donc distinguer l'exotisme de la notion de syncrétisme : contrairement au syncrétisme, l'exotisme n'aborde pas la question de savoir si ce qui est composé est proche ou non de l'art étranger, ou si la superposition fonctionne musicalement, mais se concentre sur l'efficacité de la communication établie, donc sur l'aspect persuasif d'un élément exotique à un moment donné d'une pièce. La question de la véracité de l'emprunt est donc caduque, l'aspect d'une réception clairement « exotique » étant plus importante.

Dans son article *Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the Role of Musicology*¹⁶⁵, Christian Utz analyse les usages de la tradition dans la musique est-asiatique depuis les années 1960 en les replaçant dans leurs contextes historiques, idéologiques et discursifs. Il montre que le recours à des éléments traditionnels ne renvoie pas à une stratégie unique d'intégration culturelle, mais à des démarches diverses, allant de formes de réaffirmation identitaire à des positions critiques visant à éviter l'essentialisation. Utz souligne ainsi que les notions d'hybridité et d'interculturalité ne peuvent être envisagées indépendamment des cadres musicologiques et institutionnels qui conditionnent leur interprétation, et que la diversité des pratiques compositionnelles exclut tout modèle unifié de relation entre traditions locales et musique occidentale.

Le sujet de cet article rejoint particulièrement celui de Hee Sook Oh¹⁶⁶, publié dans le même ouvrage collectif. À partir du constat historique de la dichotomie *gugak/yangak* et de l'occidentocentrisme durable des cadres de formation et de composition, l'autrice se demande comment et selon quelles modalités une hybridité musicale apparaît chez des compositeurs formés à la musique occidentale, notamment lorsque ceux-ci mobilisent des éléments de tradition coréenne. Elle s'intéresse particulièrement à l'instrumentation, c'est-à-dire sur la juxtaposition d'instruments coréens et occidentaux, afin d'évaluer la diversité des formes d'hybridation et leurs significations.

La question de l'interaction entre traditions musicales japonaises et musique occidentale est analysée de manière structurante par Luciana Galliano dans *Yōgaku : Japanese Music in the Twentieth Century*¹⁶⁷. Galliano montre que l'histoire de la musique japonaise écrite du vingtième siècle ne peut être comprise ni comme une assimilation progressive de la musique occidentale, ni comme une fusion homogène des cultures, mais comme un processus de stratification durable des systèmes musicaux, dans lequel la musique occidentale (*yōgaku*) s'ajoute aux traditions existantes sans les remplacer¹⁶⁸. Les musiques traditionnelles japonaises conservent ainsi leurs cadres esthétiques, sociaux et fonctionnels propres.

¹⁶⁵ Utz, Christian, « Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the Role of Musicology », Hee Sook Oh et Christian Utz (dir.), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul National University Press, 2014, p. 3-30.

¹⁶⁶ Sook Oh, Hee, « 'Intercultural' Problems of Bi-Cultural Instrumentation : Extended Techniques in the Music of Hwang Byungki », Hee Sook Oh et Christian Utz (dir.), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul National University Press, 2014, p. 65-88.

¹⁶⁷ Galliano, Luciana, *Yōgaku, Japanese Music in the Twentieth Century*, trad. Martin Mayes, Londres, The Scarecrow Press, 2002.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 3-26 ; 51-64.

Cette logique de coexistence devient particulièrement manifeste à partir des années 1960. Galliano montre que de nombreux compositeurs cessent alors de traiter la tradition comme un ensemble de matériaux à citer ou à imiter, et l'envisagent plutôt comme un horizon parallèle à celui de la musique contemporaine occidentale, dans un contexte marqué par l'ouverture aux avant-gardes internationales et aux pratiques expérimentales¹⁶⁹. Le regain d'intérêt pour les musiques traditionnelles, que Galliano décrit comme un *boom* de la musique *hōgaku*, ne correspond pas à un retour conservateur, mais à une reconfiguration de leur place dans un paysage musical élargi, où instruments, pratiques et esthétiques traditionnels coexistent avec les langages de la musique contemporaine¹⁷⁰.

Dans les décennies suivantes, cette pluralité tend à se stabiliser. Galliano souligne que, pour les compositeurs de la fin du vingtième siècle, la relation à la tradition n'est plus pensée principalement en termes de conflit, de fidélité ou d'opposition à l'Occident, mais intégrée de manière pragmatique à des trajectoires esthétiques individuelles diverses¹⁷¹. Si certaines démarches de composition peuvent relever de formes de synthèse à l'échelle d'un parcours singulier, Galliano montre qu'aucune synthèse unificatrice ou normative ne s'impose à l'échelle du champ musical japonais contemporain, lequel demeure structuré par la coexistence durable de systèmes esthétiques distincts.

Galliano décrit avec précision les conditions historiques et esthétiques de cette coexistence, elle ne propose toutefois pas d'outil conceptuel permettant de qualifier, du point de vue de l'écriture, les modalités par lesquelles certaines œuvres parviennent à intégrer fonctionnellement des traditions distinctes. C'est dans cet espace analytique que s'inscrit la notion de syncrétisme telle que nous la définissons ici.

Nous précisons que l'utilisation du terme syncrétisme fait ici référence à de nombreux textes et ouvrages qui l'utilisent dans un contexte musical et culturel donné¹⁷² et non au sens premier, lié à la « fusion de différents cultes ou de doctrines religieuses » comme le mentionne le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. D'autres définitions du terme sont

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 209-237.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 238-258.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 259-318.

¹⁷² Uno Everett, Yayoi, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », in *Locating East Asia in Western Art Music*, Yayoi Uno Everett et Frédérick Lau (dir.), Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2004, p. 1-21, Lethurgez, Florence, « Les notices d'œuvres de musique contemporaine », HAL sciences ouvertes, 2023, Terrien, Pascal, « La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique », *Ergologia* n° 17, 2017, ou encore Kreidy, Ziad, « La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu » Marie-Pierre Lassus (dir.), *Bachelard "silenciaire" ou l'art d'entendre, Mimesis*, numéro 2, 2023, p. 69-77.

également proposées par le CNRTL, notamment celle désignant un « mélange » ou une « fusion d'éléments issus de plusieurs cultures ou de différents systèmes sociaux », définition qui correspond davantage à l'acception retenue dans le cadre de cet article. Nous nous appuyons parallèlement à ces définitions à la classification qu'a opérée Uno Everett¹⁷³ dans les compositions contemporaines ayant recours à l'« hybridation » musicale ; elle distingue trois classifications dans l'hybridation musicale : le transfert, le syncrétisme et la synthèse. Le syncrétisme y est défini comme « un procédé d'assemblage qui oriente pour les constituants engagés, estimés d'emblée non incompatibles, un changement de leur valeur et de leur forme.¹⁷⁴ »

Nous considérons donc ici que le processus syncrétique en musique nécessite d'une part une *compatibilité des éléments utilisés* – quelle que soit leur origine – et d'autre part une *modification de ces éléments dans le cadre d'un mélange homogène*. Ainsi, ce processus de métissage n'est pas une simple fusion hétérogène, mais une démarche qui permet à chaque culture de se réinventer à travers la confrontation à d'autres cultures, à l'instar de la créolisation.

II.E. Emprunts et agents à double fonction

Enfin, nous aimerions présenter ici la notion d'emprunt et le concept d'*agent à double fonction*. En effet, que l'on se situe dans l'exotisme ou dans le syncrétisme, l'objet principal des pièces et œuvres que nous étudierons est l'*emprunt*, qui correspond à un élément emprunté à un autre système musical pour être incorporé dans le système musical qui l'accueille, que cela soit dans un objectif de mise en évidence de l'élément ou dans sa fusion. Dans le cadre de ce travail, les emprunts seront généralement liés à un élément emprunté aux traditions japonaises. Mais nous voyons dans l'emprunt une certaine limite dans le sens où les emprunts sont potentiellement infinis : ils peuvent être laissés tels quels sous forme de citation, modifiés pour être plus ductiles et se distancier de l'original, ou simplement être des éléments d'inspiration ; il est donc possible de traiter un emprunt de différentes manières sachant qu'il en existe un nombre difficilement chiffrable rien que pour la musique traditionnelle japonaise.

Ainsi, dans cette recherche qui cherche à mettre en évidence deux processus distincts qui *empruntent* à un langage donné, il est nécessaire de pouvoir dresser une typologie d'emprunts qui permette de catégoriser ceux-ci par classes ayant une cohérence dans

¹⁷³ Uno Everett, Yayoi, *op. cit.*

¹⁷⁴ Yayoi Uno Everett, *op. cit.*, p. 15-20, citation traduite par Jeremy Corral dans *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*, thèse de doctorat, INCALCO, 2021, p. 212.

l'utilisation musicale. Nous définissons un *agent à double fonction* comme une classe d'éléments musicaux *empruntant* à un type d'éléments musicaux appartenant aux traditions, mais qui *ne sont pas traditionnels*, et qui permet de diriger un discours musical global autour d'une singularité musicale propre à un lieu donné.

En ce sens, un agent à double fonction peut apparaître autant dans une musique à caractère populaire – voire commercial – que dans une œuvre contemporaine. En effet, nous verrons que les éléments traditionnels ne sont pas laissés comme tels dans les œuvres des compositeurs japonais de notre corpus, mais bien modifiés pour une question de cohérence des langages musicaux¹⁷⁵. Donc, un même agent à double fonction peut être utilisé dans la musique contemporaine mais aussi dans une musique à caractère populaire¹⁷⁶, ce qui ne veut pas dire que les deux types de musique travaillent de la même façon. Au contraire, ce qui diffère entre les deux types de musique, c'est la manière dont il est exploité.

Sans prétendre à leur exhaustivité, nous avons décelé dans le cadre de la présente recherche six agents à double fonction différents que nous allons détailler. Il s'agit donc d'une petite contribution à un projet plus vaste qui excède sans doute les limites de cette thèse.

- Le premier agent à double fonction correspond à l'*emprunt instrumental* : il peut s'agir d'un emprunt direct – comme l'utilisation d'un *koto*, d'un *shamisen* ou encore d'un *shakuhachi* – autant que son évocation par le biais d'un autre instrument, souvent occidental. Ici, l'instrument n'est pas utilisé de manière traditionnelle.
- Le deuxième agent à double fonction correspond à tous les *emprunts paramétriques*, tels que l'utilisation d'accords spécifiques, de références à des modes traditionnels, des tétracordes ou encore des rythmes spécifiques. Au début du chapitre second, nous expliquerons l'importance de la notion d'indéterminisme dans la musique traditionnelle japonaise. Toutefois, nous n'intégrons pas l'indéterminisme dans cette classe d'emprunt, puisqu'il est *a priori* possible – et nos recherches le démontreront – de faire référence à un mode traditionnel sans prendre en compte son caractère indéterminé et les modes de jeu qui le caractérisent.
- Le troisième agent à double fonction correspond à tous les *emprunts gestuels* : nous intégrons ici tous les modes de jeu et modulations des instruments traditionnels ainsi que des modes de jeu contemporains qui trouvent une certaine réciprocité avec ces

¹⁷⁵ De toutes les manières, un matériau traditionnel, même sans le modifier, n'est plus vraiment traditionnel s'il est sorti de son contexte d'utilisation.

¹⁷⁶ Nous étudions ce phénomène au troisième chapitre.

derniers. Il peut s'agir du *kobushi*, du *korokoro*, de l'*oshide* ou encore du *tamane*. En outre, ce sont ces gestes instrumentaux (ou idiomatiques dans le cas d'une œuvre contemporaine) qui permettent à l'indéterminisme d'éclore ; de fait, la variation temporelle et la variation de hauteur intègrent aussi cet agent à double fonction.

- Le quatrième agent à double fonction intègre *tout emprunt à une forme traditionnelle ou un genre musical traditionnel* ; cela peut aller du *jo-ha-kyū* au théâtre *nō*, en passant par un emprunt à des chants populaires.
- Le cinquième agent à double fonction correspond aux *emprunts à des préceptes esthétiques, philosophiques et/ou spirituels* appliqués à la musique.
- Le sixième agent à double fonction, qui est peut-être le plus nébuleux, correspond *aux apports extérieurs à la musique*. Par exemple, l'utilisation de vêtements traditionnels, les références à l'architecture traditionnelle ou encore à la calligraphie traditionnelle, qui sont des éléments extérieurs à la musique mais qui peuvent orienter le discours musical. En somme, ce qui se rapporte au folklore, au sens défini plus haut.

Nous proposons d'exemplifier ces agents à double fonction par un tableau dans lequel nous intégrerons une liste non-exhaustive d'emprunts :

Tableau 1 : Agents à double fonction

Agents à double fonction	Exemples d'emprunts
1 : Emprunts instrumentaux	- <i>Shō</i> - <i>Shakuhachi</i> - <i>Biwa</i> - <i>Koto</i> - Évocation du <i>shakuhachi</i> par l'utilisation d'une flûte traversière - Évocation d'une flûte <i>shinobue</i> par une flûte à bec - <i>Nōkan</i> - Évocation du <i>shamisen gidayū bushi</i> par un violoncelle - Voix traditionnelle - <i>Biwa</i> - <i>Kotsuzumi</i> - <i>Etc.</i>
2 : Emprunts paramétriques	- <i>Aitake</i> - Bimodalité - Références tétracordales - Références aux modes japonais - Rythmes caractéristiques - <i>Etc.</i>
3 : Emprunts gestuels	- Importance du geste - <i>Muraiki</i> - <i>Korokoro</i> - <i>Sawari</i> - <i>Kakegoe</i> - Variation de hauteur - Variation temporelle - <i>Oshide</i> - <i>Uchizume</i> - <i>Ikiyuri</i> - Vibrato spécifique - <i>Etc.</i>
4 : Emprunts aux formes et genres traditionnels	- <i>Jo-ha-kyū</i> - Hétérophonie - Citation de thèmes traditionnels - Références au répertoire traditionnel - <i>Nō</i> - <i>Gagaku</i> - <i>Bunraku</i> - <i>Etc.</i>
5 : Emprunts aux préceptes esthétiques, philosophiques et spirituels appliqués à la musique	- Prépondérance du silence - <i>Ma</i> - Immobilité - <i>Omotema</i> - <i>Urama</i> - Lenteur - Spatialisation - Esthétique du <i>zen</i> - <i>Etc.</i>
6 : Emprunts au folklore extérieur au domaine musical	- Calligraphie traditionnelle - <i>Bonshō</i> - Langage japonais

Une précision est importante : certains agents à double fonction ont vocation à une évocation directe et expriment par là un exotisme. C'est le cas de l'agent à double fonction 2 : puisque la référence est faite par le paramètre, la sensation d'exotisme et d'altérité est presque inévitable. Dans le cas de certains types de musique japonaise actuelle, il s'agit plutôt d'un apport d'une couleur locale. D'autres agents à double fonction ont une visée plus synchrétique – nous le démontrerons au troisième chapitre – comme l'agent à double fonction 3. D'autres encore ont vocation à amplifier le caractère exotique ou synchrétique d'une pièce.

II.F. Exemplification de l'exotisme et du processus musical exotique

Maintenant que nous avons défini les concepts importants qui nous suivront tout au long de cette thèse, nous aimerions les éprouver pour démontrer leur viabilité. Nous commencerons par exemplifier l'exotisme non-musical et son effet sur la musique de John Cage et Jean-Claude Éloy. Ensuite, nous démontrerons que l'exotisme musical peut être fertile avec Claude Debussy. Ces exemples ne sont en outre pas anodins, puisque ces compositeurs ont tous un rapport plus ou moins évident avec le Japon.

II.F.1. John Cage et l'Orient

John Cage (1912-1992), compositeur emblématique du vingtième siècle, aura grandement marqué ses contemporains par une pensée particulière, qui lui est propre, et qu'il arrive à rendre tout à fait intéressante. John Cage rapproche en fait lui-même sa pensée du bouddhisme *zen*. Il nous faut donc commencer par détailler succinctement ce qu'est le bouddhisme *zen*. Cette discipline reste assez méconnue du public occidental, et ses origines sont éparées. Y dédier quelques lignes semble alors nécessaire pour comprendre comment cette pratique agit sur la structure de l'œuvre chez John Cage.

Le bouddhisme est originaire du Nord de l'Inde, créé par Siddharta Gautama, nommé *Bouddha* (« éveillé » en Sanskrit)¹⁷⁷. Il s'agit, dans le cadre de cette pratique, de comprendre le monde dans l'objectif de trouver la paix intérieure. Pour se faire, une méthodologie doit être appliquée, dans laquelle on retrouve entre autres le respect de la nature et des êtres, un détachement matériel ou encore l'abandon du désir. Cette pratique privilégie la connaissance et la méditation et s'enseigne de maître à disciple. En effet, la méditation et la discipline morale sont les éléments fondamentaux de la pratique. En ce sens, le bouddhisme est

¹⁷⁷ Héral, Georges, « Le *Satori* dans le bouddhisme zen et la rationalité », *Laval théologique et philosophique*, volume 47/2, 1991, pp. 203-213.

« une discipline de vie », semblable à « une science humaine.¹⁷⁸ » Il est une école de pensée qui s'est peu à peu transformée en religion, mais la question divine ne se pose pas. En fait, chacun est libre de choisir son chemin, dans la théologie comme dans l'athéisme. Le terme *zen* signifie méditation en japonais¹⁷⁹. Il puise ses racines dans le bouddhisme au Vietnam, au Népal, en Chine ou encore en Corée. Toutefois, *zen* est un terme japonais qui tente de faire ressortir le caractère apaisant de la pratique bouddhiste, ce terme étant lui-même issu de la Chine (*chan*) en tant que mouvement de pensée du bouddhisme *Mahayana*. Chacun se doit de découvrir le *zen* par lui-même, par l'expérimentation, la sagesse et la contemplation.

L'objectif du bouddhiste est de s'éveiller afin d'atteindre le *Nirvâna*, par la méditation et la remise en question de soi et du monde. Pour atteindre cet objectif, le *zen* apparaît alors comme une « une attitude intérieure [...] menant à une mise en face de soi-même.¹⁸⁰ » Cet esprit, propre au *zen*, n'est pas atteignable par la connaissance ou le savoir au sens large, car ils représentent dans le bouddhisme un *non-sens*.

Autre aspect, le *zen*, apparu au Japon au douzième siècle et au départ doctrine destinée à « l'élite intellectuelle et artistique¹⁸¹ », nous apprend à écouter en profondeur le silence en développant la maîtrise de soi (*ma*), sans ego car le moi n'a pas d'existence propre : « Faire le silence à l'intérieur de soi, ce n'est pas se retirer du monde, au contraire, c'est l'embrasser pleinement afin de ressentir et vivre.¹⁸² » Le *zen* se définit alors comme une conception anthropocentrique du monde¹⁸³, héritée du bouddhisme primitif. L'Homme est au centre de la conception *zen* : « N'oublions pas que le Bouddha lui-même, le fondateur du bouddhisme, fut incité à commencer son voyage spirituel vers l'illumination par son observation des souffrances réelles de l'existence humaine.¹⁸⁴ »

« Selon le *zen*, l'homme – ou aussi bien toute chose quelle qu'elle soit – n'est pas doué d'un centre ontologique solidement fixé qui le maintiendrait d'une façon permanente dans ses limites essentielles.¹⁸⁵ » La question de l'Homme est ici posée comme antithétique à la pensée d'Aristote, elle n'est pas objective mais bien subjective (elle est le rapport de l'individu à lui-

¹⁷⁸ Toula-Breyse, Jean-Luc, *Le zen*, Presses Universitaires de France, 2017, page 14.

¹⁷⁹ Toula-Breyse, *op. cité*, page 3.

¹⁸⁰ *Ibid.*, page 58.

¹⁸¹ Deschênes, Bruno, *Le shakuhachi japonais*, éditions l'Harmattan, Paris, 2016, page 52.

¹⁸² *Ibid.*, page 60.

¹⁸³ Izutsu, Toshihiko, *L'homme intérieur dans le bouddhisme zen*, Philosophies orientales et extrême-orientales, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 425-437, disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/20847998>, consulté le 22/01/2023.

¹⁸⁴ Izutsu, Toshihiko, *op. cité*, page 425.

¹⁸⁵ *Ibid.*, page 426.

même et au monde). Le *zen* cherche avant tout à s'interroger sur la *non-essence* de l'Homme de manière subjective et non objective. De fait, comme l'explique Izutsu, l'Homme n'est plus l'objet de la pensée, il devient le sujet¹⁸⁶. La poïétique du *zen* reconnaît deux dimensions de la réalité : la première est le *shotai* (véritable, vérité sacrée) qui correspond au monde tel qu'il est perçu et vécu par l'individu ayant atteint l'illumination. La seconde est le *zokutai* (vérité populaire), qui correspond au point de vue de l'individu n'ayant pas atteint l'illumination. Ce n'est que par le *shotai* que l'Homme peut atteindre la vérité installée au cœur du néant (*mu*). La vérité que cherchent les adeptes du *zen* se situe en effet au-delà de la vérité rationnelle, ils cherchent le *satori*. L'illumination devient alors « simplement la prise de conscience de [la présence du Néant].¹⁸⁷ » Voici ce que Suzuki Daisetsu, grand maître de *zen*, nous en dit :

« L'essence du bouddhisme zen consiste à acquérir une nouvelle perspective sur la vie et les choses en général. Par ceci j'entends que si nous voulons pénétrer au cœur du zen, nous devons abandonner nos habitudes ordinaires de pensée qui contrôlent notre vie de tous les jours, nous devons chercher à voir s'il y a une autre façon de juger les choses, ou plutôt si notre façon ordinaire suffit toujours à nous donner la satisfaction ultime de nos besoins spirituels... Le zen se propose de faire cela pour nous et nous assure de l'acquisition d'une nouvelle perspective selon laquelle la vie revêt un aspect plus frais, plus profond et plus satisfaisant. Cette acquisition, toutefois, est vraiment et naturellement le plus grand cataclysme mental qu'une personne peut connaître en cette vie. Elle n'est pas une tâche facile, elle est une sorte de baptême de feu. On doit passer à travers une tempête, un tremblement de terre, le renversement des montagnes, et l'éclatement des pierres.¹⁸⁸ »

Dans cette citation, Suzuki explique que le *satori* peut être défini comme une saisie intuitive de la nature par opposition à la compréhension analytique que l'on peut en avoir via nos sens ou notre intellect. En ce sens, il « affirme également à plusieurs reprises que le *satori* est une expérience qui transcende l'érudition et le savoir philosophique.¹⁸⁹ » Le *satori* est donc

¹⁸⁶ Izutsu, Toshihiko, *op. cité*, page 427.

¹⁸⁷ *Ibid.*, page 429.

¹⁸⁸ Suzuki, Daisetsu, *Essays in Zen Buddhism*, London, Rider and Company, 1970, p. 229, traduit par Georges Héral.

¹⁸⁹ Héral, Georges, *op. cité*, p. 207, il reprend les propos de Daisetsu Suzuki.

l'acception de la réalité telle qu'elle est, appelée par les adeptes *kshânti*. Par ailleurs, au départ, le *zen* se pratiquait par la méditation en position assise (*zazen*).

Tous ces éléments propres au bouddhisme *zen* nous amènent très loin des relations d'un individu occidental à la philosophie, la religion ou la sagesse. Le bouddhisme *zen* n'est en effet pas une religion, la sagesse à laquelle il s'attache est la vérité – peut-être ici la seule acception occidentale – et sa philosophie antithétique à sa consœur occidentale en ce sens que le *zen* nous amène à éviter la connaissance rationnelle pour une connaissance qui la dépasse, en quelque sorte une connaissance ultime. Il ne s'agit pas « d'établir un système intellectuel cohérent, bien qu'il ne soit pas étranger à une conceptualité, ni de constituer un ensemble de “dogmes” touchant le surnaturel auquel on convierait les hommes à donner leur adhésion.¹⁹⁰ »

Concernant le travail de « vulgarisation » du bouddhisme *zen* en Occident auquel s'est attelé Suzuki, certains chercheurs, comme Bruno Deschênes, y voient une forme de représentation exotique : « Le principal artisan de l'image *zen* que l'Occident s'est faite du Japon est le moine japonais Daisetsu Teitarō Suzuki (1870-1966). Durant la première moitié du XXe siècle, il a véhiculé l'image d'un Japon exotique, dont la pensée se distinguerait du cartésianisme occidental. [...] Cette image stéréotypée a nourri un discours orientaliste déjà omniprésent en Occident depuis la Renaissance.¹⁹¹ » Deschênes précise tout de même que les propos de Suzuki ne sont pas erronés, puisqu'il est spécialiste du *zen*. Il n'empêche que la façon dont Suzuki tend à faire connaître le *zen* en Occident rend le sujet quelque peu « exotique » pour les occidentaux désireux d'en apprendre plus. Ce phénomène d'orientalisme ne se limite pas au seul discours de Suzuki, mais caractérise plus largement la réception du *zen* en Occident, où prévaut une approche résolument intellectualisée, en tension manifeste avec les fondements épistémiques de la pratique *zen*, qui récuse précisément la primauté du discours conceptuel.

Par ailleurs, si l'on s'intéresse plus en détail à l'histoire du bouddhisme, et particulièrement du bouddhisme *zen* au Japon, l'on peut rendre compte d'un fait : son histoire, du moins dans le contexte japonais, est loin d'avoir été linéaire et sans heurts, et comporte également une dimension obscure qui mérite d'être examinée¹⁹². Lors de l'ère *Edo*, un mouvement nationaliste fort amena des sectes *zen* au cœur de guerres de pouvoir. Il n'était pas rare, dans certaines sectes *zen* – notamment la branche *fuke* – de trouver des *rōnins* qui jouaient un rôle d'espion pour le *shogun* Tokugawa. À l'ouverture des frontières à l'aube de l'ère *Meiji*,

¹⁹⁰ *Ibid.*, page 211.

¹⁹¹ Deschênes, Bruno, *op. cité*, page 53-54.

¹⁹² Victoria, Brian, *Le zen en guerre*, Paris, Seuil, 2001 et Deschênes, Bruno, *op. cité*, pp. 56-60.

certaines sectes *zen* – la plus connue étant la secte *rinzai* – se rangèrent du côté nationaliste, s'appuyant sur le fait que « le *zen* japonais justifiait son appui à la guerre en se prétendant l'essence même de la spiritualité asiatique¹⁹³ », amenant doucement l'idée d'une guerre sainte...

Nous avons donc, pour le début de cette partie, éclairé ce qu'était le bouddhisme *zen*. Nous l'avons situé et en avons détaillé une partie – minime, nous en avons conscience – des us et coutumes. En outre, nous avons aussi abordé sa popularisation en Occident, qui tend à être exotique et dont les propos sont souvent tournés vers l'orientalisme, en faisant fi de certains événements majeurs loin d'être positifs et souvent en totale contradiction avec la généralisation opérée en Europe et aux États-Unis. Le *zen* reste néanmoins une pensée bouddhiste d'une grande complexité dont il est difficile de rendre compte, notamment dans le cadre musical. Dès lors, nous nous interrogerons sur l'effet qu'a pu avoir cette pratique dans la pensée cagienne.

II.F.1.a. Techniques et pensées de la composition cagienne

Adhérent à la quête du modernisme dès le début de sa carrière, John Cage aura étudié les séries de 25 sons (en 1930) dont il développera l'aspect par l'intégration de méthodes de compositions par le hasard¹⁹⁴. Pour le dire autrement, il délaisse l'idée d'expression et de communication pour l'exploitation aléatoire des sons, grâce « au hasard [qui morcèle] la continuité musicale pour engager l'écoute dans l'instant présent, réaffirme sa croyance, plus ou moins consciemment, en l'autonomie de l'art.¹⁹⁵ » Chez Cage, le hasard vient entrecouper le discours musical afin que l'auditeur ressente sa musique dans l'instant présent, c'est le hasard qui crée l'autonomie de l'œuvre.

Pour ses méthodes de composition de hasard, il se sert du *I Ching*, le livre des transformations, ouvrage d'origine chinoise. Toutefois, il ne s'en sert que pour formuler « ses propres questions et réponses, et se sert du tirage au sort propre à la méthode de divination du livre d'oracles pour associer fortuitement certaines réponses aux questions¹⁹⁶ » qu'il élabore. Cet emprunt est formalisé par notre agent à double fonction 5. Ainsi, chez Cage, le hasard reste

¹⁹³ Victoria, Brian, *op. cité*, page 159 cité par Deschênes, Bruno, *op. cité*, page 58.

¹⁹⁴ Voir l'avant-propos de John Cage dans Dunn, Robert, *John Cage*, New York, Henmar Press, 1962, p. 5.

¹⁹⁵ Rivest, Johanne, « Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 2001, 21(2), p. 16.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

l'élément principal de composition par ses infinités de potentialité, mais c'est aussi ce qui amène généralement à une indifférence du contenu ou du sens.

Pour Johanne Rivest, l'utilisation du hasard chez John Cage peut être perçue comme une forme de matériau irrationnel servant à la distanciation du compositeur. Dans son article *La notion de structure chez John Cage*, elle indique que le compositeur affirme lui-même une forme d'abandon progressif de la structure, justifiée par une esthétique puisant dans les préceptes bouddhistes¹⁹⁷. Puisque la structure semble chez Cage emprunter aux préceptes bouddhistes et au *zen*, elle peut aussi être formalisée par notre agent à double fonction 5. Rivest insiste particulièrement sur l'enseignement qu'il a reçu d'Arnold Schoenberg, où elle questionne l'influence directe du compositeur autrichien sur le jeune Cage. Elle oppose alors les conceptions de structure chez Cage et Schoenberg : « Mais Schoenberg, sans l'exprimer de façon explicite, ne confond pas organisation et forme » alors que « Cage fait pourtant dériver les significations de Schoenberg vers une approche plus structuraliste.¹⁹⁸ » Rivest note alors l'intégration du rythme chez Cage afin d'associer les bruits de l'environnement à la musique, puis un déplacement de la structure vers l'interprète *via* un abandon de la mesure temporelle des événements.

L'autrice aborde ensuite la notion de forme, qu'elle situe au niveau des perceptions esthétique et psychologique. Précisément là, en abandonnant la mesure des durées, Cage fait situer l'œuvre autant dans l'espace que dans le temps. La forme n'est alors plus uniquement temporelle, mais aussi spatiale. « Si le concept de forme perçu comme schéma fixe est rejeté par Cage, c'est au profit du processus, où la notion de temporalité perd de sa finalité.¹⁹⁹ »

II.F.1.b. Le lien avec le zen

II.F.1.b.i. Corollaire

Sa pensée, Cage la rapporte volontiers à ses affinités avec la notion de non-intention puisée dans le bouddhisme *zen*. C'est grâce à Suzuki Daisetsu, que nous mentionnions plus haut, qu'il fait la rencontre du *zen*. « Cette rencontre l'émancipe des considérations musicales occidentales qui dominent des deux côtés de l'Atlantique. Dès lors, par une pratique du *zen*, ce natif de Los Angeles considère que l'art n'est ni plus ni moins qu'une simple expression de la

¹⁹⁷ Rivest, Johanne, « La notion de structure chez John Cage », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 12(1), 1992, 37–51. <https://doi.org/10.7202/1014210ar>, consulté le 23/11/2022.

¹⁹⁸ Rivest, Johanne, *op. cité*, p. 39.

¹⁹⁹ Rivest, Johanne, *op. cité*, p. 43.

vie²⁰⁰ », même si, comme Rancière nous l'indique²⁰¹, cet aspect n'est absolument pas propre à John Cage. Il s'intéresse à la désorganisation, ce que les adeptes du *zen* appellent la non-pensée²⁰². Cette non-pensée introduit l'oubli de soi, et amène à une relation avec la nature. Et son art intègre cette pensée, en ce sens que ses œuvres laissent passer les bruits et les sons, elles « accueillent la résonance du monde.²⁰³ »

La grande popularisation de ces préceptes fait partie intégrante d'un mouvement plus large d'échanges autour des objets « typiques » de la pensée et de l'esthétique japonaises. Là où la foi et les valeurs occidentales commencent à être réinterrogées, la pensée orientale permet quant à elle d'être un excellent terrain de questionnement. Le succès du *zen* peut alors être compris comme le désir d'exotisme d'une pensée considérée comme ancienne, mais qui paradoxalement se trouve être le reflet de l'Occident par un besoin culturel du Japon à proposer un rôle historique propre. C'est d'ailleurs bien grâce aux préceptes *zen* que Cage développera un système de détermination aléatoire, basé sur le hasard et (in)déterminant les choix du musicien. Ce système correspond donc à notre agent à double fonction 5, puisqu'il emprunte au *zen*. En fait, chez le compositeur comme chez d'autres artistes, il s'agit surtout de chercher de nouveaux concepts dans l'interrogation de la Modernité :

« La réception de l'œuvre de Cage au Japon s'effectue par l'intermédiaire du jeu de va-et-vient du regard au miroir tendu de part et d'autre de la relation qu'entretiennent Orient et Occident. Elle s'exécute en deux temps : d'abord principalement par le texte ; ensuite, en 1962, par la rencontre directe avec le compositeur et son travail. Et si l'œuvre de l'Américain suscite des sentiments variés allant en s'affirmant de l'admiration à la perplexité au sein du monde de l'avant-garde musicale japonaise, c'est qu'il répond au cas par cas à la pluralité des propositions de la modernité déjà formulées.²⁰⁴ »

²⁰⁰ Toula-Breysse, Jean-Luc, « Chapitre VI - Les traditions zen dans le monde contemporain », *Le zen*, Presses Universitaires de France, 2017, pp. 96-119.

²⁰¹ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible – esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.

²⁰² *Ibid.*, page 106.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Corral, Jeremy, *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*, op. cité, p. 182.

En 1958, Satō Keijiro²⁰⁵ aborde le problème de l'idée de l'Orient chez Cage, en précisant qu'une démarche musicale fondée sur le *zen* ne peut être qu'une compréhension superficielle. Satō déclare que l'utilisation d'un élément traditionnel ou de l'héritage culturel ne peut se faire que depuis l'endroit où cet élément est créé, de manière neutre face au monde. On a là une manière de voir la mixité culturelle avec la culture traditionnelle nipponne impossible, sauf pour un Japonais. Cette prise de position peut paraître anodine, mais lorsqu'on la met en lien avec la musique du vingtième siècle en tant que musique transculturelle, nous ne pouvons nous détourner de cette information.

Si l'on résume la pensée de Satō, le « *zen* » de Cage, en étant identifié comme tel, ne parviendrait pas à se soustraire d'une simple confrontation entre l'Orient et l'Occident, finalement proche d'un orientalisme colonisateur. Ce discours n'est pas complètement dénué de sens dès lors qu'on le rattache à une popularisation des préceptes japonais, propre à la mondialisation. L'intérêt de Cage pour l'esthétique traditionnelle japonaise et le *zen* est peut-être plus proche d'une vision globale positivée d'un pays en pleine expansion économique que d'un intérêt personnel qui l'amènerait à étudier sincèrement ces préceptes. Nous ne nions pas la part d'authenticité chez Cage et son rapport à l'Orient, mais son approche tend plutôt vers l'exotisme : il peut constituer une forme de symptôme pour cette fascination envers une civilisation – d'une complexité musicale extrême – qu'il ne connaît pas ou peu. Cette fascination l'amène à tirer quelque chose du Japon et du *zen*, mais dans un contexte forcément étranger à la pleine potentialité de ses concepts. En ce sens, l'argumentation de Satō est tout à fait recevable. En revanche, cet exotisme n'est en rien lié à la comparaison.

Au contraire, Mayuzumi²⁰⁶ pense que grâce au travail de Cage, on voit émerger pour la première fois de l'histoire occidentale une méthode qui ne relève pas de l'exotisme de surface. Le fond de la pensée de John Cage lui paraît en fait loin de l'exotisme. Nous l'avons vu, (*cf.* définition de l'exotisme) pour qu'il y ait exotisme, il faut qu'un élément soit traité comme étranger par la superposition de deux paramètres ou plus pour que le récepteur puisse ressentir une forme d'altérité. Or, chez Cage, contrairement à Debussy, seule la pensée se réfère au bouddhisme *zen* et à l'indéterminisme²⁰⁷ il se sert d'un élément extra-européen (le *I Ching* et la pensée du bouddhisme *zen*) afin de pouvoir créer en théorie sa propre conception de

²⁰⁵ Satō, Keijirō 佐藤慶次郎, « Jikken kōbō » 『実験工房』 (Atelier d'expérimentation), Ongaku geijutsu 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 1, janvier 1958, pp. 48-53.

²⁰⁶ Mayuzumi, Toshirō 黛敏郎, *Jon Kēji san (ichi)* ジョン・ケージ讃 (一) (John Cage 1), Ongaku geijutsu 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 12, décembre 1958, pp. 19-23.

²⁰⁷ Nous développons cette notion de musique indéterminée au chapitre second.

l'autonomie musicale. Il s'agit ici d'une rencontre de l'altérité, d'un concept nouveau et inédit pour Cage. Il s'agit donc d'un exotisme positif et non musical – pour le moment, l'exotisme est, chez le compositeur américain, lié à l'agent à double fonction 5 qui n'est pas directement relié à la musique.

II.F.1.b.ii. L'exemple de la structure

Cependant, nous pouvons nous questionner sur la prise de position de Mayuzumi : la structure chez Cage semble relativement loin de la pensée *zen*. Par la non-intention qu'il y implante, il élabore des structures « vides » – comme 4'33'', où c'est à l'interprète ou l'auditeur de remplir le vide structural. Dans cette pièce, Cage montre la non-existence du silence, il cherche à nous le faire écouter en profondeur. Mais n'oublions pas que la pensée *zen* suppose « le plus grand cataclysme mental qu'une personne peut connaître en cette vie. Elle n'est pas une tâche facile, elle est une sorte de baptême de feu. On doit passer à travers une tempête, un tremblement de terre, le renversement des montagnes, et l'éclatement des pierres²⁰⁸ », ce que la musique et la structure chez Cage ne sont pas. Si cette citation vient conforter la pensée de Satō, il semble en effet que nous puissions souligner un écart significatif entre le « *zen* de Cage » et la discipline mentale extrême que requiert le véritable *zen*. Toutefois, l'exotisme est chez le compositeur américain positif en ce sens que sa rencontre avec le *zen* – l'altérité exotique – lui permet une première appréhension des concepts extrême-orientaux.

Pour le compositeur, si l'art existe, il n'est présent que dans la prise de conscience de la vie ; l'art serait alors une forme de vérité qui en permet la compréhension. À l'image de la vie, il ouvre son œuvre à toute éventualité, mais « sous-tendu par une répartition dans le temps et l'espace de contraintes plus ou moins strictes, régissant un nombre plus ou moins important d'éléments [...] qu'il met en place par les questions qu'il adresse au *I Ching*.²⁰⁹ » La structure chez le compositeur devient alors relativement arbitraire, s'opposant à la raison et à la rationalité.

II.F.1.b.iii. La structure dans Music of Changes

Dans *Music of Changes* (1951), Cage crée un espace sonore constitué de « silence », de bruits, d'intensités sonores et de durées ; c'est ensuite le hasard qui choisit le chemin et la relation entre ces divers objets de l'espace sonore, grâce au *I Ching*. Les résultats sont rapportés sur la partition, puis c'est encore au hasard de déterminer la présence des agrégats (leur intensité

²⁰⁸ Suzuki, Daisetsu, *op. cité*, p. 229.

²⁰⁹ Rivest, Johanne, *op. cité*, p. 48.

en quelque sorte). Et toute la structure de l'œuvre est constituée grâce à l'irrationalité du hasard. Mais la structure en elle-même n'est pas hasardeuse, puisque les résultats du tirage aléatoire sont notés. C'est plutôt la forme que prend la structure dans sa conception qui est aléatoire, et non pas la structure finale. Nous pouvons ici faire une différence entre le *zen* de Cage et le bouddhisme *zen* : cette pratique, comme mentionné plus haut, nous invite à ne pas croire en la connaissance rationnelle, mais en une connaissance qui la dépasse et qui nous apportera la vérité et la compréhension du monde. Or, la structure finale chez le compositeur américain n'est plus irrationnelle en ce sens qu'il fait le choix délibéré de noter le résultat du tirage aléatoire, ce qui amène inévitablement à une forme de rationalité de la notation. Nul doute cependant que la structure cagienne tente d'invoquer cette vérité – irrationnelle du point de vue occidental :

« La forme la plus élémentaire de transmutation de l'aléatoire réside dans l'adoption d'une philosophie teintée d'orientalisme qui masque une faiblesse de fond dans la technique compositionnelle ; ce serait une protection contre l'asphyxie de l'invention, le recours à un poison très subtil qui détruit jusqu'au dernier embryon de savoir-faire ; j'appellerai volontairement toute cette expérience – si expérience il y a, puisque l'individu ne se sent pas responsable de son travail, mais se jette simplement, par une faiblesse qu'il récuse, par confusion et pour une satisfaction temporaire, dans une magie puérile - j'appellerais cette expérience hasard par inadvertance.²¹⁰ »

Cette critique de Boulez à l'égard de Cage le situe dans une forme d'irrationalité ; l'aléatoire, et donc le hasard, ont été adoptés chez Cage par un intérêt pour le bouddhisme *zen*, qui prône aussi la non-intention de soi. Boulez prend cette non-intention spirituelle pour une « non-responsabilité » du travail du compositeur, et la construction du langage cagien autour de l'aléatoire comme un simple exotisme, un « orientalisme ». Mais l'exotisme dont parle Boulez n'est pas assez profond non plus, puisque la musique cagienne semble aller plus loin que le simple exotisme de façade, une certaine authenticité n'est pas à nier dans sa démarche. L'examen comparé du bouddhisme *zen* et de la pensée cagienne a mis en évidence une relation d'étroite convergence qui sous-tend l'élaboration d'une conception de l'autonomie visant à transcender les cadres du rationalisme. En effet, par l'utilisation de la non-intention, Cage

²¹⁰ Boulez, Pierre, « Alea », *Perspectives of New Music*, Vol.3, N°1, Autumm-Winter, 1964, pp.42- 53, traduction par Jean-Pierre Cardoso Caron dans Cardoso Caron, Jean-Pierre, *L'indétermination à l'œuvre : John Cage et l'identité de l'œuvre musicale*, école doctorale Pratiques et Théories du sens, Paris 8, 2014-2015.

permet à la structure de se positionner ou non comme élément fondamental d'une œuvre musicale.

Cependant, le travail du compositeur n'est pas complètement non-intentionnel : en effet, il doit construire tout un schéma de pensée avant d'intégrer le hasard, l'indéterminisme et l'irrationnel. La première étape pour John Cage reste de choisir les matériaux qui vont intégrer telle ou telle composition (instrumentation, intensité sonore, durée, espaces de vide sonore...). Ensuite, il doit établir des règles, un cadre dans lequel ces matériaux vont se constituer. C'est seulement après ces choix délibérés et rationnels que Cage intègre la notion de hasard, qui va structurer l'œuvre par les échanges entre les différents matériaux dans un cadre précis et régulé qui créera la réception irrationnelle.

II.F.1.c. De la structure à l'autonomie de l'œuvre

II.F.1.c.i. L'indéterminisme japonais

L'autonomie de l'œuvre chez Cage se fait donc par le hasard en tant que structure, pensée issue du bouddhisme *zen* et l'indéterminisme²¹¹. Dans le langage musical japonais, l'indéterminisme correspond à une manière de faire la musique, que l'on trouve dans le théâtre *nō*, ou encore dans la danse *kagura*. Ce procédé se distingue de la musique occidentale classique, qui correspond à une forme déterminée : l'œuvre est déterminée par des règles pratiques pour la bonne direction de la musique, d'un début vers une fin. L'indéterminisme permet donc une forme de liberté à l'interprète, lequel pourra décider d'attaquer une note par le bas ou par le haut selon des règles spécifiques, de tenir une note longtemps, en faisant varier sa temporalité par le souffle ou le *vibrato*, et où le *tempo* n'a pas lieu d'être. Pour le dire autrement, dans une forme ou une structure musicale donnée, la manière dont sera interprétée la pièce n'est jamais déterminée à l'avance. Une pièce de *nō*, par exemple, n'est pas déterminée mais se déroule selon un processus psychophysiologique indéterminé²¹² (*jo-ha-kyū*) permettant de développer la pensée intrinsèque à l'œuvre, à savoir un temps objectivement et subjectivement imperceptible.

II.F.1.c.ii. La forme ouverte

L'indéterminisme, chez Cage, peut se rapprocher de l'indéterminisme japonais, même si l'indéterminisme cagien est, il faut le souligner, bien moins complexe. Toutefois, il existe

²¹¹ Nous développons cette notion plus en détail au début du chapitre second.

²¹² À ce sujet, voir les travaux d'Akira Tamba, *La structure musicale du nō*, Klincksieck, Paris, 1974, 245 pages.

aujourd'hui des œuvres qui donnent une grande liberté à l'interprète. Celui-ci va agir sur la structure même de l'œuvre, sa forme, afin de « déterminer la durée des notes ou la succession des sons, dans un acte d'improvisation créatrice.²¹³ » Umberto Eco, dans son ouvrage *L'œuvre ouverte*, prend quatre exemples d'œuvres ouvertes : le *Klavierstück XI* (1957) de Stockhausen, la *Sequenza* pour flûte seule (1958) de Luciano Berio, *Scambi* (1957) d'Henri Pousseur ainsi que la 3^{ème} sonate pour piano (1957) de Pierre Boulez²¹⁴. Ces exemples montrent la distance considérable entre ces structures fondées sur des parcours variables et les autres structures auxquelles la tradition occidentale nous avait habitués.

« Une œuvre musicale classique [...] est un ensemble de réalités sonores que l'auteur organise de façon immuable ; il les traduit en signes conventionnels pour permettre à l'exécutant de retrouver (plus ou moins fidèlement) la forme qu'il a conçue. Au contraire, les œuvres musicales dont nous venons de parler ne constituent pas des messages achevés et définis, des formes déterminées une fois pour toutes. Nous ne sommes plus devant des œuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des œuvres "ouvertes", que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation.²¹⁵ »

En ce sens, dans la forme classique, l'auteur crée une œuvre « achevée » afin qu'elle soit comprise telle qu'il l'a voulue. Mais de l'autre côté, l'auditeur exerce une sensibilité personnelle qui oriente son plaisir dans une perspective qui lui est propre. Pour Eco, une forme peut être « envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même.²¹⁶ » Toute œuvre d'art, même achevée et close, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons. Mais les œuvres citées plus haut sont quant à elles concrètement et non-métaphoriquement ouvertes. Le compositeur confie en quelque sorte son œuvre « inachevée²¹⁷ » à l'interprète, qui choisit le chemin à prendre selon les possibilités offertes par ce dernier. La po(i)étique de l'œuvre ouverte permet donc à l'interprète d'élaborer sa propre forme d'une pièce. Pour exemple, dans une œuvre comme *Scambi*, l'interprète « organise et

²¹³ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Collection points, éditions du Seuil, Paris, 1965, pp. 15-40.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 15-40.

²¹⁷ Selon les termes d'Umberto Eco

structure le discours musical », « il contribue à faire œuvre » : on peut qualifier ce type d'œuvres comme des « œuvres en mouvement²¹⁸ ».

La liberté de l'interprète devient alors une forme de discontinuité et la connaissance incomplète du système devient alors une composante essentielle de sa formulation : « On pourrait penser que ce refus de la nécessité sûre et solide, cette tendance à l'ambigu, à l'indéterminé, reflètent un état de crise de notre temps ; on peut aussi considérer que les poétiques de l'œuvre ouverte expriment les possibilités positives d'un homme ouvert à un perpétuel renouvellement des schèmes de sa vie et de sa connaissance, engagé dans une découverte progressive de ses facultés et de ses horizons.²¹⁹ » Eco montre en ce sens que les œuvres qu'il a citées ne sont jamais interprétées de la même manière, même en considérant que ce soit un même interprète qui jouerait la pièce plusieurs fois. La structure devient alors indéterminée.

II.F.1.c.iii. Deux démarches, deux pensées

Après avoir détaillé l'œuvre de Cage et sa pensée, que l'on a rattaché à la fois aux préceptes *zen*, au hasard, à l'œuvre ouverte ainsi qu'à certains traits de la tradition japonaise, nous sommes en mesure de nous poser certaines questions :

« Ainsi Pierre Boulez, dans un essai consacré à l'importance nouvelle de l'aléatoire dans l'écriture musicale des années 1950, s'étonne du caractère extrêmement rigoureux et méticuleux de l'utilisation du hasard dans les compositions de John Cage, qu'il convoque insidieusement sans le nommer explicitement : si le recours au hasard suppose de déterminer un ensemble d'éléments à partir desquels le procédé aléatoire peut fonctionner, "pourquoi, alors, choisir le réseau aussi méticuleusement, pourquoi ne pas laisser ce réseau lui-même à l'inadvertance ? C'est ce que je n'ai jamais pu éclaircir".²²⁰ »

En effet, si les sons doivent se suivre de manière indéterminée, alors pourquoi Cage se donne tant de mal à écrire une musique dont les contraintes sont réelles (indications temporelles

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ Troche, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012/1 (n° 9), p. 91-104. Elle cite Boulez, Pierre, « Aléa », *Relevés d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966, p. 41-42.

dans *One6*, 1990, par exemple) alors que le résultat pourrait justement être *autre*, objectivement indéterminé ? Peut-on alors faire une relation entre contrainte et hasard ?

La musique « indéterminée » de l'œuvre ouverte à laquelle fait référence Eco ressemble sur quelques points à l'indéterminisme propre à la musique traditionnelle du Japon²²¹. Dans les deux cas, l'objectif est de pouvoir modifier librement l'interprétation d'une pièce afin qu'elle soit toujours différente, par de multiples possibilités de combinaisons laissées au libre choix de l'interprète. Mais le concept d'indéterminisme chez John Cage diffère toutefois en quelques points de ces conceptions.

Pour exemple, l'œuvre ouverte se rapproche du *I Ching* en ce sens qu'ils proposent tous deux une structure fixe à variables aléatoires. Or, Cage souhaite créer dans ses œuvres une méthode qui a clairement un objectif « d'annuler les mises en rapport.²²² » Si les mises en rapport entre structure et variables sont annulées, on s'éloigne alors de l'objectif premier de l'œuvre ouverte et du *I Ching*. Le seul avantage que peut tirer Cage du livre des transformations est dès lors la distanciation entre le sujet et l'objet ; pour élaborer un diagramme avec le *I Ching*, il faut lancer six fois des pièces de monnaie. Cette décomposition du tirage en plusieurs étapes permet selon Sarah Troche de suspendre « toute forme de projection anxieuse ou d'investissement dans le geste.²²³ »

Nous pouvons alors opposer deux démarches :

- La première qui est, semble-t-il, une émanation d'une poétique propre et avec des rapports lointains à l'Orient, dans laquelle se trouvent Pierre Boulez ou Stéphane Mallarmé : c'est celle qu'appréhende l'essai de Umberto Eco ;
- La seconde, qui se sépare de cette poétique en se rattachant à des philosophies extra-européennes, comme c'est le cas de John Cage.

Si l'on prend l'exemple de Boulez, il s'intéresse de très près à la relation entre poésie et musique (avec notamment Mallarmé). Mais tout compositeur contemporain s'intéressant de près ou de loin au langage musical « s'intéresse au traitement spécifique du texte dans l'œuvre musicale.²²⁴ » Si Cage semble être le principal agent de l'indétermination en tant que concept, le postulat du hasard comme outil de création fait son chemin en Europe (nous pouvons prendre

²²¹ La musique indéterminée sera étudiée plus loin.

²²² Troche, Sarah, *op. cité*, p. 101.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Siguret, Françoise, « Boulez/Mallarmé/Boulez, Pour une nouvelle poétique musicale », *Études françaises*, Volume 17 no 3-4, 1981, p. 98.

appui sur ses correspondances avec Pierre Boulez, tournant autour de leur intérêt commun pour l'indéterminisme²²⁵), cependant modifié par rapport à l'utilisation qui en est faite en Orient et particulièrement au Japon. En ce qui concerne la structure, Boulez refuse l'idée de thème récurrent – « la pensée structurale préexiste à l'œuvre classique, fermée.²²⁶ » Il préférera (au moins pour un temps) l'œuvre ouverte, dans laquelle les structures sont modifiées. Cette forme ouverte permet au compositeur et à l'interprète de choisir un chemin entre les différentes possibilités (notion de *formant*, développée par Boulez). La notion d'œuvre ouverte est donc chez Boulez patente à une Modernité littéraire.

Dans son ouvrage *Le son et le Sens*, Philippe Albèra montre, en abordant Cage et Boulez, que :

*« Leurs références sont exclusivement modernes, ou puisées hors du “cercle d’Occident” : L’Orient va ainsi marquer leur conception du timbre, du rythme, de l’espace et du temps, pour devenir même, chez Cage, une philosophie. Dans cette démarche, tous les deux se défient de l’expression subjective, des archétypes psychologiques liés aux configurations mélodiques, rythmiques ou harmoniques provenant de la musique traditionnelle ou de ses masques néoclassiques. L’un et l’autre explorent les constructions purement formelles, et pourrait-on dire, impersonnelles, liées au matériau. S’il y a là une dimension morale, une forme d’exigence spirituelle vis-à-vis de la musique que l’on trouvait déjà partiellement dans le manifeste “Jeune France” de 1936 élaboré notamment par Jolivet et Messiaen, et qui se manifestera également dans la démarche solitaire d’Elliott Carter aux États-Unis, il y a aussi un désir d’universalisme qui s’oppose aux anciennes “valeurs” ».*²²⁷

On peut ici retrouver nos deux démarches distinctement : l'une, poétique, qui se rattache à des sources et des « références » modernes, et l'autre, qui se rattache à une philosophie, une pensée et une musique orientales comme marques du changement des conceptions musicales. L'auteur intègre assez clairement Boulez à la première démarche et Cage à la seconde. Dans le

²²⁵ Boulez, Pierre, Cage, John, *The Boulez-Cage Correspondence* – édité par Jean-Jacques Nattiez, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Albèra, Philippe, « La rencontre entre Cage et Boulez », dans *Le son et le Sens*, éditions Contrechamps, pp. 135-142, 2017, nous soulignons.

cas du compositeur américain, il a toujours eu des difficultés à comprendre l'harmonie : « Si Cage n'entend rien à l'harmonie, comme il l'avouera à un Schoenberg médusé, Boulez en assimile le principe très rapidement.²²⁸ » De fait, Cage cherche des matériaux nouveaux par « défaut », comme le souligne Albèra ; il se dirige vers une philosophie orientale, ce qui lui permet d'échapper aux principes qui lui sont étrangers (les règles de l'harmonie, du contrepoint ou encore de la musique sérielle, qu'il a toujours eu du mal à appréhender). Alors que Boulez complexifie et approfondit son langage, Cage simplifie ses méthodes d'écriture par l'utilisation de la philosophie *zen* – qu'il simplifie aussi par la même occasion et qui devient, comme mentionné plus haut, le « *zen* de Cage » – et le hasard.

Mais ces deux démarches ne sont pas incompatibles :

« L'opposition entre l'esprit jacobin (ou si l'on veut, léniniste) de l'un et l'anarchisme de l'autre, qui s'incarne dans le concret des situations musicales par l'opposition entre professionnalisme et amateurisme, pose la question du rapport entre l'individu et la collectivité via l'œuvre d'art. On en retrouve l'effet dans la conception d'œuvres qui s'apparentent à des rituels, et pour lesquels le Boulez du Marteau sans maître, de Pli selon pli et de Répons doit quelque chose au Cage des Sonates et interludes et de Music of Changes.²²⁹ »

Les correspondances entre les deux compositeurs montrent tout de même un grand intérêt de la part de Boulez pour la musique de Cage, et notamment pour *Music of Changes*.

II.F.1.c.iv. Conclusion

Nous avons ici détaillé la conception cagienne de la composition, appréhendée à travers le bouddhisme *zen* considéré en tant que système de pensée. Celle-ci incite à la non-intention de l'adepte, expérience difficile pour un compositeur, qui intègre sans cesse une intention particulière dans la composition d'une pièce. Et c'est par le hasard en tant que principe formel de composition que Cage tente de se soustraire à l'intention. Cependant, nous avons constaté qu'il devait d'abord passer par une phase intentionnelle, dans laquelle il choisit les matériaux de composition. Pour renforcer la non-intention, Cage fait alors appel à l'indéterminisme, que nous avons approché de la musique indéterminée traditionnelle et de l'œuvre ouverte. Cette

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibidem.*

conception permet de laisser un libre arbitre à l'interprète quant à la construction de l'œuvre, et ainsi d'écarter l'intention du compositeur par l'implication du hasard.

Nous remarquons donc que John Cage, malgré un langage avant-gardiste et tout à fait ancré dans le modernisme, s'ouvre au *zen* et aux traditions japonaises. Nous avons vu que c'était une manière de questionner le modernisme : pour apporter certaines réponses à ses questions, John Cage va chercher dans d'autres cultures des manières de penser et de faire la musique pour combler un potentiel vide dans la musique avant-gardiste. Toutefois, nous avons aussi déterminé que cet intérêt pour la philosophie orientale était plus lié à une façon d'échapper à des principes qui lui sont étrangers ainsi qu'à un intérêt prononcé de l'Europe et de l'Amérique pour le Japon.

Sa musique est cependant par essence transculturelle, puisqu'il s'inspire directement d'une manière de penser extra-européenne pour constituer une musique avant-gardiste. Pour le dire autrement, la musique de Cage tente de comprendre le monde dans sa diversité, par le biais de la mondialité. C'est donc par la rencontre de l'altérité et l'intégration d'une pensée extra-européenne dans sa propre pensée que Cage peut être considéré comme un compositeur dont l'œuvre correspond à un exotisme positif. Cet exotisme, comme nous le spécifions dans les définitions, n'est pas directement musical – il n'existe pas de processus musical exotique chez Cage. Il emprunte à des préceptes japonais non musicaux, que nous formalisons par l'agent à double fonction 5, pour exprimer une forme d'altérité dans sa musique. Jean-Claude Éloy semble aussi correspondre à cette catégorie, bien que sa position soit quelque peu plus ambiguë.

II.F.2. De la transculturalité comme pensée de la musique du vingtième siècle

Nicolas Darbon pose une question tout à fait pertinente : est-ce un impératif que « se rendre chez » d'autres peuples et d'« échanger avec eux²³⁰ » ? Il est vrai que si le *voyage* permet d'introduire de nouveaux concepts musicaux, beaucoup de compositeurs ont ajouté à leurs œuvres des manières de faire de la musique propre à d'autres peuples (européens et extra-européens) sans pour autant avoir voyagé jusqu'à eux ; peuvent être cités John Cage (qui commença ses travaux sur l'indéterminisme et sur le bouddhisme *zen* bien avant ses voyages), Claude Debussy – simplement inspiré par l'Exposition universelle de 1889 – ou encore Pierre Boulez qui intègre des éléments du *gamelan* sans s'être rendu en Indonésie (*Le Marteau sans*

²³⁰ Darbon, Nicolas, *op. cité*, page 220.

Maître, 1955). Des pratiques orientales (Karlheinz Stockhausen, *Mantra*, 1969-1970) ou des musiques africaines (Luciano Berio, *Coro*, 1974-1976) inspirent l'Occident dans la construction de la musique d'avant-garde.

II.F.2.a. L'exemple de Jean-Claude Éloy : comme marque de l'exotisme positif

Jean-Claude Éloy réalise pour sa part une forme de synthèse avec la musique de l'Orient, après sa rencontre avec des musiciens de l'Inde, en s'immergeant complètement dans les musiques extrême-orientales. Nous le verrons, nombre de ses œuvres correspondent à la définition que nous donnions de l'exotisme positif. Pour exemple, *Shanti* (1973) est « une musique de méditation pour sons électroniques et concrets.²³¹ » Le compositeur suggère d'ailleurs un modèle de la globalisation, sous deux dimensions :

La première dimension de ce modèle est « l'uniformisation » qu'il désigne comme le « laminoir des musiques médiatiques occidentales.²³² » Reprenant le discours fréquemment partagé du côté des défenseurs de la musique contemporaine, celui d'une opposition radicale au grand marché économique, il considère que le combat à l'échelle mondiale doit viser « l'immense tissu des musiques commerciales standardisées, omniprésentes dans les consciences, et qui recouvrent désormais la totalité de la planète ». La seconde dimension, ce sont les autres musiques, celles qui ne sont pas standardisées, à savoir selon lui les musiques « contemporaines et traditionnelles.²³³ »

Jean-Claude Éloy poursuit ainsi l'ambition évoquée précédemment, à savoir l'élaboration d'une musique contemporaine portant un langage « international », d'un art sonore savant de nature transculturelle, rendu possible selon lui notamment par le recours aux « nouvelles technologies ». Dans de nombreuses pièces, il s'inspire de certaines traditions japonaises (chant *shōmyō*, habits traditionnels comme des *geta*, orchestre de *gagaku*, chœurs de moines des sectes *Tendai* et *Shingon*, danseurs de *bugaku*) mais, pour éviter le mélange, il refuse l'hétérogène. Ainsi, il va « emmener ces musiciens du Japon vers l'attitude exploratoire, qui [lui] est plus familière, tout en respectant leur identité acoustique.²³⁴ » Mais l'on peut se

²³¹ Stoianova, Ivanka, *Au-delà des anciennes frontières*, Notice biographique de Jean-Claude Éloy, disponible sur le site de Jean-Claude Éloy : <https://www.elayjeanclaude.com/>

²³² Darbon, Nicolas, *op. cité*, p. 224.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Éloy, Jean-Claude, « Le Chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques », s.l., *Hors Territoires*, vol. 5, 2005.

questionner : est-ce identitaire que de réduire des participants à une « identité acoustique » ? Ne se rapproche-t-elle pas de l'exotisme dix-neuviémiste ?

II.F.2.b. Les emprunts chez Éloy

Le nom de Jean-Claude Éloy est emblématique de l'intérêt des compositeurs du vingtième siècle pour les musiques extra-européennes ; la rencontre entre l'Occident et l'Orient est une des grandes aventures du vingtième siècle, mais il y a des chemins différents ; celui de Éloy est particulièrement représentatif de celui vers la mondialité, et beaucoup d'articles et d'ouvrages qui lui sont consacrés vont dans cette direction²³⁵. Le compositeur a souvent été accusé d'exotisme, terme qui a tendance à être, à cette époque, rapproché du colonialisme. Pourtant, comme le souligne Philippe Albèra :

« Chez les deux compositeurs qui ont dominé la production et la réflexion musicales dans les années d'après-guerre [Boulez et Stockhausen], toutes les dimensions de l'œuvre ont été marquées, en profondeur, par la découverte des musiques extra-européennes : les conceptions du rythme et du timbre, celles de l'écriture vocale, le choix de l'instrumentarium, la notion même d'œuvre, la tentative d'effacement de la subjectivité créatrice dans une forme autonome ou transcendante, la disposition des musiciens dans la salle, le rituel du concert, la relation entre compositeurs et interprètes (Stockhausen a repris sur ce point beaucoup d'éléments propres aux musiques exotiques, et notamment extrême-orientales, jusqu'à l'intégration de mouvements dansés et de gestes inscrits dans la partition et qui transforment l'instrumentiste ou le chanteur en acteur), etc. Boulez et Stockhausen ont tenté, chacun à leur manière, de réaliser une synthèse entre Orient et Occident, qui a été radicalisée par un compositeur ayant subi leur double influence : Jean-Claude Éloy. Poussant plus loin cette volonté de synthèse, Éloy prône une véritable rencontre entre les mondes européen et extrême-

²³⁵ On peut citer : Mussat, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au vingtième siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, Von der Weid, Jean-Noël, *La Musique du vingtième siècle*, Paris, Hachette, 1997 ou encore Aguila, Jésus, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », *Théories de la composition musicale au vingtième siècle*, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1151-1190.

*oriental, par le biais des deux médiums qui offrent les possibilités les plus vastes, la voix et l'électronique.*²³⁶ »

À l'après-guerre, il n'est donc plus question d'emprunter des stéréotypes mais de s'imprégner des traditions, souvent par un apprentissage concret. Sabrina Rebouh explique que :

« Le voyage initiatique en Orient, passage obligé des compositeurs – mais aussi des peintres et des écrivains – du dix-neuvième siècle, se transformera ainsi souvent en séjour auprès d'un maître qui initie le compositeur à la pratique musicale locale. Cette relation nouvelle à l'Autre s'accompagne d'une quête d'authenticité basée sur la crainte de voir les cultures indigènes étouffées par les standards occidentaux. L'imaginaire à l'œuvre dans la production d'Éloy [...] est-il si différent, dans son essence sinon dans sa forme, de celui que l'on décèle dans l'exotisme du dix-neuvième siècle ?²³⁷ »

Or, il faut tout de même préciser que la démarche d'Éloy est très différente de l'exotisme. Dans *Yo-in*, ce n'est pas la durée de la pièce (220 minutes) qui en fait une œuvre longue, mais l'aspect contemplatif de la musique, qui brouille la perception du temps musical. Il ne s'agit donc pas de suivre le déroulement de la pièce, mais de s'intégrer dans la durée et de vivre le flux sonore. Cette conception de la musique permet de se focaliser sur la matière sonore plutôt que sur ce qu'elle deviendra (notamment par des rythmes très peu présents et une absence de *tempo*). *Yo-in*, tout comme *Shanti*, est décrite comme un cycle, la fin rejoignant le début comme pour un éternel retour. Cette recherche de la négation du temps n'est pas propre à Éloy, mais bien à la réflexion musicale du vingtième siècle : « Au-delà de la pluralité des techniques et des langages qui composent le panorama musical du vingtième siècle, un fil conducteur général est capable de tisser des liens souterrains très solides entre expériences créatives apparemment très éloignées par leur extraction et leurs modèles d'expression : il s'agit de

²³⁶ Albèra, Philippe, « Les leçons de l'exotisme », *Le Son et le sens : essais sur la musique de notre temps*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 63, 1^{re} éd. : Les Cahiers d'ethnomusicologie, IX (1996), <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1066>, consulté le 01/11/2022.

²³⁷ Rebouh, Sabrina, « Jean-Claude Éloy et l'Orient : un exotisme postcolonial ? », *Musurgia*, vol. xxviii, no. 1, 2021, pp. 29-48.

l'exigence d'orienter l'invention musicale vers l'expérimentation d'une "dimension non linéaire du temps musical".²³⁸ »

Les emprunts à la musique extra-européenne sont multiples chez Éloy (instrumentation, gestes musicaux, citations) et souvent reliés à la musique du Japon. Pour qu'il y ait exotisme, il faut qu'il y ait démarcation, dans le cas d'Éloy, entre Orient et Occident par le biais d'emprunts paramétriques qui sont propres à générer cette perception exotique. Et ceux-ci doivent être explicitement reliés à l'altérité. Mais comme le note Rebouh, « il n'y en a nulle trace perceptible dans la musique d'Éloy, toute référence potentiellement identifiable étant soigneusement gommée par le choix du matériau sonore ou les modalités d'écriture.²³⁹ » La perception de l'exotique chez Éloy transparait plutôt dans ce qui est extra-musical (les titres, les idéogrammes sur les disques, les costumes utilisés sur scène). En fait, la matière sonore reste neutre, et c'est dans la juxtaposition avec les éléments extra-musicaux que l'exotisme peut être ressenti : « Le paramusical, qui précède la rencontre avec l'œuvre et en oriente la réception, donne au sonore une nouvelle dimension sémantique en associant au lieu exotique les thèmes – abolition du temps, sacré, primitivisme, *etc.* – véhiculés par la musique.²⁴⁰ » Nous pouvons donc penser que chez Éloy, ce qui peut apparaître exotique ne se situe pas *dans* l'œuvre mais à l'*extérieur* de l'œuvre, une manière qui permet de mieux « véhiculer » la sémantique de sa musique. Pour le dire autrement, ce qui est exotique et fait écho au Japon en servant de catalyseur, se situe *en dehors* de la musique d'Éloy afin de mieux comprendre les emprunts qu'il a fait à la culture japonaise de manière bien plus complexe et bien moins discernable, à l'*intérieur* de sa musique, et qui sont pourtant tous présents.

En ce sens, « respecter l'identité acoustique » des musiciens du Japon fait partie d'un ensemble plus large dans la constitution de la musique d'Éloy, qui tend vers une *neutralité* entre l'Orient et l'Occident. Il n'utilise alors aucune esthétique nationale précise, et prend appui sur différents concepts musicaux vers une musique de la mondialité. Puisque l'identité acoustique de l'*Autre* est respectée, l'*Autre* reste ce qu'il est et cette relation amène naturellement à un exotisme positif. Nous avons conscience de la présence de nombreux agents à double fonction chez Éloy puisque les emprunts sont multiples et intègrent les différentes classes que nous avons formalisé. Cependant, les classes d'agents à double fonction directement liées à la musique ne

²³⁸ Pasticci, Susanna, « Musique religieuse et spiritualité », *Musiques : une encyclopédie pour le vingt-et-unième siècle*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), vol. 1 (Musiques du vingtième siècle), Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 339.

²³⁹ Rebouh, Sabrina, *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁴⁰ *Ibidem*.

se dévoilent pas à l'écoute ; les classes qui semblent alors les plus apparentes sont celles des agents à double fonction 5 et 6. Ainsi, si un exotisme transparaît chez Éloy, il s'agit d'un exotisme extra-musical permettant de relier son œuvre à l'altérité.

Ressort alors de ces cas une théorisation complexe accompagnant les œuvres ainsi que les analyses poussées du son et du sonore. Aussi, les musiques du monde sont étudiées à des fins pratiques, moins pour connaître la culture de l'*Autre* que pour se nourrir d'éléments techniques et culturels. Beaucoup de compositeurs insistent sur l'importance d'intégrer à la musique « occidentale » des éléments des musiques du monde, et Éloy parle même d'une connexion inévitable à notre époque : « le “mariage” entre les cultures est certainement l'un des plus grands phénomènes de notre époque : il s'accélère très vite. C'est de lui que naîtront ces merveilleux “enfants eurasiens” qui sont déjà, potentiellement, tout le futur de notre planète au vingt-et-unième siècle.²⁴¹ ». Et n'est-ce pas Boulez qui demandera d'« ouvrir grandes les fenêtres sur le monde pour échapper à l'asphyxie²⁴² » ? Dans ses recherches²⁴³, Luisa Bassetto nous a bien démontré que dans *Pli selon pli* (1962), il y a bien une influence flagrante de la déclamation du *nō*, une forme de type *raga* par accumulation ou encore des utilisations variées d'une représentation du *shō* à l'orchestre.

Ce qu'il faut comprendre au travers de ces compositeurs, et comme le précise d'ailleurs Darbon²⁴⁴, c'est que le compositeur d'aujourd'hui peut choisir de percevoir la mondialisation dans le sens de la *mondialité*. En outre, nous avons démontré que la relation à l'exotisme peut être positive en nous appuyant sur deux compositeurs qui intègrent des notions extra-européennes à leur pensée. Nous avons donc montré comment l'exotisme pouvait être positif grâce à une exemplification chez Cage et Éloy. Toutefois, cet exotisme n'est pas directement relié à la musique, il s'agit souvent d'emprunts formalisés par nos agents à double fonction 5 et 6 – des emprunts esthétiques, philosophiques et spirituels ainsi que des emprunts au folklore. Nous nous appuierons, dans la prochaine partie, sur Claude Debussy pour démontrer que le processus musical exotique peut être tout à fait fertile.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 33-34.

²⁴² Boulez, Pierre, « Dire, jouer, chanter », in Boulez, Pierre, *Points de repères*, Paris, Christian Bourgois/Seuil, 1995, p.39.

²⁴³ Bassetto, Luisa, « Orient – Occident ? », in Albèra, Philippe (dir.), *Pli selon Pli, Entretiens et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 37-44.

²⁴⁴ Darbon, Nicolas, *op. cité*, p. 228.

II.F.3. Debussy et l'exotisme fertile

« L'exotisme nourrit les différents mouvements de la modernité artistique²⁴⁵ », et Debussy (1862-1918) ne fait pas exception. Mais c'est sûrement lui qui influencera considérablement la génération suivante. Il s'agit donc maintenant de comprendre comment Debussy traite l'exotisme dans ses œuvres, et en quoi cet exotisme peut se rapprocher de la *transculturalité*.

Il déclare : « après quelques années de pèlerinages passionnés à Bayreuth, je commençais à douter de la formule wagnérienne ; ou plutôt il me semblait qu'elle ne pouvait servir que le cas particulier du génie de Wagner. Il fallait donc chercher après Wagner et non pas d'après Wagner.²⁴⁶ » Cette citation nous permet d'affirmer que Debussy fût l'un des premiers à se détacher de la germanité triomphante issue du romantisme. Et il s'oriente pour cela vers la composition modale, où les musiques orientales offrent alors des pistes pour innover.

En effet, pour Debussy, la musique n'est pas « bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination.²⁴⁷ » Au lieu de reproduire ou de décrire, le compositeur cherche plutôt à évoquer – terme qui fait écho à l'évocation exotique présente dans notre définition. Et là est toute la force de l'exotisme chez Debussy : il ne présente ni ne décrit l'Orient ou l'Espagne à travers ses compositions, il n'en évoque qu'un aspect, du point de vue d'un compositeur occidental, par un imaginaire sublimé de ce qu'il pense être la musique de ces régions du monde. En fait, pour se saisir de la pluralité du monde, Debussy se sert de l'évocation comme un procédé qui peut permettre, ne serait-ce qu'un peu, d'en apercevoir les contours.

II.F.3.a. La fascination de Debussy pour l'Orient

Cette pluralité du monde, Debussy y accède lors de l'exposition Universelle de Paris : en effet, il sera totalement fasciné par les musiques du monde présentées, qu'elles soient japonaises ou encore javanaises. Précisons qu'il y a chez Debussy un paradoxe : il s'intéresse à l'*Autre* mais était pourtant très nationaliste. Dans ces influences, qui restent ici proches de l'exotisme, on peut notamment citer ses *Estampes pour piano* (1903) – qui hormis la date de sa

²⁴⁵ Albèra, Philippe, « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9, 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 16/10/2022. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1066>

²⁴⁶ Cao, Hélène, *Debussy*, Paris, éd. Jean-Paul Gisserot, 2001, p. 28.

²⁴⁷ *Comoedia-Charpentier*, 1941, cité d'après Jarocinski, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Tours, Seuil, 1971, p.111.

composition confirmant un intérêt de longue durée pour l'art asiatique, ces pièces ayant été composées quatorze ans après l'Exposition Universelle – dévoilent des timbres et des couleurs particulières associées à l'imaginaire que Debussy se fait de la musique du monde.

II.F.3.a.i. De la fascination à l'imaginaire

Pagodes, la première des *Estampes*, cherche à symboliser le gamelan indonésien ; Debussy le fera par des timbres, le mode pentatonique et la superposition de couches sonores évoluant chacune à une vitesse différente.

Comme Debussy n'a jamais mis les pieds en Orient (ni en Espagne), ces pièces relèvent plus d'un imaginaire de Debussy depuis l'exposition Universelle que d'une profonde connaissance des musiques extra-européennes. Même si ses œuvres d'influence extérieure à la « musique savante occidentale » ne restent finalement que dans un exotisme empli d'imaginaire, sans l'utilisation du folklore des musiques citées, Debussy reste l'un des premiers compositeurs à écrire avec les musiques de ces peuples pour inventer un nouveau monde sonore²⁴⁸ : sans nul doute qu'elles lui ont ouvert des portes inexplorées, et une manière d'échapper aux contraintes du système tonal comme nous le verrons dans l'analyse de *Pagodes*.

Pendant l'Exposition Universelle, il passa de nombreuses heures devant un ensemble javanais interprétant le *gamelan*, et de nombreux éléments du genre musical apparaîtront dans ses œuvres à partir de ce moment²⁴⁹. Dans *Pagodes*, sans n'avoir fait ni de transcriptions ni lu de traité académique sur le *gamelan*, il en proposera bien une compréhension toute debussyste. La gamme traditionnelle javanaise, qui comporte cinq hauteurs réparties à peu près également sur l'octave, contraste beaucoup avec la musique tonale de l'Occident²⁵⁰.

Le *gamelan* est par définition un genre musical très percussif. Chaque intervalle du mode utilisé dans le *gamelan* est plus grand qu'une seconde majeure et plus petit qu'une tierce mineure, amenant à un espace égal créé entre chaque intervalle. On appelle cet accordage l'accordage *slendro*²⁵¹. Le *gamelan* se base sur une mélodie centrale autour de laquelle les

²⁴⁸ Nous précisons ici que ce n'est pas le premier à proposer une influence extérieure, comme le prouvent certaines pièces pour piano de Franz Liszt ou Frédéric Chopin (folklorisant la musique hongroise, cf. corollaire entre exotisme et folklore), la *Symphonie espagnole* d'Edouard Lalo (1874), ou encore *La grotte de Fingal* de Félix Mendelssohn (1830-1831), mais qu'il est peut-être le premier à s'en servir pour créer une musique différente par un exotisme fertile.

²⁴⁹ Parker, Sylvia, « Claude Debussy's Gamelan », *College Music Symposium*, 52, 2012, nous traduisons, <https://www.jstor.org/stable/26564874>.

²⁵⁰ *Ibidem*, « Gamelan tuning contrasts with that of Western music. The traditional Javanese *slendro* scale has five pitches spaced approximately equally over the octave. »

²⁵¹ *Ibidem*.

interprètes vont improviser le placement de courts motifs mélodiques (qui eux, ne sont pas improvisés) appelés *cengkok*s. En ce qui concerne les valeurs rythmiques, elles ne sont pas définies temporellement comme en Occident (croches, doubles-croches, noires...) mais basées sur des *iramas* qui servent à indiquer des vitesses relatives et dictent les subdivisions. Et tous ces éléments rythmiques sont liés par une structure *colotomique*²⁵². Debussy décrit cependant le gamelan avec ses propres termes :

*« Il y avait autrefois - et même, malgré les troubles que la civilisation a apportés, il y a encore - des peuples merveilleux qui apprennent la musique aussi facilement qu'on apprend à respirer. Leur école est constituée par le rythme éternel de la mer, du vent dans les feuilles et de mille autres petits bruits, qu'ils écoutent avec attention, sans avoir jamais consulté de traités douteux. Leurs traditions ne sont conservées que dans des chants anciens, parfois accompagnés de danses, auxquels chaque individu ajoute sa propre contribution siècle après siècle. La musique javanaise obéit ainsi à des lois de contrepoint qui font passer Palestrina pour un jeu d'enfant. Et si l'on écoute sans préjugé de ses oreilles européennes, on y trouve un charme percussif qui force à admettre que notre propre musique n'est pas beaucoup plus qu'une sorte de bruit barbare plus adapté à un cirque ambulant. »*²⁵³

Remarquons ici une grande différence entre la description de Debussy et une caractérisation plus technique. Cette caractérisation provient d'articles et d'ouvrages scientifiques traitant du *gamelan* ; les termes utilisés correspondent précisément aux éléments qui constituent le genre, et la fonction des intervalles et des rythmes a été abordée. Cette description reste somme toute légère, peu développée et détaillée. Mais celle de Debussy l'est encore moins, son texte est extrêmement poseur, voire rêveur, et ne constitue en aucun cas une description scientifique ou musicologique du *gamelan*. Une description comme celle-ci, vaguement poétique, ne peut donner lieu qu'à une vision superficielle du genre musical javanais, à une forme d'exotisme de Dandy. Pourtant, l'exotisme est chez Debussy un élément fertile puisque, comme nous l'avons dit plus haut, Debussy a écrit nombre de pièces à partir de sa rencontre avec le *gamelan*. Il s'agit, dès lors, de comprendre comment Debussy procède pour

²⁵² La colonne colotomique permet d'articuler les différents éléments rythmiques des *iramas*. Elle pourrait être vue comme une forme de colonne vertébrale permettant à la pièce de *gamelan* d'être cohérente dans son processus de création.

²⁵³ Lesure, François, Langham Smith, Richard, « Le goût », in *Debussy on Music*, New-York, éditions A. Knopf, 1977, p. 278, c'est nous qui traduisons.

développer un tel exotisme alors même que ses descriptions « analytiques » du *gamelan* ne sont que trop peu profondes.

Cette pensée est très développée dans *Pagodes* pour piano, où Debussy présente une « empreinte auditive plutôt que visuelle²⁵⁴ » du *gamelan* javanais.

Dès la première mesure, nous pouvons noter l'évocation du gong *ageng* : quinte à vide sur le premier temps (si-fa#) octaviée sur le deuxième temps, puis un accord dissonant (fa#-sol#), ce qui amène à un son composite harmoniquement riche à l'image du gong. Nous formalisons cette évocation par l'agent à double fonction 1 (emprunts instrumentaux).

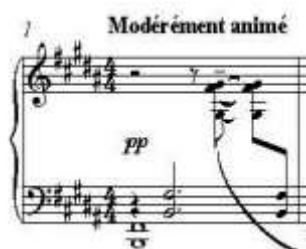


Figure 6 : *Pagodes*, Mesure 1

Ce matériau (si-fa#) évoquant le gong *ageng* va être tenu pendant plusieurs mesures à travers la mélodie qu'il accompagne. Nous pouvons cependant nous interroger sur l'aspect exotique de cette évocation : en effet, l'utilisation seule du matériau harmonique semble insuffisante pour évoquer un quelconque exotisme. Pour différencier cette quinte de son utilisation occidentale, Debussy va accentuer l'aspect exotique par l'utilisation d'une gamme pentatonique défective qui sera au fondement du thème de la main droite (fa#-sol#-(la#)-do#-ré#) et va précisément servir à renforcer l'esprit javanais que la basse doit faire retentir. Nous formalisons ce pentatonisme par notre agent à double fonction 2 (emprunts paramétriques).

²⁵⁴ Parker, Sylvia, *op. cité*.

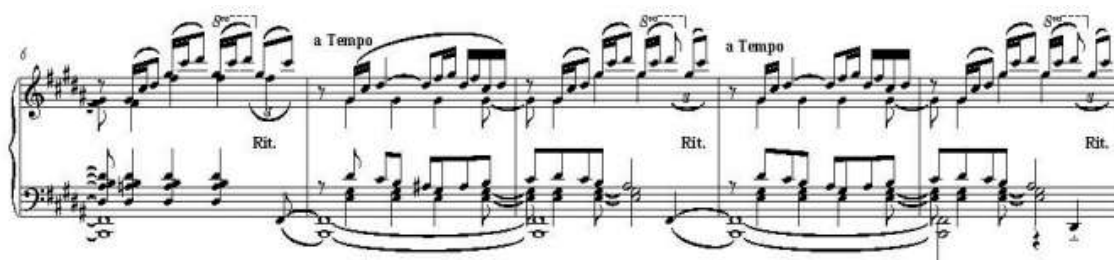


Figure 7 : Présence du gong mm. 6-10

Dans la mesure onze (voir ci-dessous Figure 8), on retrouve la gamme pentatonique à la main droite, qui n'utilise que les touches noires du piano, et qui représentent grossièrement le *slendro* à cinq notes (le piano étant incapable de reproduire parfaitement cette échelle du *gamelan*). On retrouvera d'ailleurs cette configuration pentatonique des touches noires du piano à plusieurs reprises dans la pièce.

Mais ces conceptions harmoniques sont encore insuffisantes, en particulier parce qu'on est très loin de la gamme à cinq sons équidistants : Debussy doit aussi nous faire entendre que le *gamelan* est un genre percussif. Ainsi, on retrouve beaucoup de marques d'articulation qui permettent de mieux comprendre l'utilisation percussive du piano pour l'interprète, ainsi que de mieux représenter le *gamelan*. On en a un exemple flagrant à la onzième mesure, où les triolets et croches de la main droite doivent être joués *staccato* alors que l'utilisation de la pédale est requise pour l'évocation du gong de la main gauche.

Ici, trois éléments permettent une perception exotique : les marques d'articulation, le pentatonisme ainsi que le sol# de la basse agissant comme la résonnance du gong. Si ces matériaux étaient utilisés indépendamment des autres, l'exotisme ne ressortirait pas, ou à la rigueur très peu en prenant la gamme pentatonique comme référence d'un exotisme peu développé et sûrement dans le cliché. Toutefois, lorsque ces trois valeurs paramétriques sont superposées, l'exotisme jaillit comme naturellement de ce passage.



Figure 8 : l'utilisation percussive du piano, m. 11

Mais il y a plus : les quatorze premières mesures de *Pagodes* construisent de multiples couches dans les registres grave, médium et aigu, avec une activité rythmique lente et calme, exactement comme le feraient des interprètes de *gamelan*. Nous formalisons aussi ces deux derniers éléments par l'agent à double fonction 2 (emprunts paramétriques).

Toutefois, si *Pagodes* simule très bien les inflexions du *gamelan* javanais, nous ne pouvons que remarquer que Debussy ne fait pas que « copier » : il effectue une véritable fusion concernant les aspects des pensées musicales orientale et occidentale. L'exemple le plus frappant d'une telle fusion se trouve sans doute dans l'utilisation des accords, qui présentent une fonction à la fois tonale et exotique.



Figure 9 : Mesures 3, 5 et 7

Dans l'exemple ci-dessus, nous avons dû scinder les mesures ; nous précisons que la portée supérieure est en clé de sol et la portée inférieure en clé de fa. Il y a toujours cinq dièses à l'armure. Les accords de si, septième de dominante de mi et tonique de mi des mesures trois, cinq et sept sont à penser en si Majeur. Ces accords amènent à ceux des mesures dix et onze – accords de sol# – en sol# mineur (en considérant le si de la main gauche).



Figure 10 : Mesures 10 et 11

Alors que la distinction tonale de cette partie est clairement énoncée (relatif mineur de si majeur), c'est pourtant leur riche couleur qui semble captivante sur le plan auditif, fondue dans la résonnance de la pédale. Et cette riche couleur qui émerge est avant tout due aux différents éléments que nous citons (pentatonisme, évocation du gong, rythmicité et notation des articulations) que Debussy met en superposition avec des accords qui eux, sont à tendance occidentale (accords parfaits, septièmes, neuvièmes) mais modernes, novateurs en Occident. Nous avons donc bien une structure tonale (qui est la référence musicale à laquelle s'accrocher pour le récepteur occidental) mais superposée à divers éléments qui vont provoquer un sentiment exotique chez le récepteur. Ainsi, nous retrouvons cette nécessaire complexité d'un exotisme fertile, dans lequel les éléments ont un double sens.

D'autre part, la pièce est en forme ABA avec coda, structure musicale connue de tout musicien occidental, mais les carrures à quatre mesures se prolongent parfois comme pour donner l'impression que le gong imaginaire résonne. En fait, la forme classique occidentale véhicule la transmission efficace de l'impression d'exotisme du *gamelan* par Debussy. On remarque aussi que Debussy note des niveaux dynamiques différents aux limites des phrases tout au long de la partition avec une évolution des nuances assez singulière : *pianissimo* au début, l'on passe doucement au *piano* pour arriver plusieurs mesures après *fortissimo*, sans passer par des *forte* ou des *mezzo forte*. Ces dynamiques de nuances nettement contrastées simulent les changements d'instrumentation du *gamelan*, notamment entre les styles forts et doux.

Puisque les nuances restent des paramètres, nous formalisons ces différentes dynamiques par l'agent à double fonction 2. Remarquons alors l'importance de cet agent à double fonction dans la représentation exotique d'un genre musical.

Et *Soirée dans Grenade* diffuse quant à elle l'imaginaire d'une nuit andalouse. Pour mieux comprendre cette diffusion, nous allons détailler notre propos.

II.F.3.a.ii. La forme et le matériau thématique

La *Soirée dans Grenade* évoque une danse espagnole à travers le rythme caractéristique de *habañera* en croches pointées doubles et en croches. La pièce se structure comme suit : Introduction – A – B – C – B' – Coda – A'²⁵⁵. À l'intérieur de ces parties, on retrouve sept matériaux thématiques tout au long de la pièce : le rythme pointé, utilisé dans chaque section et faisant référence à la *habañera*. On retrouve aussi trois thèmes principaux, A (mm.7-16 et 122-127), B (mm.38-60 et 98-106) et C (mm.67-77).



Figure 11 : Thème A, mm. 7-16

²⁵⁵ Robert E. Morgan, *Anthology of Twentieth-Century Music*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1992, p.361.



Figure 12 : Thème B, mm.38-60

Figure 13 : thème C, mm.67-77

Le thème A est constitué d'un mode hongrois en fa# mineur, auquel est superposé le rythme de la *habañera*. On retrouve dans le thème B des similitudes avec le thème A, notamment le frottement entre le ré et le do# mesure 42 qui fait référence au matériau fa#-mi mesure 7. Là encore, on distingue le rythme de la *habañera*, et qui persistera à l'intérieur du thème C (main gauche), accompagnant les syncopes et triolets de la main droite. Nous formalisons ces différents emprunts par notre agent à double fonction 2.

On distingue trois éléments supplémentaires qui se répéteront plusieurs fois, aux mesures 17-20 pour le premier, 23-28 pour le second et 33-36 pour le dernier.



Figure 14 : premier élément, mm. 17-20



Figure 15 : élément 2 mm.23-28



Figure 16 : élément 3 mm.33-36

II.F.3.a.iii. L'insuffisance du seul matériau thématique

Nous identifions donc sept matériaux thématiques, qui nous accompagneront tout au long de la pièce. On remarque ici une sorte d'élasticité du *tempo*, tantôt lent, tantôt rapide et très énergique : Debussy diffuse le *tango* par ces rythmiques très différentes et ces fluctuations temporelles. Toutefois, l'exotisme par cet imaginaire semble insuffisant. L'utilisation seule de la rythmique de la *habañera* ou du *tango* n'est alors pas suffisante pour nous faire ressentir l'imaginaire de Grenade.

II.F.3.b. L'utilisation de paramètres multiples vers l'exotisme

II.F.3.b.i. Le mode

Toutefois, comme mentionné plus haut, on retrouve dans le thème A l'utilisation d'un mode hongrois. La première tierce de ce mode est mobile, c'est-à-dire qu'elle peut être mineure ou majeure, et ainsi créer de nombreuses fausses relations qui « contribuent à son étrangeté.²⁵⁶ » Ce mode est renversé aux mesures 33-36 (*cf.* Figure 16) dans l'enchaînement harmonique où les accords engendrent deux à deux des fausses relations²⁵⁷. Cet élément, clairement identifiable au début, se retrouve submergé par l'harmonie à partir de la mesure 33. L'utilisation de la seconde augmentée entre le troisième et le quatrième degré, ainsi qu'entre les degrés six et sept crée un son qui semble loin de l'écriture occidentale classique. Ce mode renvoie de manière (trop) générale à la musique folklorique espagnole. Nous formalisons cet emprunt par notre agent à double fonction 2.

II.F.3.b.ii. La rythmique et la nuance

L'exotisme apparaît donc ici par différents paramètres : la seconde augmentée présente par deux fois dans la gamme mineure, et le rythme de la *habañera*, très distinctif et qui représente dans l'imaginaire commun l'Andalousie ou au moins l'Espagne. En effet, la *habañera* connote la musique populaire espagnole « par métonymie », mécanisme d'allusion qui devient un « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui

²⁵⁶ Vançon, Jean-Claire, « La "rhétorique de l'image" de Roland Barthes et *La soirée dans Grenade* de Debussy : quels outils pour quelle analyse », *Musurgia*, 2005, Vol. 12, No. 1/2, Rhétorique musicale (2005), Editions ESKA, pp. 77-98

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.²⁵⁸ »

Un autre paramètre vient jouer sur la perception exotique de l'auditeur : la nuance *piano* dans laquelle se trouve l'œuvre la plupart du temps et qui transmet l'idée d'éloignement. L'auditeur peut, par cette nuance, être amené à « [tendre] l'oreille et [percevoir] les bruits étouffés de la ville.²⁵⁹ »

II.F.3.b.iii. L'articulation

Le jeu pianistique joue aussi un rôle primordial en tant que paramètre de réception exotique. On a par exemple dans les mesures 18 et 20 un emploi du *staccato* qui fait ici référence aux modes de jeu de la guitare, instrument très utilisé dans la musique populaire d'Espagne, que nous formalisons par nos agents à double fonction 1 et 3 (emprunts instrumentaux et gestuels). On repère aussi l'articulation typique de la *habañera*, qui correspond à longue-piquée-piquée-piquée. Pour le dire autrement, la première croche du premier temps – la mesure de la *habañera* étant généralement 2/4 – est le temps fort, et les trois autres croches correspondent à l'articulation jusqu'à la mesure suivante. Ces évocations de la guitare et de la *habañera* par l'articulation viennent s'ajouter aux autres paramètres indiqués plus hauts. Ici, les agents à double fonction 1 et 3 renforcent la réception de l'agent à double fonction 2.

Ces quatre éléments superposés permettent, dans le thème A, un exotisme fertile. Il faut aussi prendre en compte le titre de l'œuvre, qui nous oriente consciemment vers une réception exotique. La référence au mode hongrois et la rythmique espagnole apparaissent très tôt dans la pièce, lorsque le récepteur attend précisément un imaginaire exotique proposé par le titre. Nous pouvons alors considérer que le titre conditionne le récepteur, et que la perception exotique est amplifiée par ce dernier (agent à double fonction 6).

Nous avons donc bien décelé, par l'utilisation de plusieurs paramètres superposés, une réception exotique de *La soirée dans Grenade*. L'utilisation d'un seul paramètre est insuffisante pour nous transporter vers un exotisme certain, c'est pourquoi plusieurs paramètres apparaissent dans le thème A, afin d'accentuer l'aspect exotique auquel le titre nous renvoie. Cela renvoie à la définition de l'exotisme précédemment établie, laquelle suppose la présence d'un élément commun à deux cultures musicales, inscrit dans un contexte où un ou plusieurs paramètres viennent en altérer la valeur usuelle, de sorte que cet élément produise un effet

²⁵⁸ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 8.

²⁵⁹ Vançon, Jean-Claire, *op. cité*, p. 86.

d'étrangeté et que sa réception s'en trouve marquée par l'exotisme. C'est précisément par la superposition de ces paramètres « exotiques » que s'opère cette diffusion.

Nous retrouvons la même configuration dans *Pagodes*, où le pentatonisme, la rythmicité, la présence imaginaire du gong et les niveaux dynamiques, faisant référence au *gamelan*, viennent se superposer à une forme et un langage harmonique qui, eux, sont occidentaux et modernes. Précisément là, la réception exotique apparaît par l'étrangeté du langage harmonique debussyste, dont les paramètres sont modifiés pour évoquer le *gamelan* javanais.

Nous avons démontré une forme d'exotisme imprégnant ces œuvres de Debussy, par un désir inlassable d'imaginer l'*Autre* dans une conception de la musique qui, somme toute, reste occidentale. Le compositeur ouvre toutefois les portes de la transculturalité par les couleurs qui teintent son œuvre. Dès le début du vingtième siècle, nous avons donc, au moins dans le cas de la musique, un désir d'ouverture et de compréhension du monde, et un compositeur comme Debussy nous le démontre par son travail.

En outre, nous avons pu grâce à ces deux exemples mettre en évidence la complexité nécessaire à un exotisme fertile, tout en mettant en évidence les éléments qui définissent cette complexité. Nous le verrons lors du troisième chapitre, la distinction entre un exotisme fertile et un exotisme qui ne l'est pas est d'une importance cruciale lorsque l'on aborde les musiques japonaises actuelles.

II.G. Conclusion de partie

L'examen des notions de mondialité, d'exotisme, de syncrétisme et d'« agents à double fonction » met en lumière la complexité des processus par lesquels la musique se nourrit de l'altérité. La mondialité, entendue dans la perspective glissantienne, inscrit la musique dans un espace de relations où la diversité et l'opacité deviennent des principes fondateurs, à rebours de l'uniformisation induite par la mondialisation. Dans ce contexte, l'exotisme constitue une modalité ambivalente de rencontre : s'il peut se réduire à une simple différenciation hiérarchisée, il ouvre également, lorsqu'il est positif, à une véritable reconnaissance de l'altérité.

Toutefois, le processus musical exotique montre ses limites lorsqu'il demeure cantonné à des emprunts paramétriques ou superficiels. Le syncrétisme, en revanche, permet une

intégration fonctionnelle et transformative des matériaux exogènes²⁶⁰, en opérant une fusion où chaque élément se redéfinit dans un langage renouvelé. Le recours au concept d'agent à double fonction offre dès lors un cadre opératoire pertinent pour saisir les multiples formes que prennent ces emprunts dans la musique, qu'ils soient instrumentaux, gestuels, formels ou esthétiques.

Ainsi, ces notions, envisagées conjointement, ouvrent sur une relation musicale où l'identité ne se pense plus en termes de frontières, mais de processus dynamiques. Elles invitent à comprendre la création non comme un simple croisement de cultures, mais comme un espace de transgression et de recomposition, où l'altérité devient condition de possibilité du langage musical.

Nous avons donc défini le cadre théorique nécessaire à la compréhension des emprunts et leur caractérisation exotique ou syncrétique. Ce cadre sera mis à l'épreuve dans les chapitres suivants, où nous étudierons un corpus de genres et de compositeurs japonais. Nous commencerons par une étude de différents compositeurs japonais de la seconde moitié du vingtième siècle et contemporains dans l'objectif de démontrer les processus de composition nécessaires à un dépassement de l'exotisme par le biais de l'exploitation des différents agents à double fonction. Toutefois, avant de poursuivre, nous aimerions démontrer l'existence d'un particularisme proprement japonais de la musique contemporaine due à l'utilisation de ces agents à double fonction et ce malgré la caractérisation transculturelle de la musique contemporaine. Selon nous, ce particularisme est possible grâce à la notion de *transgression*. Nous proposons de l'étudier d'abord sous l'angle de la musique de Béla Bartók avant de l'appliquer à quelques compositeurs japonais.

III. Un particularisme japonais de la musique du vingtième siècle ?

Nous démontrerons dans cette partie l'existence d'un particularisme de la musique au Japon au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Certains compositeurs japonais de cette période, tout d'abord formés à la musique occidentale, se tourneront rapidement vers la musique traditionnelle de leur peuple, encore très présente, pour construire une nouvelle forme de musique japonaise. Cette nouvelle forme juxtapose les différents courants de la musique du

²⁶⁰ Ce point sera démontré au troisième chapitre.

vingtième siècle avec certains types de musique traditionnelle japonaise. C'est précisément ce phénomène de métissage entre un courant contemporain et une tradition musicale qu'il s'agit d'étudier car il nous montre une prépondérance de la pensée traditionnelle chez la plupart de ces compositeurs japonais. Toutefois, cette construction particulière de la musique du vingtième siècle n'est pas sans liens avec l'insularité du Japon. En effet, le pays a été excentré de la création contemporaine et les compositeurs japonais doivent faire preuve d'autonomie en ce qui concerne l'élaboration de la musique moderne/contemporaine.

Ainsi, nous souhaitons répondre à la problématique sous-jacente, qui nous confronte à une aporie. En effet, nous postulons d'un particularisme dans une partie de la création musicale japonaise des vingtième et vingt-et-unième siècles. Mais nous avons aussi démontré la nécessaire transculturalité de la musique, et particulièrement à partir du vingtième siècle. Nous nous permettons donc un détour nécessaire pour surmonter cette aporie. Nous démontrerons que malgré la nécessaire transculturalité de la musique, un particularisme proprement japonais de la musique des vingtième et vingt-et-unième siècles est tout à fait envisageable. Nous le verrons, ce particularisme japonais de la musique contemporaine prend forme grâce à la *transgression* de deux traditions.

III.A. Béla Bartók (1881-1945) et le folklore

Dans cette partie, nous étudierons la musique de Béla Bartók dans sa relation à l'ethnomusicologie ; nous nous proposons de démontrer que c'est grâce à cette discipline scientifique qu'il passe d'un point de vue musical relativement nationaliste à une ouverture au monde.

III.A.1. L'ethnomusicologie comme point d'ancrage

Si l'ethnomusicologie est une discipline relativement jeune, on peut constater qu'elle oscille entre deux pôles : d'une part, elle a une vocation comparatiste (et presque universelle), en ce sens qu'elle se propose d'étudier les musiques du monde par le biais de l'anthropologie et de l'analyse musicale ; d'autre part, elle permet d'approfondir des connaissances concernant la musique d'un peuple donné. On y retrouve cependant plus de disciplines qu'il n'y paraît (ethnologie, organologie, linguistique, ethnographie, esthétique, histoire, *etc.*), et les ethnomusicologues exploitent des méthodes relevant généralement des sciences dites « dures ».

Le terme d'ethnomusicologie a été utilisé en premier par Jaap Kunst en 1950²⁶¹, mais la discipline est née plus tôt, au début du vingtième siècle, avec Béla Bartók et Zoltan Kodály et leurs différentes études musicologiques sur la musique de tradition orale de l'Europe de l'Est. Aujourd'hui, cette discipline est divisée en deux courants : « un premier qui s'appuie sur l'analyse du langage musical pour chercher à expliquer l'articulation de la musique avec le contexte socioculturel ; un second qui privilégie l'analyse des concepts, des symboles et des comportements qui produisent les répertoires musicaux.²⁶² » En fait, l'ethnomusicologie est une branche de la musicologie qui a pu voir le jour grâce à la recherche et au désir de comprendre dans un premier temps notre propre culture puis, par la suite, d'autres cultures. Mais l'un des principaux intérêts de l'ethnomusicologie, c'est de pouvoir, après l'étude des musiques du monde, mêler des genres tout à fait différents, quoique non incompatibles, afin de répondre à des problématiques bien précises et plus ou moins insolubles jusqu'alors. C'est en ce sens que l'ethnomusicologie fait partie intégrante de la musique contemporaine.

III.A.2. Introduction à Béla Bartók

L'ethnomusicologie implique donc un travail ethnologique sur la musique d'un peuple, c'est-à-dire que l'ethnomusicologue va devoir s'intéresser aux différentes traditions d'un peuple pour comprendre pourquoi tel ou tel genre musical fonctionne de telle ou telle manière. On peut aussi voir cela sous un autre angle, ce que montre l'itinéraire de Bartók, sans doute considéré comme le père de l'ethnomusicologie : partir d'un peuple pour arriver au monde entier. Bartók, compositeur d'origine hongroise, se passionnera rapidement pour la musique de Liszt (1811-1886), Wagner (1813-1883) ou encore Brahms (1833-1897). Il ressentait un désir profond de composer une musique hongroise pour échapper, comme Debussy, aux influences triomphantes de la musique austro-allemande, mais se demandait « comment dépasser les clichés de la musique tzigane ou les quelques colorations et rythmes typiques présents dans certaines œuvres de Liszt ou de Brahms.²⁶³ » Et c'est par la curiosité et la rigueur scientifique qu'il entamera des recherches approfondies sur la musique populaire hongroise. Avec l'aide de Zoltan Kodály (1882-1967), il recueillera et analysera des chants traditionnels hongrois, qui seront publiés en 1906. Ses recherches, première trace de l'apparition de l'ethnomusicologie,

²⁶¹ Kunst, Jaap, *Musicologica*. Amsterdam, Royal Tropical Institut, 1950, page 7.

²⁶² Fernando, Nathalie et Nattiez, Jean-Jacques, *op. cité*.

²⁶³ Loyer, Aurélie, *Béla Bartók*, article de la Philharmonie de Paris, <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0051944-biographie-bela-bartok.aspx#>, consulté le 23/10/2022.

montrent un désir profond de dépasser l'exotisme pour se diriger vers le syncrétisme, par une compréhension accrue de la musique d'un peuple.

Le terme de « père de l'ethnomusicologie » pourrait toutefois être contesté, « compte tenu de l'intérêt des pays occidentaux pour les chansons populaires dès le milieu du dix-neuvième siècle.²⁶⁴ » On peut penser au travail monumental de István Bartalus, avec ses sept volumes des chants populaires hongrois, qui recensent huit cents mélodies éditées entre 1873 et 1896, mais dont le choix des matériaux musicaux « laisse à désirer.²⁶⁵ » Ce sont donc bel et bien Bartók et Kodály qui, en délimitant le matériau musical folklorique hongrois, ont ouvert la voie aux études scientifiques de la musique populaire, ainsi que l'analyse et le classement des types de chanson recueillies. Ils n'étaient pourtant pas destinés à étudier cette musique, leur professeur de composition János Koessler reflétant l'esprit du classicisme et de la musique allemande ; il fallait en fait qu'ils soient « motivés par un élan national, ils cherchaient à se libérer de ces traditions et à créer une véritable nouvelle musique hongroise.²⁶⁶ » Selon Nyéki-Körösy, ce serait grâce à un désir de création d'une nouvelle musique hongroise que les deux compositeurs s'intéressent à la musique populaire hongroise contrairement à ce que pensait Pierre Boulez : « Bartók ira à la recherche du folklore authentique soit pour se reposer de son labeur de compositeur, soit peut-être pour rafraîchir son inspiration ; le folklore a rétréci [...] l'horizon de son langage.²⁶⁷ »

III.A.3. Une recherche ethnomusicologique

En ce qui concerne la classification des pièces folkloriques hongroises, les deux compositeurs utilisaient un classement soit fonctionnel (chansons de noces, lamentations funéraires, *etc.*), soit structurel. Leurs analyses phonographiques ont permis de découvrir de nombreuses structures musicales de la musique hongroise : le « style ancien », qui comporte un rythme libre, appelé *rubato*, caractérisé par une échelle pentatonique descendante. Le « style nouveau », quant à lui, comporte un rythme pointé, utilisant une gamme heptatonique sans altérations, non sans rappeler les modes ecclésiastiques et les gammes majeures et mineures.

²⁶⁴ Nyéki-Körösy, Maria, « L'ethnologie musicale moderne : contextes d'une émergence », *Ethnologie française*, vol. 36, no. 2, 2006, pp. 249-260.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 253.

²⁶⁷ Boulez, Pierre, *Pierre Boulez*, Encyclopédie Fasquelle, Paris, vol. 1, 1958, page 347.

Ces deux exemples ne sont qu'une infime partie du travail de Bartók et Kodály dans le domaine naissant de l'ethnomusicologie.

Les résultats des recherches ethnomusicologiques de Bartók apparaissent assez nettement dans son œuvre, notamment concernant les sauts de quarte de la musique populaire hongroise que l'on retrouve en superposition d'accords, ou encore les tritons de la musique roumaine dont il s'inspire pour l'utilisation libre de la quarte augmentée, mais surtout de l'importance d'une pensée rythmique inouïe qui transparait dans l'inspiration du rythme libre présent dans le folklore d'Europe de l'Est. Notons par ailleurs que ces éléments intègrent l'agent à double fonction paramétrique (numéro 2).

III.A.3.a. De l'ethnomusicologie à l'emprunt

À l'instar de Claude Debussy avec le *gamelan* ou John Cage avec le bouddhisme *zen*, l'intégration du matériau folklorique chez Bartók ne se fait pas sans transformations : il peut décider de laisser la mélodie telle quelle ou avec très peu de changements ; imaginer un environnement qui modifie la mélodie d'origine tout en respectant fidèlement son caractère ; intégrer à une pièce une imitation de l'esprit des chansons populaire, ce qu'on appellera plus tard le « folklore imaginaire » de Bartók²⁶⁸. La conviction du compositeur concernant la musique folklorique se trouvera d'ailleurs renforcée lorsqu'il entendra la musique de Debussy : « Ils ont trouvé dans les œuvres de Debussy des gammes particulières : l'échelle pentatonique semblable à celle des chansons populaires hongroises, des gammes à ton entier, ainsi que des nouveautés rythmiques. La racine orientale ayant trouvé un écho occidental, la musique hongroise pouvait devenir un lien entre les deux.²⁶⁹ »

La chanson populaire traverse l'œuvre de Bartók, même dans la création influencée par des compositions de tendances musicales nouvelles en Occident : « Selon László Dobszay, c'est pendant la période 1910- 1922 du *Château de Barbe-Bleue* aux deux *Sonates pour violon et piano* qu'il se rapproche le plus des innovations de Schoenberg. Mais il affirme que même l'utilisation de la technique du “chromatisme polymodal”²⁷⁰ considérée d'avant-garde représente pour lui un simple rappel des mélodies modales populaires.²⁷¹ » Pour le compositeur,

²⁶⁸ Bartók, Béla, *Bartók Béla válogatott írásai* (Les écrits choisis de Béla Bartók), Budapest, Művelt Nép, 1956, page 190, cité par Nyéki-Körösy, Maria, *op. cité*, page 255.

²⁶⁹ Nyéki-Körösy, Maria, *op. cité*, page 255.

²⁷⁰ Technique de composition consistant à superposer plusieurs modes issus de la même tonique afin de créer un chromatisme.

²⁷¹ László Dobszay, cité par Nyéki-Körösy, page 255.

« la fraternité des peuples s'exprime autant dans le folklore musical que dans la composition “savante”²⁷² »

III.A.3.b. La relation de Bartók à la transculturalité : un intermédiaire singulier

Nous avons abordé, dans les paragraphes précédents, le rapprochement entre Bartók et le folklore hongrois ; nous avons mentionné son désir de créer une musique savante proprement hongroise. Il est donc un point essentiel que nous devons considérer : cette partie de notre thèse tente de montrer une forme de transculturalité omniprésente dans la musique, qui tend à distancier sa signification d'une signification nationale (japonaise dans notre cas). Si le compositeur hongrois tente de créer une musique savante hongroise, alors en quoi serait-il différent de certains compositeurs japonais essayant de définir une orientation proprement japonaise dans la musique contemporaine ?

Précisément, Bartók peut être considéré comme un intermédiaire singulier entre les deux parties. En effet, malgré une grande influence de la musique hongroise, qui peut constituer le socle de son langage musical ainsi que le point de départ de ses recherches, le compositeur a énormément voyagé, et pas uniquement en Hongrie. On remarque chez lui une multiplicité et une complexité des influences (qu'elles soient orientales, occidentales, folkloriques, artistiques, anciennes ou nouvelles). Pour Milton Babitt, la complexité chez Bartók proviendrait d'un langage fonctionnaliste atténué par une mutation fréquente des matériaux thématiques²⁷³. La formation qu'il a reçue était d'ailleurs essentiellement allemande, et « sa transformation de ce langage conventionnel en réponse à la musique folklorique d'Europe de l'Est et à la musique post-tonale de toute l'Europe était tout à fait originale et autonome.²⁷⁴ » Et malgré une formation allemande prononcée et des œuvres dont l'instrumentation est occidentale, Paul Wilson indique que la musique de Bartók est « un divorce de la fonction harmonique de tout placement spécifique soit dans une gamme soit par rapport à une tonique.²⁷⁵ » Cette conception de la

²⁷² Cette phrase est une déclaration de Bartók datant de 1943, citée dans un podcast *Van Beethoven* de France Musique, environ à la septième minute, 2021, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-van-beethoven/une-heure-un-compositeur-bela-bartok-7704490>, consulté le 24/03/2023.

²⁷³ Babitt, Milton, « The String Quartets of Bartók », *The musical Quarterly* 33, 1949, pp. 377-385.

²⁷⁴ Wilson, Paul, revu par Russ, Michael dans un article de l'Université d'Oxford, « Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók », *Music & Letters*, Oxford University Press, 1994, Vol. 75, No. 3, page 402, c'est nous qui traduisons.

²⁷⁵ Wilson, Paul, *The Music of Bela Bartók*, Yale University Press, 1992, page 34, c'est nous qui traduisons.

musique n'est pas uniquement hongroise, on la trouve aussi dans le monde arabe et bien d'autres musiques orientales.

Erno Lendvai, l'un des premiers théoriciens de la musique de Bartók, remarquera dans ses travaux²⁷⁶ qu'il y a dans les œuvres du compositeur des séquences diatoniques sous la forme d'une « échelle directement rattachée à certaines musiques traditionnelles.²⁷⁷ » C'est le cas de la gamme acoustique, formée des premiers harmoniques de la fondamentale (do, re, mi, fa#, sol, la, sib, do). Et Marie Delcambre-Monpoël montre quant à elle que cette gamme est, dans son *Quatrième quatuor à cordes* (1928), égale au renversement de la gamme dorée (la gamme du nombre d'or, présente dans l'œuvre de Bartók, et qui se constitue de do, mib et lab – 1,3,5,8 par demi-tons). Elle prend l'exemple du deuxième système du quatrième mouvement « où l'alto se détache du contexte vertical des autres instruments par une arabesque commençant par lab. Celle-ci sera prise en relais à la quinte par le second violon, puis le violoncelle et le premier violon.²⁷⁸ » Il fait donc coexister dans un quatuor une échelle traditionnelle (agent à double fonction 2) avec un élément musical issu du monde mathématique (gamme dorée), les deux matériaux faisant sens ensemble.



Figure 17 : Bartók, Quatrième quatuor à cordes, quatrième mouvement, mm. 6-10.

Dans la plupart des pièces de Bartók, on retrouve aussi un fonctionnement harmonique particulier : proche de l'atonalité, il reste pourtant dans une approche polytonale voire polymodale de la musique. Cette impression atonale vient du fait qu'il utilise des procédés chromatiques de manière récurrente. On l'a souvent rapproché des trois viennois notamment par son travail sur les motifs mélodiques. Cette démarche est alors antithétique à celle de la

²⁷⁶ Lendvai, Erno, *Bartók, sa vie, son œuvre*, publié sous la direction de Szabolcsi, Bence, Budapest, 1956, cité dans Delcambre-Monpoël, Marie, « Le quatrième quatuor à corde de Béla Bartók ou la transmutation d'une tradition », *Musurgia*, Vol.11/4, ESKA, 2004, pp. 31-53.

²⁷⁷ Delcambre-Monpoël, Marie, *op. cit.*, p.37.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

seconde école de Vienne, en ce sens qu'elle « réfute la dépendance préétablie des hauteurs les unes par rapports aux autres dans une construction qui précéderait la composition.²⁷⁹ »

Dans ses écrits²⁸⁰, il aborde la raison de l'utilisation du chromatisme : il utilise l'harmonie pentatonique et le diatonisme populaires, en les superposant, les modifiant ou les inversant, et ouvre à une forme d'égalité des douze sons. Un autre élément significatif du chromatisme chez Bartók est la superposition de deux modes dans un pentacorde. Marie Delcambre-Monpoël²⁸¹ justifie les dires de Bartók par l'exemple des mesures 127 à 137 de sa *Sonate pour piano* (1926) : on constate effectivement une superposition des modes phrygien et lydien (en do), utilisés dans les différentes musiques folkloriques qu'il a étudiées, et qui rassemblent un pentacorde empli de chromatismes. Remarquons que bien que ces emprunts soient liés au deuxième agent à double fonction, leur superposition les rend difficilement décelable, à tel point que le chromatisme devient plus important que l'échelle polymodale. Malgré l'emprunt paramétrique, l'exotisme n'est pas perceptible et la pièce tend vers le syncrétisme – sans l'atteindre toutefois. Cette pièce est un bon exemple d'une utilisation exotique mais fertile de l'agent à double fonction 2 (emprunts paramétriques).



Figure 18 : Chromatisme par deux modes

Le langage bartokien devient alors logique grâce à une compréhension accrue de ses recherches ethnomusicologiques. Le compositeur a beaucoup étudié la musique folklorique hongroise, certes, et ira même jusqu'à souhaiter une musique hongroise savante. Mais, contrairement à certaines idées reçues à propos du compositeur, son langage n'est pas

²⁷⁹ *Ibid.*, page 50.

²⁸⁰ Bartók, Béla, *Essays*, Benjamin Suchoff, Londres, Faber, 1976, pp. 379-381.

²⁸¹ Delcambre-Monpoël, Marie, *op. citée*, p. 51.

uniquement basé sur la musique populaire d'Hongrie. En fait, l'ethnomusicologie est une discipline bien plus large, et même si elle n'était pas encore définie comme telle à l'époque, Bartók l'avait tout à fait pressenti. Il s'agit d'ailleurs probablement de plus qu'un simple ressenti : il est ici question de la rigueur intellectuelle du chercheur ; la quête ethnomusicologique de Bartók est ce qui l'a amené à dépasser le nationalisme étroit, pourtant nécessaire à celui qui vit en territoire occupé. Ses recherches vont bien au-delà de la Hongrie, en Roumanie, en Slovaquie, en Ukraine ou encore en Scandinavie ainsi qu'en Afrique du Nord (recherches sur les musiques du monde arabe). Son travail l'amènera d'ailleurs à obtenir le titre de docteur, décerné par l'Université Columbia en 1940. Grandement influencé par les *verbunkos* (folklore) et Richard Strauss, « Bartók utilise deux courants différents du passé pour en faire une musique du temps présent.²⁸² » Il compose en fait des œuvres inspirées de tel ou tel folklore – pas uniquement hongrois – dans une perspective avant-gardiste. Et la synthèse de ces deux types de musique crée une forme de *transgression*.

III.A.3.c. La transgression comme dialogue transculturel

III.A.3.c.i. Définir le transgressif ?

Il s'agit alors de comprendre ce que nous entendons par transgressif. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) nous indique dans un premier temps que transgresser signifie « ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles ». Certes, il s'agit bien ici d'explicitier la sortie d'un cadre. Mais il est plus pertinent d'aborder l'idée de dépasser une limite, de dépasser ce qui paraît naturel ou possible (du point de vue perceptif) ; en ce sens, la deuxième définition du CNRTL paraît plus adéquate : « aller au-delà d'une limite ». On peut alors élaborer une liste non exhaustive d'éléments qui ont dépassé les limites du naturel : l'aviation (qui dépasse les limites du terrestre), la guerre (qui transgresse la valeur humaine) ou encore le capitalisme (qui va au-delà de la notion de partage).

Le problème est que « transgresser » peut avoir de multiples sens, intégrés à diverses disciplines. Transgresser n'a pas la même signification au niveau juridique qu'au niveau religieux ou culturel. Nous nous arrêterons alors sur le cadre de la transgression musicale, sans prendre en compte les autres significations du transgressif, qui peuvent différer du simple fait musical.

²⁸² Gergely, Jean, « BARTÓK BÉLA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30/11/2022.
URL : <http://www.universalis-edu.com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/encyclopedia/bela-bartok/>

Si l'on considère les compositeurs d'avant-garde ayant recours au langage sériel, au sérialisme intégral, à la musique électronique ou concrète, ceux-ci s'inscrivent en définitive dans la filiation de la Seconde École de Vienne, dont Arnold Schoenberg constitue la figure tutélaire. Cependant, comme le note Christian Merlin dans son article *Progressiste ou conservateur : les paradoxes de Schoenberg*, « la méprise est d'autant plus profonde que Schoenberg, beaucoup plus proche en pensée de Karl Kraus que des “Jeunes Viennois”, est, tout comme son modèle, volontiers conservateur.²⁸³ » Schoenberg lui-même considérait ses compositions dans la continuité du passé, en tant que possibilités de progrès dans le domaine musical. On trouve chez le compositeur autrichien des titres tels que *Suite*, *Sérénade*, et des mouvements intitulés *Gavotte*, *Menuet*, *Gigue*... Il s'agit ici de « s'efforcer de faire entrer peu à peu dans les formes anciennes un matériau sonore nouveau, plus riche en ressource.²⁸⁴ »

On ne peut contredire l'aspect novateur présent chez Schoenberg, mais il se considère avant tout dans la continuité du passé et des « anciennes formes ». Alors comment peut-on considérer les compositeurs d'avant-garde comme transgressifs ?

Si l'on considère la transgression musicale comme le dépassement d'une limite, une rupture en quelque sorte, il faut rappeler que cette rupture est pourtant la continuité de quelque chose. Françoise Escal, dans son ouvrage *Aléas de l'œuvre musicale*²⁸⁵, invoque le fait que la musique est soumise à une « nécessité historique ». Lorsque l'on observe une discontinuité dans l'art musical, elle forme en fait une continuité intuitive du point de vue historique – l'atonalité peut être considérée comme la continuité logique de la tonalité, surtout lorsqu'on s'intéresse à des œuvres de Richard Wagner ou Franz Liszt, qui étirent déjà l'harmonie tonale à son paroxysme : « L'esthétique musicale d'un temps donné n'est jamais qu'un palimpseste volontaire : il s'agit avant tout d'effacer artificiellement les traces de ce qu'une longue histoire a transmis, de nier l'*habitus* musical qui est consubstantiel à tout compositeur savant.²⁸⁶ » Précisons tout de même que ces deux propositions (rupture/continuité) sont deux versants d'une vision dogmatique. Tout comme Schoenberg était à la fois révolutionnaire et conservateur, certaines idées nouvelles sont irréductibles au passé, d'autres moins.

²⁸³ Merlin, Christian, « Progressiste ou conservateur : les paradoxes de Schoenberg », *Mémoire et progrès dans la littérature et l'histoire des idées allemandes au début du vingtième siècle*, Germanica 33, 2003, p. 201.

²⁸⁴ « Musique nouvelle » (« Neue Musik »), manuscrit de 1923, in Merlin, Christian, *op. cité*, p. 203.

²⁸⁵ Escal, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996.

²⁸⁶ Mathieu, Julien, *op. cité*, p. 46.

La transgression peut donc être comprise, dans le cas musical, comme l'aboutissement de la continuité vers la rupture, la discontinuité. La transgression ne peut alors apparaître seulement parce qu'elle s'oppose à une tradition donnée sans la renier.

Nous devons alors considérer deux catégories musicales :

- La première, traditionaliste, en ce que la tradition se replie alors sur elle-même, en quelque sorte. De fait, faire de la musique au Japon dans ce cadre, par exemple, ne sert à peu près qu'à répéter le caractère japonais – entendu ici comme traditionnel – de cette musique. Un compositeur se rapportant à l'esthétique austro-allemande et fonctionnant par « traditionalisme » respecterait alors la tradition austro-allemande de sorte à répéter le caractère germanique dans une œuvre musicale.
- La deuxième, transgressive, en ce sens que toute œuvre comporte une part de remise en question de ce qu'est une œuvre, et donc, dans cette perspective, toute œuvre dépasse potentiellement ses limites, y compris celles de la tradition qui l'a vu naître.

L'avant-garde musicale du vingtième siècle peut alors être considérée comme transgressive car elle élabore une musique dont les références sont opposées à la « tradition » et crée une discontinuité, une rupture avec l'ordre établi, mais qui peut tout aussi bien être considérée comme la continuité de cet ordre. En ce sens, Schoenberg peut tout autant être considéré comme un révolutionnaire que comme un conservateur. Ce qui est assuré, ici, c'est que sa musique est bien transgressive.

III.A.3.c.ii. La transgression chez Bartók

Bartók, donc, avait une activité de scientifique : il était ethnologue, linguiste, musicologue²⁸⁷... Ces disciplines scientifiques interviennent toutes dans la pratique ethnomusicologique, elles permettent la compréhension de la musique d'un peuple. Nous pouvons mentionner son ouvrage *Pourquoi et comment recueillir la musique folklorique* (1931), dans lequel il propose une méthodologie de recherche sur le terrain, et où le compositeur incite à réaliser des enregistrements d'interprétations multiples pour un même air dans des

²⁸⁷ Bartók, Béla, *Écrits*, édité par Philippe Albèra et Peter Szendy - Traduit et annoté par Peter Szendy, éditions Contrechamps, 2017.

contextes différents²⁸⁸, ce qui permet de montrer la diversité interprétative pour une même pièce.

Le compositeur hongrois, d'abord intéressé par la musique folklorique de son pays, ira ensuite étudier les musiques d'Europe de l'Est et d'Afrique du Nord. Il maîtrisait bien la linguistique, ce qui lui permettait de « comprendre et traduire des textes folkloriques, et [de rédiger] en allemand, en anglais, quelquefois aussi en français et en roumain.²⁸⁹ » On notera cependant une prédominance du folklore hongrois dans ses œuvres. Dans son travail d'ethnomusicologue, il a d'ailleurs remarqué que les différentes musiques populaires d'Europe de l'Est (et même du monde) avaient des constructions très proches, similaires entre elles, et que celles-ci étaient peu nombreuses. En ce sens, il affirme par-là que toutes les musiques populaires du monde sont proches, et qu'elles permettent d'atteindre une forme d'universalisme sans passer par le « national ».

Ce sont ses recherches ethnomusicologiques qui l'amènent à une forme d'universalisme, par le biais de la synthèse. Mais cette synthèse est d'abord transgressive. Nous l'avons vu, il utilise des matériaux folkloriques dans son travail de composition, de manière tout à fait authentique, nul ne pourrait le contredire. Mais ces matériaux subissent une modification, sont superposés, sortis de leurs contextes d'origine et parfois même transformés, allant jusqu'à ne plus respecter tout à fait les traditions folkloriques, mais se dirigeant plutôt vers une stylisation savante (cf. son *Quatrième quatuor à cordes* ou sa *Sonate pour piano*). Le compositeur hongrois transgresse donc les traditions issues des régions qu'il a étudié, dans le but de créer une musique savante à partir d'éléments populaires d'Europe de l'Est et de la musique d'ascendance occidentale.

Il faut préciser ici que l'invention de l'ethnomusicologie par Bartók n'est pas sans lien avec ses origines et le contexte politique, favorable à un nationalisme fort en Europe de l'Est car opposé à la suprématie austro-allemande. Même en ayant reçu un apprentissage occidental, dans un style germanique des plus prégnants à l'époque, il n'en reste pas moins hongrois, il passera d'ailleurs une grande partie de sa vie au pays. Sa transgression fait sens lorsqu'elle épouse la transgression occidentale, représentée par l'avant-gardisme – et dont Bartók fait aussi entièrement partie par son langage en discontinuité avec la tradition germanique.

²⁸⁸ Viellescazes, François, « FOLKLORIQUE HONGROISE ÉCOLE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29/12/2022. URL : <http://www.universalis-edu.com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/encyclopedie/ecole-folklorique-hongroise/>

²⁸⁹ *Ibidem*.

III.A.4. Conclusion

Béla Bartók a donc, par le biais de l'ethnomusicologie, créé un lien entre la musique savante occidentale et la musique folklorique d'Europe de l'Est. Il a structuré ses recherches et les a intégrés à ses œuvres dans un objectif de créer une musique hybride, transculturelle. Chez lui, le dialogue transculturel s'opère par la transgression : il instaure une rupture délibérée avec les traditions qu'il a étudiées, qu'elles relèvent du domaine populaire ou savant.

Les quatre compositeurs étudiés dans cette partie nous montrent bien ce désir de dépasser une musique nationaliste et le cadre des frontières, devenues poreuses. Ils cherchent à créer une musique unique, teintée de couleurs différentes du langage musical occidental, tendue entre l'ici et l'ailleurs, comme nous le rappelle la notion de *mondialité* d'Edouard Glissant. Ces exemples ne sont bien sûr pas exhaustifs, nous pouvons penser à bien d'autres compositeurs qui peuvent être référents de cette transculturalité, comme Igor Stravinsky (1882-1971), Modeste Moussorgski (1839-1881), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ou encore Olivier Messiaen (1908-1992)...

Ceci nous amène à la conclusion suivante : la musique du vingtième siècle est bien une musique transculturelle, dépassant les frontières nationales vers une musique qui ne serait non pas universelle mais créolisée, une musique de la mondialité. Toutefois, si l'on peut dégager de cette musique une mondialité prégnante et omniprésente, nous remarquons plus tôt, de la part de certains compositeurs nippons, un particularisme proprement japonais de la musique composée du vingtième siècle. Pour le dire autrement, si la musique du vingtième siècle est par essence transculturelle, sans aspect nationalisant, comment peut-on alors en distinguer une « esthétique japonaise » de la musique composée japonaise ?

Dans les parties suivantes, nous interrogerons ce particularisme japonais en le mettant en lien avec la notion de transgression. Cette dernière peut éclaircir le syncrétisme à l'œuvre dans les processus de composition de la musique composée du vingtième siècle au Japon, et qui ne se limitent pas à un dialogue Occident-Orient, en tout cas pour le second. La transgression peut expliquer en quoi la même musique peut donner lieu à deux constructions opposées.

III.B. La recherche ethnomusicologique au Japon : le cas d'Akira Tamba

Le compositeur, né en 1932 à Yokohama, a commencé le piano à six ans, dans un contexte politique sérieusement nationaliste. À l'époque, un enfant faisant de la musique était mal vu (« il valait mieux pratiquer le *judo* ou le *kendo*²⁹⁰ »), mais ses parents l'encourageaient à la pratiquer. Comme la plupart des Japonais de son époque, son apprentissage est d'abord occidental, mais de façon autodidacte (le contexte politique ne permettait pas d'apprendre la musique librement), et sa famille, amatrice de musique traditionnelle, restait cependant tournée vers la culture occidentale. Dès le début, Tamba était donc imprégné d'un environnement culturel et musical à la fois japonais et occidental. L'apprentissage de l'université des Arts de Tokyo était aussi spécifiquement dans cette dynamique double :

« Il y avait des épreuves sur plusieurs jours : lecture à vue au chant, morceau imposé de piano, déchiffrage au piano, et puis harmonie, contrepoint et composition. L'Université des Arts de Tokyo avait été créée bien avant la guerre, en 1872 (date historique car c'est à partir de là que les autorités ont interdit de jouer la musique traditionnelle japonaise dans les institutions nationales). Pendant la guerre, l'école n'a pas fermé, mais on a enseigné le répertoire nationaliste, la musique militaire, le chant japonais "culturel", harmonisé, chanté en japonais... et les répertoires de la musique allemande, car l'Allemagne était le pays allié : une musique occidentalisée, mais avec une revendication identitaire japonaise.²⁹¹ »

La musique était donc au Japon toujours dans un désir d'appropriation culturelle, et c'est cela qui façonnait le jeune Tamba. Celui-ci décida d'aller étudier à Paris, poussé par un désir d'en apprendre plus sur l'avant-garde occidentale. À son arrivée dans la capitale française, il rencontra Messiaen, qui s'intéressait de près à différentes musiques (Grèce antique, Japon, Inde, etc.) et c'est ce qui, selon Messiaen, « ouvrait sur de nouveaux espaces.²⁹² » C'est avec Messiaen que le jeune Tamba comprendra que le Japon « devait » faire partie de sa musique, le même Messiaen qui le poussera à faire une thèse sur la musique du théâtre *nō*, prétextant

²⁹⁰ Contri, Fabrice, Tamba, Akira, « Interférences, du devenir à la création : Entretien avec Akira Tamba », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2014.

²⁹¹ *Ibid.*, page 267.

²⁹² *Ibid.*, page 269.

l'importance d'être musicologue avant d'être compositeur²⁹³. Tamba devint donc, par l'influence du compositeur français, chercheur, ethnomusicologue et compositeur. Son travail portera d'ailleurs précisément sur la musique de son peuple qu'il tentera d'hybrider avec la musique contemporaine.

III.B.1. Des recherches ethnomusicologiques

Dans ses recherches tout à fait conséquentes, Tamba souligne que « la musique japonaise englobe, outre les formes musicales autochtones, les musiques importées des continents chinois et occidentaux qui se sont intégrées après plusieurs siècles d'évolution au patrimoine musical du Japon.²⁹⁴ » Selon Tamba, la musique traditionnelle japonaise peut dès le début se séparer en deux modes opératoires : la « musique déterminée » (comme le *gagaku* par exemple) qui tend vers quelque chose de défini (valeur de la note, hauteur, temporalité musicale), et la « musique indéterminée » (comme le *nō* par exemple), qui tend plutôt vers la modulation par plusieurs paramètres d'une valeur fixe²⁹⁵. Ces phénomènes de modulation d'une valeur fixe peuvent être créés de différentes façons ; par exemple, il est possible de faire varier la hauteur d'une note par un jeu d'embouchure ou de soutien du souffle (chez les instruments à vent), ou encore de jouer sur la valeur temporelle de cette dernière pour en assumer un décalage temporel. La musique autochtone japonaise²⁹⁶ est par exemple indéterminée. La musique déterminée est apparue lors des échanges culturels avec la Chine et perdurera jusqu'à nos jours, avec notamment le *shōmyō* et le *gagaku*.

III.B.1.a. L'intégration du matériau traditionnel dans une pièce avant-gardiste

En 1971, Tamba compose *Tathâtâ*, œuvre pour quatuor à cordes et un potentiomètre, grandement inspirée du théâtre *nō* par les variations de cris des instrumentistes, et par la question du hasard (présent dans le *gagaku*), duquel les hauteurs découlent. Il s'agit ici d'emprunts correspondants aux agents à double fonction 3 (emprunts gestuels) et 5 (emprunts aux préceptes esthétiques, philosophiques et spirituels). L'implantation de ces agents à double fonction permet de montrer à la fois un choc culturel (les instrumentistes étaient déconcertés à l'idée de crier dans une pièce « instrumentale »), et une relation au monde traditionnel japonais.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Tamba, Akira, *introduction à la musique japonaise*, extrait de l'ouvrage *Musiques traditionnelles du Japon : des origines au 16ème siècle*, Cité de la musique/Actes sud, Paris, 1995, en ligne, consulté le 13/08/2023.

²⁹⁵ Cf. chapitre 2, I.A.

²⁹⁶ Il s'agit de la musique créée au Japon avant le métissage culturel avec la Chine.

Tamba met en œuvre une transgression à la fois formelle et culturelle : formelle, parce qu'il fait éclater le cadre du quatuor à cordes « pur » en y introduisant un potentiomètre – instrument électronique traditionnellement externe à la sphère musicale – et en laissant l'aléatoire (hérité du *gagaku*) gouverner la hauteur des sons ; culturelle, parce qu'il impose aux interprètes occidentaux la pratique vocale (les cris), geste proscrit par les conventions du répertoire de chambre. En agissant ainsi, Tamba amorce un véritable dialogue transculturel : il convoque les traditions du *nō* et du *gagaku* pour questionner et renouveler l'expérience du quatuor, tout en exposant le musicien occidental à un « choc culturel » qui fait surgir, au cœur de l'instrumental, la voix humaine et le hasard comme forces créatrices. Cette double rupture – technique et symbolique – illustre parfaitement la transgression musicale comprise comme dépassement d'un cadre hérité, et montre comment, par la transgression, Tamba fait entendre l'écart fécond entre deux traditions et construit ainsi une musique résolument hybride.

III.B.1.a.i. Par la relation psychophysique

Cette pièce entretient aussi un rapport particulier avec la forme *jo-ha-kyū*²⁹⁷ et la loi de Fechner. Fechner démontre que la sensation subjective S croît en fonction du logarithme de l'intensité physique I :

$$S = k \ln\left(\frac{I}{I_0}\right) \iff S = k \ln I + C$$

Figure 19 Formules de Fechner

- S : magnitude de la sensation perçue (en unités arbitraires)
- I : intensité du stimulus (luminance, poids, intensité sonore...)
- I_0 : intensité de référence (seuil absolu, sous lequel $S=0$)
- k : constante selon le type de sensation
- $C = -k \ln I_0$: constante additive

²⁹⁷ Le principe *jo-ha-kyū*, c'est-à-dire introduction-développement-accélération, est un principe traditionnel japonais qui permet de donner une temporalité musicale particulière à la pièce, et d'étirer le temps de manière qu'il ne soit plus perceptible. On trouve notamment cette technique musicale dans la musique de cour japonaise ou dans le théâtre *nō*. Nous reviendrons sur ce terme dans le deuxième chapitre.

Cette relation signifie que pour que la sensation croisse de façon linéaire (ΔS constant), il faut multiplier l'intensité par un même facteur. Autrement dit, sentir deux fois plus fort exige de passer d'une intensité I à $e^{2\Delta S/k} I$.

Cette formule a été utilisée dans la pièce de Tamba pour définir l'accélération des cellules répétitives (même si Tamba la modifie pour la faire correspondre à sa musique, et qui devient : $S = K \times \log_2 \times R + R$)²⁹⁸. On note cette représentation du calcul de Fechner dans son travail sur le *jo-ha-kyū*, où il « calcule la quantité perceptive, via les *stimuli*, en établissant différents degrés, comme dans le *jo-ha-kyū*, selon la grandeur des pièces, à partir de combinaisons. Appliqués à la musique, ceux-ci sont l'intensité, la vitesse, la densité et les hauteurs de notes.²⁹⁹ » On retrouve cette pensée notamment dans son concerto pour piano *Mandala*, pièce dans laquelle on peut découper les mouvements par le *jo-ha-kyū* : dans le premier mouvement, le soliste est mis en avant avec le *jo* (moins intense), puis il se mélange à l'orchestre dans le *ha* et se retrouve au second plan dans le *kyū*, pour donner à l'orchestre son *stimulus* maximal. Ici, l'apport de cet emprunt modifié et réinterprété par la modification de la loi de Fechner permet à Tamba de créer une structure formelle à partir des principes du *nō*, emprunt que nous formalisons par l'agent à double fonction 4 (emprunts aux formes et genres traditionnels).

III.B.1.a.ii. Par la cellule

Avec un système de composition bien particulier fondé sur la *cellule*, issue de ses recherches sur le *nō* (un moyen d'organiser une forme fixe à partir d'éléments indéterminés), Tamba nous fait vivre à travers ses œuvres un temps musical particulier, sans heurts, de différents flux temporels. Ses cellules sonores nous font passer du son aux confins du silence. Akira Tamba s'intéresse beaucoup à la conciliation entre Occident et Japon, notamment par son travail sur le déterminisme et l'indéterminisme, ainsi que sa réactualisation des cellules musicales présentes dans le *nō*. Dans cette tentative de juxtaposition des deux cultures, il semble que le compositeur développe un langage musical particulier, duquel découle une musique nouvelle : l'utilisation des mathématiques (la loi de Fechner et l'intervention des *stimuli* dans sa musique) pour réinterpréter un concept tout à fait japonais (*jo-ha-kyū*) ou encore l'utilisation

²⁹⁸ S est l'augmentation numérique des stimuli par rapport au stimulus existant R, et K la valeur numérique constante d'un stimulus, qui peut être modulé en fonction de la nature du facteur (hauteur, intensité, tempo, densité etc.) Si l'on prend l'exemple d'un tempo, nous avons un tempo d'environ 40, et nous souhaitons une accélération lente. Donc R=40 et K=0,5. S deviendra donc $S = 0,5 \times \log_2 \times 40 + 40 = 46$. Puis répéter l'action encore pour obtenir S = 53, S = 61, etc. Ainsi, on aura une augmentation lente et constante du tempo.

²⁹⁹ Contry, Fabrice et Tamba, Akira, *op. cit.*, page 278.

des cellules inspirées du *nō* dans des formations occidentales montrent un désir de créer quelque chose de nouveau avec des matériaux existants (qu'ils soient japonais ou occidentaux).

Concernant le concept de cellules issues du théâtre *nō*, Tamba utilise bien le même principe que dans la structure musicale du genre, mais là encore adaptée à son propre langage. Finalement, c'est un peu pareil quant à son rapport à la musique occidentale : il va se servir de certains matériaux, comme le sérialisme ou encore l'instrumentation, mais pour développer autre chose, *via* ses cellules musicales – quant à elles issues du théâtre *nō*.

D'après les écrits disponibles³⁰⁰, les cellules de *nō* se catégorisent en sept classes différentes et constituent la microstructure d'une pièce. La superposition de ces mêmes cellules constitue la macrostructure, qui se combine en neuf degrés à l'intérieur du *jo-ha-kyū* (trois degrés par partie). À partir de ces principes du *nō*, Tamba développe un autre système de composition : une *microstructure cellulaire* (avec trois sortes de fonctions/classes), une structure médiane, appelée *séquence* (où les cellules sont superposées), qui correspond à une unité de rythmicité-dynamique, et une *macrostructure* qui se base sur la superposition de ces séquences.

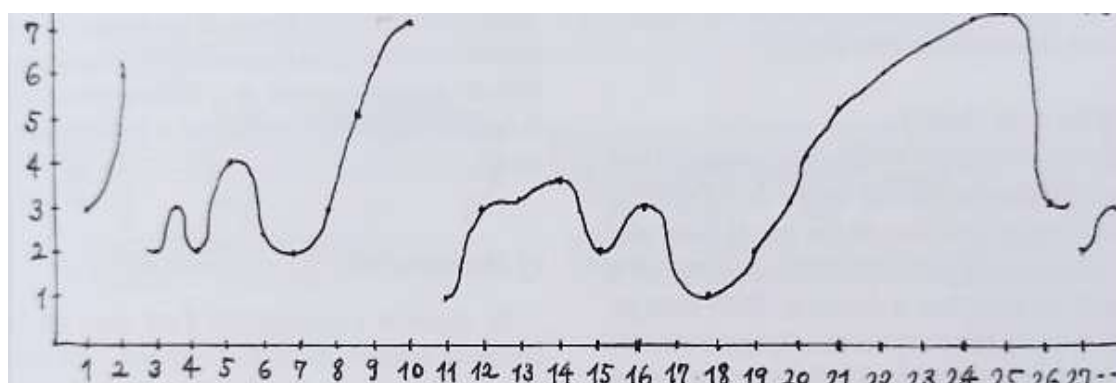


Figure 20 : Résultats macrostructure Tathâtâ

Voici un exemple d'Akira Tamba concernant ce travail sur les séquences : ce graphique est le résultat de la macrostructure (donc l'ensemble d'une pièce à partir de cellules et de séquences) de *Tathâtâ*, où l'ordonnée indique les sept degrés de rythmicité correspondants à la dynamique de la pièce et l'abscisse les séquences. Ainsi, Tamba utilise bien différents

³⁰⁰ Tamba, Akira, « Système de composition psychophysiologique au confluent de deux traditions musicales », dans Akira Tamba (dir.), *L'esthétique contemporaine du Japon*, éditions du CNRS, 2002, page 117.

matériaux des deux cultures, mais les modifie pour les faire correspondre à sa pensée de la composition (ici psychophysiologique liée à l'indéterminisme du *nō*).

Nous avons vu précédemment que certaines pensées développées en Occident contribuent à l'internationalisation de la musique. Mais il faut remarquer que ces mêmes pensées sont en fait présentes depuis bien longtemps au Japon. Ces éléments ont simplement été traités différemment dans les deux cultures. Ce qui, chez Tamba, constitue l'une des plus belles ouvertures de la musique japonaise à la musique de la seconde moitié du vingtième siècle est sûrement sa démarche pour concilier le sensualisme (l'indéterminisme japonais), c'est-à-dire la base de l'esthétique japonaise, avec le déterminisme occidental. Cette réussite est due à l'intérêt qu'il a eu pour Hisao Tanabe, acousticien musicologue, qui a appliqué la loi de Fechner à la gamme du tempérament égal. Ce calcul, introduit par la psychophysiologie, se rapproche étrangement de la manière dont la musique du théâtre *nō* est construite, à savoir par la perception (sensorielle – le *jo-ha-kyū*). Finalement, ce qu'a réussi à créer Tamba, c'est une « conjonction entre [ses] deux cultures.³⁰¹ »

III.B.1.b. La transgression chez Akira Tamba

*« Je ne pense pas que ma propre musique ait été directement influencée par celle de Messiaen. Il en va de même pour Debussy : ce n'est pas tant sa musique que sa conception de la création qui m'a particulièrement marqué. Messiaen s'intéressait aux musiques anciennes et nouvelles du monde, les analysait, les classait, en tirait des principes qu'il recommandait de fusionner avec ceux de la musique européenne contemporaine pour élaborer sa propre écriture musicale, tout en mettant fortement en garde contre le risque de céder à l'exotisme si l'on incorporait directement ces musiques étudiées dans son œuvre. C'est encore Messiaen qui m'a donné l'envie d'étudier la musique japonaise : c'est lui qui m'a présenté à Jacques Chailley et m'a encouragé à me pencher sur le *nō*, démarche qui m'a finalement conduit à mener des recherches au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Il ajoutait par ailleurs que les compositeurs de demain devaient être de remarquables musicologues.³⁰² »*

³⁰¹ Contry, Fabrice et Tamba, Akira, *op. cit.*, page 275.

³⁰² Miyakawa, Wataru, et Tamba, Akira, 作曲家・丹波明 特別インタビュー (interview spéciale du compositeur Akira Tamba), AFJMC, 2014, <http://afjmc.org/ja/interview-akira-tamba/>, c'est nous qui traduisons.

Nous mentionnions plus haut que la force musicale de Tamba résidait dans le long travail de juxtaposition entre les traditions occidentale et traditionnelle japonaise. Toutefois, Tamba dépasse les limites respectives de l'Occident et du Japon ; « À cette époque, le courant dominant de la musique contemporaine était de choisir entre la musique sérielle et la musique concrète, mais j'étais plus intéressé par la musique concrète que par la musique sérielle.³⁰³ » Dès sa formation parisienne, le jeune compositeur s'approchait donc d'une musique qui, par définition, est transgressive. Pour exemple, dans *Tathâtâ*, il a essayé de composer « uniquement avec ce qui est interdit au Conservatoire³⁰⁴ », dépassant la limite posée par l'ordre établi.

Comme chez Bartók, la transgression passe chez Tamba par une modification des éléments présents dans diverses traditions. L'exemple le plus significatif est la modification des cellules du théâtre *nô* afin d'y intégrer la loi de Fechner. Or, si ce matériau est sorti de son contexte, modifié, peut-il être encore considéré comme un matériau traditionnel ? Cette question montre bien la limite de la tradition, qui par définition se fonde sur un matériau très peu fluctuant dans le temps. En décontextualisant un matériau et en le modifiant, Tamba réussit à transgresser certaines traditions japonaises, dépassant ainsi la limite du matériau induit de la structure du *nô*. Il y a une rupture effective, une forme de discontinuité où le langage traditionnel japonais est modifié dans la musique de Tamba. Et cette rupture est primordiale, puisqu'elle permet un dialogue bien plus efficace avec la partie transgressive de la musique occidentale. Et, comme nous le constaterons dans le troisième chapitre, c'est précisément la transgression propre à deux traditions qui permet d'aborder un processus de syncrétisme.

III.B.2. Akira Tamba : corollaire de Bartók ?

Au vu des analyses précédentes, nous pouvons largement rapprocher Akira Tamba de Béla Bartók : les deux compositeurs sont ethnomusicologues, ils ont tous deux un passé respectif avec une tradition particulière et surtout différente de la tradition occidentale, et ont reçu un enseignement occidental « classique ». Et leurs recherches portent sur la musique de leurs peuples (même si pour Bartók, il y a une ouverture plus large par la suite). Leurs œuvres respectives tentent, d'une manière savante, de métisser des langages musicaux qui sont, en apparence, opposés. Mais cette synthèse passe, dans les deux cas, par des aspects transgressifs : elle transgresse la tradition occidentale par un langage avant-gardiste dont la caractéristique

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

essentielle est justement d'être sans cesse en transgression avec l'ordre établi, et transgresse également la tradition par la décontextualisation de ses matériaux.

Deux points seulement semblent les différencier : d'abord, Bartók a commencé par une recherche ethnomusicologique centrée sur la Hongrie. Mais très vite, il s'est diversifié, et ses recherches l'ont amené à étudier d'autres musiques folkloriques, dont certaines structures étaient tout à fait proches de celles du folklore hongrois, mais dont d'autres montraient des différences significatives. Dès lors, sa musique se structura sur une « palette folklorique » plus large. Tamba, lui, est resté focalisé sur la musique du Japon. Ensuite, Bartók invente l'ethnomusicologie, alors que Tamba l'étudie.

Nous pouvons alors faire une constatation : chez Bartók, l'ethnomusicologie lui sert à dépasser des revendications nationalistes qui structuraient sa musique au début, tandis que chez Tamba, cette discipline tend plutôt vers *l'élaboration de techniques proprement nationales* – elles permettent néanmoins un dialogue plus efficace avec la musique formalisée de l'Occident.

Les compositions de Tamba ne sont cependant pas uniquement japonaises – sinon, elles tiendraient uniquement des musiques traditionnelles – mais ne sont pas centrées non plus sur le langage occidental, elles intègrent directement une transgression propre aux deux types de traditions : la décontextualisation et la modification du matériau traditionnel ainsi que les techniques de composition contemporaines. Cette manière de faire dialoguer les parties transgressives propres à deux traditions n'est pas exclusif à Tamba, c'est en fait le cœur des processus de composition de nombreux compositeurs japonais de la seconde moitié du vingtième siècle. On peut considérer un mouvement musical national de « retour aux sources », qui va inspirer l'œuvre musicale japonaise du vingtième siècle, et qui est encore effective de nos jours³⁰⁵.

III.B.3. Conclusion

Il y a donc chez Tamba une nouveauté, par des recherches minutieuses sur la musique japonaise et l'apprentissage de la composition occidentale et des différents courants du vingtième siècle. Si l'on observe la manière dont John Cage compose ses œuvres, la juxtaposition entre la pensée du bouddhisme *zen* et la musique avant-gardiste est bien présente, même si sa pensée reste aux antipodes de Tamba – une vision erronée mais utile. Cage reste dans une pensée avant-gardiste et dans une écriture proche de la musique contemporaine.

³⁰⁵ Voir chapitre 1, III.E., distinction de comportements musicaux.

Comme nous l'avons vu, il trouve dans d'autres cultures des manières de penser et de faire la musique pour combler un potentiel vide dans la musique avant-gardiste et c'est précisément cela qui l'amène à une musique « internationale ». Chez Debussy, c'est dans l'évocation exotique que se trouve la transculturalité. Au contraire, Tamba compose uniquement à partir d'une pensée nipponne, c'est le pilier central de ses processus de composition. Ainsi décèle-t-on chez le compositeur japonais une esthétique proposant un renouvellement de la musique japonaise par l'utilisation de la musique contemporaine, c'est-à-dire presque le contraire de Bartók, Messiaen ou encore Boulez. Les œuvres de Tamba sont pour la plupart centrées sur la musique traditionnelle et ses recherches ethnomusicologiques sont très poussées. Même ses processus de composition se basent sur des techniques que l'on trouve dans le *nō*. Et par ces processus, son œuvre se teinte d'une esthétique japonaise profonde, autant liée à ses recherches qu'à ses origines. Et cette esthétique se constitue d'un dialogue entre les deux langages musicaux par le biais de la transgression.

III.C. Tōru Takemitsu : l'utilisation des traditions musicales japonaises comme principe de « l'universalisme musical »

Compositeur né en 1930 et mort en 1996, Tōru Takemitsu est sans doute l'un des premiers compositeurs japonais à être reconnu à l'international. Mais il ne s'est intéressé qu'à la musique occidentale lors de l'après-guerre, car la tradition ne lui rappelait qu'un « mauvais goût de la guerre.³⁰⁶ » Pourtant, ses premières relations à la musique étaient d'origines japonaises, sa tante jouant du *koto*. Toujours est-il que c'est en entendant une chanson française (*Parlez-moi d'amour*, de Jean Lenoir et créée en 1930 par Lucienne Boyer) qu'il décide de faire de la musique. Et sa formation musicale sera quasi-autodidacte, en raison de sa santé et d'une situation financière délicate. Il passera ses sept premières années en Mandchourie, là où son père travaillait, pour revenir au Japon à un moment de tensions politiques où la culture occidentale – notamment américaine – était proscrite. En 1951, Takemitsu participera à la création d'un groupe, *Jikken Kobo* (« atelier expérimental » en français), qui est un groupe pluridisciplinaire. Et cette pluridisciplinarité s'avère être au cœur des préoccupations du compositeur. Comme la plupart des compositeurs japonais de cette époque, il s'intéresse d'abord aux courants musicaux du vingtième siècle. Aux alentours des années 1950, il se vouera à la musique sérielle, et à la musique concrète, « qui semble aux antipodes de la musique

³⁰⁶ Takemitsu, Tōru, *Chosakushu*, Tome 3, p.35. Dans *Tōru takemitsu, situation, héritage, culture*, de Wataru Miyakawa, *op. cité*.

sérielle.³⁰⁷ » Cette expérience avec les nouvelles technologies deviendra extrêmement importante dans ses compositions audio-visuelles (*Harakiri*, 1962).

III.C.1. La relation entre Takemitsu et les traditions japonaises

Mais si les années cinquante sont pour lui une période d'apprentissage de la musique occidentale, les années soixante sont en revanche une redécouverte des traditions japonaises, dont il va grandement s'inspirer pour son œuvre : « j'ai eu un grand choc en assistant au *bunraku*. Cela faisait environ dix ans que j'avais commencé la musique, et c'était la première fois que je prenais conscience du Japon.³⁰⁸ » Si le *bunraku* était un déclencheur de l'intérêt pour de nombreuses traditions, c'est véritablement lors de sa rencontre avec John Cage qu'il décidera d'étudier cette musique, et dont des œuvres telles que *November Steps* découleront : « Le rôle de *November Steps* est important non seulement au Japon, mais aussi en occident. Car, avec cette œuvre, le monde musical occidental commence à s'intéresser à Takemitsu et à d'autres compositeurs japonais. En outre, elle conforte une mode au Japon qui consiste à employer des instruments traditionnels japonais.³⁰⁹ » C'est en effet par le biais de cette œuvre que l'on peut identifier la première réception internationale d'un particularisme japonais, et à partir de laquelle un nombre significatif de compositeurs contemporains commenceront à porter leur attention vers la composition japonaise.

« On attendait des compositeurs comme Tōru Takemitsu depuis Debussy. Sa place était prête en tant que compositeur, qui peut, avec les instruments et les systèmes occidentaux, nous faire découvrir un univers sonore inouï et assurer la survie de l'Occident grâce à un apport asiatique.³¹⁰ » Comme le dit Takahashi, Takemitsu propose de nouvelles sonorités singulières, et apporte au monde musical occidental un renouveau par l'apport asiatique. Tout au long de son œuvre, et plus encore à partir de sa reconnaissance internationale, il soumettra son langage à une interrogation constante, poursuivant cette quête durant de longues années. Il en arrive à la conclusion que l'originalité n'est pas un élément essentiel de la composition : « Dans l'art, on parle souvent de l'originalité ou de la personnalité. Cependant, je ne pense pas que celles-ci sont si importantes.³¹¹ » En fait, il se sert des matériaux disponibles au sein de la musique traditionnelle pour tenter de créer un langage universel, sans pour autant vouloir être original.

³⁰⁷ Wataru Miyakawa, *Tōru takemitsu, situation, héritage, culture*, op. cité, page 24.

³⁰⁸ Takemitsu, *Chosakushu*, tome 1, p. 244.

³⁰⁹ Funayama, Takeshi, *Ongaku no techo*, Tokyo, Seidosha, 1981, page 185.

³¹⁰ Takahashi, Yuji, *Takemitsu no Sekai*, Tokyo, Shueisha, 1997, page 114.

³¹¹ Miyakawa, Wataru, op. cité, page 38.

Il s'agit ici d'une opposition assez claire à l'une des injonctions les plus récurrentes de la Modernité. Et pourtant, on observe une contradiction, puisqu'en tentant de métisser les traditions musicales japonaises à une écriture contemporaine, il opère une originalité.

III.C.1.a. Par la nature

Dans son travail de composition, il était très attaché à l'harmonie avec la nature, l'importance pour celle-ci dans le titre de ses œuvres en témoigne. Cette pensée n'est pas sans lien avec une certaine forme d'universalité : « Il cherchait notamment à éveiller la sensibilité de tous pour cette nature contemplée comme une source inépuisable d'enrichissement. Considération qu'il revêtait d'une dimension universelle, au-delà des cultures et des civilisations.³¹² » En fait, l'union de l'art et de la nature est l'un des piliers des travaux de recherche de Takemitsu. Il évoque ainsi « le rêve, la notion d'harmonie cosmique, le rapport complexe entre la musique traditionnelle japonaise et la musique novatrice occidentale de la seconde moitié du vingtième siècle, la circularité du temps et la poétique de la sonorité au Japon, le jardin japonais, le concept de *ma* avec sa dimension spatiotemporelle liée à la positivité du silence, les instruments du *gagaku* et le théâtre *nō*.³¹³ » Nous formalisons ces emprunts par nos agents à double fonction 1, 4 et 5³¹⁴. Takemitsu a toujours souhaité une « culture mondiale » dirigée vers la fraternité des civilisations. Il s'est tourné vers certaines traditions musicales nippones pour tenter de résoudre la question de l'identité qui l'a longuement tourmenté. Et dans cette recherche de l'universel dans l'art, le rôle de la nature qu'il puise dans les traditions japonaises est extrêmement important pour lui.

Il affirme d'ailleurs que sa principale préoccupation est le résultat sonore³¹⁵, fondamental dans l'aspect communicatif de la musique. Ici, il s'identifie à une caractéristique de l'art japonais, à savoir un détachement envers un esprit rationnel et analytique. Malgré un regard érudit, le compositeur japonais vise à placer l'œuvre d'art au-delà d'une pensée purement analytique en misant sur l'expressivité, la sensibilité autonome devenant indissociable du processus créateur. Cette référence omniprésente à la nature, qui se confond aux sons musicaux, il la puise directement dans le shintoïsme, religion qui plonge ses racines dans la protohistoire du Japon et qui enjoint à tout japonais de consacrer une union de l'homme et de la nature. La

³¹² Kreidy, Ziad, « La nature dans la musique de Tōru Takemitsu », actes web du colloque *Musique et écologies du son / Music and ecologies of sound*, Université Paris 8, les 27, 28, 29 et 30 mai 2013.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Cf. tableau des agents à double fonction page 62.

³¹⁵ Takemitsu, Torū, *Confronting Silence : Selected Writings*, Berkeley : Fallen Leaf Press, 1995, p. 114.

dimension fondamentale de cette pensée est pour Takemitsu le cosmos, en considérant le concept de *ma* comme symbole de l'univers : « le concept de *ma* est une manière particulière de comprendre l'univers, le cosmos. *Ma* est le grand univers et l'homme est petit, tout petit. Le grand espace que nous sentons, c'est *ma*. Ceci est fondamental. L'homme, lui, est une partie de la nature, ni plus ni moins.³¹⁶ » Ces emprunts, qui apparaissent assez clairement dans la musique de Takemitsu autant que dans ses propos³¹⁷, correspondent à l'agent à double fonction 5. On peut cependant apposer une critique à cette pensée : d'où vient la sensibilité et l'expressivité, si ce n'est d'un système, et de création et d'apprentissage, résultat d'une pensée analytique ?

III.C.1.b. Par le traitement du son à la manière d'un jardin japonais

Takemitsu ne conçoit pas le son comme une entité stable, mais comme une vibration naturelle et vivante, refusant ainsi toute forme de maîtrise sur ce dernier. Sa démarche est donc à l'opposé du spectralisme, de Tristan Murail, de Pierre Schaeffer ou encore de Tamba, en ce sens qu'il ne voit pas d'utilité à analyser scientifiquement le son. Et cette conception est complètement intégrée à la relation que Takemitsu entretient avec la nature dans sa musique. D'ailleurs, la verbalisation d'un élément naturel – par le titre d'une œuvre – précède la substance musicale de cet élément. Et le jardin traditionnel symbolise parfaitement les valeurs de la nature structurée par l'homme. Par exemple, il va adopter le concept d'individualité orchestrale, où il privilégiera la personnalité de chaque musicien en contradiction avec une unité de groupe (comme les premiers violons à l'orchestre). Il utilisait parfois cent portées lorsqu'il composait pour un orchestre de cent musiciens. En fait, pour démontrer ce concept d'individualité, il va souvent se référer aux jardins japonais :

« On peut, par exemple, comparer l'orchestre avec le jardin. Dans les jardins, notamment dans le jardin japonais de type circulaire, il y a des détails différents et raffinés. Par l'assemblage de ceux-ci, l'harmonie est maintenue et chaque détail devient anonyme et cache sa personnalité... C'est qui m'intéresse. J'aimerais créer quelque chose de semblable avec la musique. Si le soleil se lève, ces détails brillent. Et, si le soleil se couche, ils s'assombrissent. S'il pleut, ils changent de couleur, et si le vent souffle, ils

³¹⁶ Takemitsu, Torū, Cronin, Tania, Tann, Hilary, *Afterword*, Perspectives of New Music, Seattle, Vol. 27 n° 2, 1989, p. 213.

³¹⁷ Nous développons cet aspect dans le second chapitre.

*varient encore sous une autre forme. De telle manière, je voudrais traiter l'orchestre.*³¹⁸ »

Les idées qui président à la conception du jardin japonais ont donc une grande importance dans les procédés de composition de Takemitsu. Comme chaque détail du jardin japonais qui a une caractéristique particulière à un moment donné, chaque musicien de l'orchestre peut fonctionner indépendamment des autres, et cette individualité collective permet de créer de nouvelles couleurs de son. Les relations avec l'espace sont donc multiples et dépendent d'un chemin aléatoire que prend l'auditeur. L'une des principales caractéristiques de la temporalité musicale chez Takemitsu est sans doute « [l']autonomie d'un instant éternellement figé de la nature, lequel dépend d'un certain flou temporel par rapport au début et à la fin de l'œuvre.³¹⁹ »

III.C.1.c. Par la temporalité

De certaines traditions japonaises telles que le *gagaku* ou le *nō*, Takemitsu exploite une organicité différente en refusant la « temporalité occidentale » classique et romantique, laquelle puise le contraste dans la dynamique narrative. Takemitsu essaie de ne pas délimiter l'œuvre et sa narration ni dans le passé, ni dans le présent, ni dans le futur, par le biais de l'énergie immanente de chaque son. Comme dans la musique de cour japonaise, ses pièces sont lentes, presque statiques, évoluant par le timbre de chaque son, et à l'instar de la musique de *nō*, le discours procède par petites cellules. Il cherche à conférer au silence une densité comparable à celle du son, à l'instar du silence ménagé entre deux frappes de tambour dans le *nō*, lequel génère l'essentiel de la tension dramatique. Sa musique demeure, à partir du silence, dans l'émergence du matériau musical. En évitant toute hiérarchie, il arrive à faire du son et du silence un tout, une seule entité. Il s'agit de rendre le cours du temps de l'œuvre (donc le temps global de l'œuvre) infiniment long par des procédés de création au cœur des parties instrumentales et vocales. C'est-à-dire que chaque partie joue un rôle dans le développement du temps global de l'œuvre, mais de manière individuelle et non par l'ensemble des parties. Cette manière de composer reste à l'image du jardin traditionnel, dans lequel chaque élément naturel correspond à un cycle de vie et intègre un espace précis du jardin. Et cette dimension du silence rejoint la dimension du temps musical puisqu'il faut nourrir celui-ci d'une expression

³¹⁸ Takemitsu, Torū, *Chosakushu*, Tome 5 page 33, dans Miyakawa, Wataru, *Tōru Takemitsu, situation, héritage, culture*, page 48, l'Harmattan, 2012.

³¹⁹ Kreidy, Ziad, *op. cité*, page 4.

pour qu'il y ait une continuité temporelle à l'œuvre. Le silence doit nourrir le discours, et il faut pour cela le rendre aussi dense que le son.

« Il montre aussi à quel point les traditions remontant aux temps les plus reculés peuvent être essentielles à l'art novateur de l'Occident de la deuxième moitié du vingtième siècle.³²⁰ » Ainsi, Takemitsu cherche un langage musical universel par la jonction entre différentes traditions japonaises et la musique écrite et composée de la seconde moitié du vingtième siècle, en opérant des processus d'hybridation. Nous détaillerons d'ailleurs cet aspect dans une partie ultérieure. En ce sens, ne peut-on pas distinguer un particularisme proprement japonais imprégnant la musique de Takemitsu, se servant de nombreux concepts traditionnels – dans le second chapitre, nous verrons que Takemitsu utilise l'intégralité des agents à double fonction que nous avons formalisé – comme tremplin vers un langage universel revendiqué par la musique contemporaine ? À l'instar de Bartók, sa musique se distingue par une pensée structurant l'ensemble de son œuvre, et quand bien même l'on concéderait qu'il n'est pas parvenu à atteindre cette universalité musicale par le recours aux traditions, il convient néanmoins de reconnaître l'importance considérable de son travail autour de l'esthétique japonaise au sein de la musique contemporaine.

III.C.2. Le dialogue transgressif chez Tōru Takemitsu

Étudions maintenant Takemitsu du point de vue de la transgression. Edward Smaldone, dans son article *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn*³²¹, traite avec justesse du rapprochement entre la musique non tonale et les traditions japonaises chez Takemitsu. Il base son analyse sur une conception japonaise de la musique, qui considère que les « hauteurs individuelles d'un son musical sont moins importantes que la qualité du son³²² [qui se répartit] le long d'un spectre timbral situé entre les extrêmes d'une onde sinusoïdale et du bruit blanc.³²³ » Il utilise le terme de « nuclear tones » (tons nucléaires ou *kakuon*) pour aborder les espacements entre les hauteurs dans les compositions de Takemitsu, et les rapproche de l'une des caractéristiques du langage musical indéterminé tel que la tradition japonaise l'illustre : un hexacorde modal symétrique à l'intérieur duquel les « nuclear tones » sont articulés. Nous formalisons ces *kakuon* par notre

³²⁰ Kreidy, Ziad, *op. cité*, page 6.

³²¹ Smaldone, Edward, « Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn », *Perspectives of New Music*, 1989, vol. 27 no2, pp. 216-231.

³²² Il s'agit de la notion de *iro* (couleur du son), très importante chez les musiciens traditionnels.

³²³ *Ibid.*, p. 218, c'est nous qui traduisons.

agent à double fonction 2 (emprunts paramétriques). Il part donc du postulat que ces « nuclear tones » sont présents à la fois dans la musique de Takemitsu et dans certaines traditions musicales autochtones. Pour étayer son propos, il prend l'exemple du mode *in-senpo*, qui développe une structure symétrique dans laquelle deux tons nucléaires – somme toute, deux *kakuon* – centraux sont séparés par une quarte. Il souligne ensuite que les structures des hauteurs dans *November Steps* peuvent être semblables à ces structures tétracordales. Toutefois, une analyse centrée uniquement sur les hauteurs n'est pas suffisante pour démontrer une quelconque transgression chez le compositeur.

III.C.2.a. November Steps : de l'orchestration...

Étudions plus en détail *November Steps* : nous utiliserons ici notre propre analyse, conjointement avec celle puisée dans l'ouvrage *Tōru Takemitsu, Situation, héritage, culture*³²⁴, de Wataru Miyakawa. L'orchestration révèle deux idées principales, d'abord la confrontation entre le Japon et l'Occident, et ensuite l'utilisation d'objets sonores dans le temps. Le *biwa* et le *shakuhachi*, instruments qui ne sont traditionnellement pas joués ensemble, sont mis en avant en tant que solistes dans une forme concertante. Ces deux instruments sont en parallèle mis en confrontation directe avec l'orchestre occidental, lui-même divisé en deux groupes autour du chef d'orchestre, en antiphonie. On notera ici la présence d'emprunts relevant de l'agent à double fonction 1, lesquels se trouvent décontextualisés afin d'être mis en confrontation à la fois entre eux et avec l'orchestration occidentale. Mais cette confrontation permet par ailleurs d'apporter une véritable mise en avant des instruments solistes : le *shakuhachi* est un instrument pentatonique, limité techniquement à quelques notes. Pour préparer son entrée, Takemitsu crée une harmonisation orchestrale – très chromatique – autour du re3, note principale de l'instrument japonais. Le *shakuhachi* intègre cependant cet univers sonore en jouant dans un mode tétracordal, ce qui vient amplifier la confrontation (orchestration chromatique/soliste dans une interprétation traditionnelle). Ici, les emprunts correspondent aux agents à double fonction 1 et 2.

III.C.2.b. ...à la temporalité

On constate aussi que le compositeur japonais crée plusieurs strates temporelles en créant plusieurs objets sonores – correspondant aux différents instruments et ayant chacun leur propre développement. Cette structuration temporelle n'est pas sans références aux jardins

³²⁴ Miyakawa, Wataru, *Tōru Takemitsu, Situation, héritage, culture*, op. citée, 2012, pp. 221-246.

japonais, qui développent une temporalité singulière propre à chaque objet naturel présent. Les objets sonores peuvent se structurer de la manière suivante : les objets en *désaccord*, les objets à *l'unisson* et les objets *percussifs*. Takemitsu est d'ailleurs très clair quant à la disposition de ces objets sonores : « Comme il y a des fuseaux horaires sur terre, disposer l'orchestre sur plusieurs strates temporelles. Un spectre du temps.³²⁵ » Cette instabilité temporelle est amplifiée lors de l'entrée des instruments japonais, qui jouent par rapport à leur propre temporalité, le temps non-mesuré, retravaillé par Takemitsu pour construire ce qu'il appelle le *one by one*, lié à l'agent à double fonction trois. Il met donc en valeur l'écoute globale de l'orchestre, mais en privilégiant le jeu entre familles d'instruments – on peut ici faire un rapprochement avec la musique de cluster de Ligeti ou de Xenakis. Il devient d'ailleurs très vite ardu de suivre la pulsation : les tenues de l'orchestre sont très longues, le tempo extrêmement lent et mouvant. Cette structure temporelle est empruntée à l'élasticité temporelle du *nō* permettant de créer une dimension allant de l'immobile jusqu'au mouvement par un processus psychophysiologique (agent à double fonction 3).

On constate déjà là quelques dialogues entre les transgressions occidentale et japonaise ; notons le jeu simultané de deux instruments japonais qui ne sont pas traditionnellement faits pour être joués ensemble car ils correspondent à une esthétique différente. Ils sont décontextualisés par la confrontation à l'orchestre occidental, lui-même dans une harmonisation « pan-tonale », c'est-à-dire basée sur le cycle des quintes par des accords principalement diatoniques, ce qui constitue en soit une transgression.

III.C.2.c. Forme

La pièce est composée de onze « échelons » ou *dan* (nommés comme tels par Takemitsu). Cette forme est basée sur celle intitulée *danmono* dans la musique pour *koto* du dix-septième siècle. Le *dan* principal est annoncé au début, et son matériau sera varié dans les dix *dan* restants. Mais contrairement au *danmono*, le *dan* principal ne contient pas de mélodie particulière. Cette forme semble particulièrement utile lorsqu'elle est superposée aux strates temporelles citées plus haut, car elle est ambiguë : le nombre de mesures des différents *dan* n'est pas fixe, et crée alors une instabilité temporelle supplémentaire, où le temps non-mesuré des instruments japonais peut alors être pensé à l'échelle de la macrostructure de l'œuvre. Ces

³²⁵ Takemitsu, Tōru, dans le livret du CD *Requiem*, page 9, 1988.

échelons ne sont donc pas des repères temporels indiquant chaque variation, mais plutôt une séparation entre les différentes strates temporelles.

III.C.2.d. L'intervalle comme objet de dialogue transgressif

On retrouve un autre élément de dialogue transgressif dans le traitement des intervalles de l'œuvre. Le micro-intervalle est un intervalle fréquemment utilisé dans la musique de tradition japonaise, justifié par la facture des instruments japonais et par les caractéristiques intrinsèques de la musique indéterminée, propices à l'instabilité sonore. Takemitsu en propose une modernisation en le mêlant à la masse orchestrale, qui doit utiliser le quart de ton – différence notoire en ce sens que le micro-intervalle japonais n'est pas mesuré contrairement au quart de ton. Il va donc tenter de mêler la construction micro-intervallique traditionnelle japonaise à la musique de texture. En transgressant les traditions japonaises, il tente de créer des points communs avec l'avant-garde occidentale, amenant à une nouvelle forme d'expression musicale. Et c'est précisément cet emprunt à la musique indéterminée, créé par le geste et qui correspond en ce sens à l'agent à double fonction 3, qui permet aux deux types de musique de dialoguer de manière syncrétique³²⁶.

Peter Burt nous indique d'ailleurs que Takemitsu « a trouvé de nombreux points communs entre la culture japonaise – du moins tel qu'il la conçoit – et les préoccupations des compositeurs contemporains occidentaux.³²⁷ » Takemitsu élabore sa propre conception des traditions japonaises, s'attachant avant tout à la manière dont il peut transcender les limites inhérentes à ces traditions pour les faire entrer en dialogue avec l'avant-gardisme occidental. Pour le dire autrement, il transgresse le modèle musical japonais, et la construction de son langage peut alors être considérée comme différente, voire opposée à la construction contemporaine de la musique en Occident. C'est en ce sens que peut être compris le particularisme japonais lié à la musique contemporaine, car il y a ce dialogue transgressif à l'œuvre permettant l'apparition d'un syncrétisme fort chez certains compositeurs japonais. Ce particularisme semble tout aussi important dans la musique pour bande japonaise.

III.D. Le cas de la musique pour bande japonaise

La recherche sur l'évolution de la musique pour bande japonaise est assez minime, mais nous nous baserons ici sur les travaux développés par Jeremy Corral, notamment dans sa thèse

³²⁶ Cf. Chapitre 3.

³²⁷ Burt, Peter, *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, 2001, page 275, c'est nous qui traduisons et qui soulignons.

*Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*³²⁸ ainsi que de certains autres chercheurs japonais ayant traité du sujet. Pour Hiromi Ishii³²⁹, les systèmes occidentaux et japonais sont trop différents. Ainsi, dans la musique occidentale³³⁰, l'œuvre est constituée d'un rythme fixé selon une unité temporelle et la hauteur de chaque note est stable, alors que la musique traditionnelle japonaise se caractérise par des composantes moins rigoureuses, comme une note libre de fluctuer autour d'un ou plusieurs *kakuon*³³¹, par exemple au *shakuhachi* : « Dans le répertoire de *shakuhachi* 尺八 [...], la découpe du temps ne dépend pas de valeurs arithmétiques abstraites, mais repose sur le souffle de l'exécutant. En outre, par cette absence même de stabilité des hauteurs et de mesure fixe des intervalles temporels, il devient manifeste que l'harmonie tonale telle qu'elle est conçue dans la musique occidentale ne peut exister traditionnellement au Japon.³³² »

Notons également une différence de facture entre les instruments japonais et occidentaux : un écart fondamental d'intensité sonore crée une dualité au niveau du timbre et des hauteurs, notamment lorsque l'on compare la stabilité sonore des instruments occidentaux à l'instabilité des instruments japonais. La musique électroacoustique semble permettre de se détacher des considérations du compositeur et des écarts rythmiques pour repenser la forme musicale. Ce type de musique s'attache au son tel qu'il est perçu, *ressenti*, et se rapproche ainsi de la musique japonaise. L'objectif de la musique électroacoustique n'est pas d'utiliser uniquement le son instrumental tel qu'il a été développé dans la musique occidentale dite « classique », et partant de ce principe, tous les sons du monde, quelle que soit leur nature, sont potentiellement exploitables³³³.

On peut cependant faire une réflexion sur cette pensée, en ce sens que tant Schaeffer que Chion³³⁴ parlent de « bons sons » par opposition aux sons que l'on ne peut utiliser dans leur musique. La pensée selon laquelle tous les sons du monde sont exploitables intègre dès lors la construction musicale japonaise de la musique pour bande et non la construction occidentale. Ceci peut constituer une première différence.

³²⁸ Corral, Jeremy, *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*, op. cité, 2021.

³²⁹ Ishii, Hiromi, *Composing Electroacoustic Music relating to Traditional Japanese Music*, Simon Emmerson (dir.), City University of London, 2006, p. 15.

³³⁰ Ici, Ishii fait référence à la musique occidentale tonale, du début de l'ère classique à la fin du romantisme.

³³¹ Ce terme sera développé au début du second chapitre.

³³² Corral, Jeremy, op. cité, page 20.

³³³ Corral, Jeremy, op. cité, page 25.

³³⁴ Chion, Michel, Reibel, Guy, *Les musiques électroacoustiques*, INA/Édisud, Aix-en-Provence, 1976, page 213.

III.D.1. L'exemple de la musique concrète

La musique concrète « est composée expérimentalement par un montage direct [du support d'enregistrement], résultat d'approximations successives, aboutissant à réaliser la volonté de composition contenue dans des esquisses, sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.³³⁵ » La structure de la musique concrète se construit donc autour du temps musical. On peut la comparer à celle d'une pièce de musique traditionnelle, qui n'a pas de réalité ni écrite ni concrète jusqu'à ce que les musiciens commencent à l'interpréter³³⁶. Et c'est au sein de la musique concrète héritée de Schaeffer qu'Ishii entrevoit la possibilité pour certains matériaux des traditions musicales japonaises de s'insérer avec justesse. Pour le dire autrement, la musique concrète offre un cadre où la sensibilité musicale japonaise ne serait pas tout simplement considérée comme étrangère au sein d'un art dont les formes s'exposent au regard international. Et l'histoire de la musique électroacoustique et concrète au Japon est relativement ancienne : la première expérience considérée comme électroacoustique a été réalisée en 1952 au sein du studio de la NHK. En 1954, des fonctionnalités des générateurs d'ondes sinusoïdales étaient testées³³⁷. Il convient donc d'appréhender le Japon comme l'un des précurseurs du genre. La musique pour bande peut alors être un espace convaincant pour que les compositeurs japonais puissent réaliser l'hybridation attendue entre les cultures musicales traditionnelle japonaise et occidentale.

Il s'agit ainsi à la fois d'un dialogue entre musique concrète et musiques traditionnelles japonaises, et d'une opportunité pour les compositeurs japonais d'enrichir la musique concrète par l'apport d'une pensée esthétique japonaise.

III.D.1.a. L'après-guerre et le rôle du compositeur japonais

Lors de l'après-guerre et le retrait des troupes américaines, les autorités politiques revendiquent le fait que « la véritable indépendance nationale et la construction d'une nouvelle identité culturelle ne peuvent se réaliser sur les bases d'un projet de détermination ethnique tel qu'il fut mené par le gouvernement pendant la guerre.³³⁸ » Le compositeur comprend dès lors qu'il a un rôle – ici pacifique – à jouer dans le développement international du Japon. La

³³⁵ Schaeffer, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 35.

³³⁶ Notamment les pièces de genres musicaux de tradition orale.

³³⁷ Kawasaki, Kōji, Shimura, Satoshi, « NHK Tōkyō ni oite seisaku sareta denshi ongaku no chōsa (1952-1968) » (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, p. 122.

³³⁸ *Ibid.*, page 67.

question reste dès lors de savoir comment penser le lien avec la musique contemporaine occidentale et une histoire culturelle riche telle que celle que le Japon a connu au cours des siècles. Le groupe *Jikken Kōbō* ou « atelier expérimental », créé en 1951 et qui sera le premier groupe japonais à expérimenter l'expression musicale pour bande, témoigne de ce désir d'articulation des langages : l'objectif est de créer des outils permettant de constituer une musique désireuse autant d'une ouverture sur le monde que d'une représentation de la réalité locale et non entièrement fondée sur la création occidentale³³⁹.

III.D.1.b. Toshirō Mayuzumi et Minao Shibata

Toshirō Mayuzumi (1929-1997) fait partie de ces compositeurs japonais montrant un certain dynamisme pour les nouveautés musicales. Il crée au Japon en 1953 *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. » (Œuvres « X.Y.Z. » pour musique concrète). Dans cette pièce, Mayuzumi « prend immédiatement appui sur le ressort du contexte historique, de l'expérience collective et de l'émotion pour aussitôt dénouer la tension que causerait la mécompréhension éventuelle de ce qui se donne à entendre », alors même « que Schaeffer préconisait d'isoler l'en-soi du phénomène sonore, de débarrasser le son enregistré de sa discursivité en le coupant de l'événement qui en est en premier lieu la cause sans quoi ne pourrait percer son potentiel musical.³⁴⁰ » Il s'agit ici d'interroger le son pour ce qu'il suggère dans le temps présent, à la manière de Takemitsu. Déjà dès le début de la musique concrète au Japon, nous pouvons considérer une distinction avec son homonyme occidental.

Mayuzumi n'est pas le seul compositeur à tenter de donner un autre sens à la musique électroacoustique que celui issu de l'Occident. Minao Shibata (1916-1996) s'attache à la question du sérialisme dans sa pièce de musique concrète *立体放送のためのミュージック・コンクレート* (*musique concrète pour diffusion stéréophonique*, 1955³⁴¹), première pièce d'une chaîne de travaux réalisés dans les studios de la NHK. Pour le compositeur, le sérialisme est une méthode logique où la forme musicale devient une abstraction. Précisons tout de même que le sérialisme reste ancré dans une pensée paramétrique, c'est-à-dire où le paramètre est plus important que d'autres objets à plus haut niveau, et que c'est généralement lui qui détermine la forme³⁴². La forme peut donc difficilement devenir abstraction si la valeur paramétrique est

³³⁹ *Ibid.*, page 75.

³⁴⁰ *Ibid.*, page 79.

³⁴¹ Exemple tiré de la thèse de Jeremy Corral, *op. cité*, page 91.

³⁴² On parle, même dans le sérialisme généralisé des années 1951/1952, de niveau de lenteur, de durées, d'intensité ou encore de timbre, mais pas de série de texture par exemple.

dominante³⁴³. « Selon l'hypothèse que formule Shibata, disposer de sons non musicaux en se confrontant à l'épaisseur sensible du réel constituerait toutefois un moyen de rapprocher la technique sérielle de la discursivité qui lui ferait défaut, et par là-même de répondre à un certain besoin historique de signifier l'*ethos* japonais tout en adhérant pleinement aux propositions formelles de la modernité.³⁴⁴ »

III.D.2. L'élaboration d'une musique pour bande japonaise

Nous avons donc, dès l'élaboration expérimentale de la musique concrète au Japon, une manière de penser la musique comme revendication d'une identité nationale ou au moins culturelle tout en y intégrant une certaine Modernité, inhérente à la mondialité. Si la musique concrète peut ainsi signifier, comme le souligne Shibata, le caractère japonais, c'est qu'il y a désir d'authentifier un particularisme japonais de la musique pour bande.

Mais si la musique pour bande semble autant se rapprocher des conceptions de la musique traditionnelle japonaise, alors il n'est peut-être pas si complexe d'y authentifier une pensée japonaise. Nous pouvons alors nous demander si la dialectique entre les deux types de musique ne manque pas de fertilité, une « pseudo-manière » de faire occidental. Malgré la richesse des éléments abordés par Jeremy Corral dans sa thèse, et qui tendent à démontrer une sorte d'orientation japonaise de la musique pour bande, cette question reste, à ce stade de l'analyse, justifiable.

III.D.2.a. De la musique internationale à la spécificité locale

Aussi, « La capacité – d'abord mise en exergue par Mayuzumi – qu'ont les sons non musicaux d'évoquer de manière figurative le réel représente une ressource qu'il est essentiel de considérer dans l'entreprise d'invention d'une nouvelle musique à rattacher au folklore.³⁴⁵ » Le folklore peut ici être compris ici comme une référence à l'esthétique traditionnelle japonaise, à l'identité culturelle et musicale du Japon, aux traditions. Comme Bartók au début du vingtième siècle, Mayuzumi rapproche la musique du peuple en puisant dans les formes d'un fond culturel commun. Dans un contexte d'internationalisation doivent être pensés de nouveaux moyens d'exprimer la question de la spécificité culturelle. Il s'agit donc d'intégrer des agents à double

³⁴³ Nous abordons cette question plus en détail dans le second chapitre.

³⁴⁴ Corral, Jeremy, *op. cité*, page 94.

³⁴⁵ Shibata, Minao, « Rittai hōsō ni tsuite » (À propos de radiodiffusion en stéréo), dans *NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen NHK 年鑑 6, 1954*, (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, *Yumani shobō ゆ まに書房*, 1999, p. 32, traduction par Jeremy Corral.

fonction dans des pièces à caractère *non national*, pour y introduire une identité. Et Corral nous dit que « c'est en réaction aux uns et aux autres [Pierre Schaeffer et Pierre Boulez], et sans même avoir pu prêter l'oreille à ce qui se donne concrètement à travers les œuvres discutées, que Shibata opte pour un modèle autre ; un modèle qui non pas s'oppose complètement aux précédents mais plutôt en constitue une synthèse positivée, en mesure de proposer dans le même temps une réponse à l'hypothèse d'une musique concrète qui serait japonaise.³⁴⁶ »

Dans la deuxième moitié des années cinquante, beaucoup d'efforts sont investis dans le redressement économique du Japon et, la décennie suivante, le pays devient l'une des plus grandes puissances économiques du monde³⁴⁷. Dans les années soixante, on constate un réexamen des musiques traditionnelles de la part de certains compositeurs : on peut citer *November steps* de Takemitsu ou encore *Bunraku* (1960) de Toshirō Mayuzumi, autant d'œuvres qui témoignent de la nécessité d'interroger la Modernité. Les années soixante ont pour particularité d'intensifier la tension à l'œuvre entre le désir de proximité et celui de distanciation avec l'Occident ; on peut ici aborder le terme de revendication nationale d'une spécificité locale. Et par des moyens d'accès à la création occidentale de plus en plus facilités, de nombreux compositeurs japonais appréhendent de mieux en mieux ce qu'est la musique pour bande. La publication d'œuvres électroniques et concrètes domestiques agit comme la confirmation, aux niveaux national et international, de la pertinence de l'approche « japonaise.³⁴⁸ » Matsushita³⁴⁹ nous indique d'ailleurs que ce qui fait la spécificité locale de la musique pour bande japonaise ne se situe pas, comme dans son homologue occidental, dans la structure à déployer dans la durée du matériau employé, mais par rapport à ses effets directs, prompts à soulager rapidement la tension par laquelle s'exécute sur la bande le travail lent du son, en cherchant à lui rendre la vivacité de ses contours – on en revient à cette *réception perceptive* issue de concepts traditionnels que Tamba avait bien compris.

³⁴⁶ Corral, Jeremy, *op. cité*, page 96.

³⁴⁷ Galliano, Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1ère éd. 1998), p. 209.

³⁴⁸ Corral, Jeremy, *op. cité*, p. 161.

³⁴⁹ Matsushita, Shin.ichi 松下真一, « Denshi ongaku to denshi ongaku ha » 『電子音楽と電子音楽派』 (Musique électronique et écoles de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* (L'Art de la musique), vol. 20 no. 1, janvier 1962, p. 48-49, traduction par Jeremy Corral dans sa thèse.

III.D.2.b. Le Sōgetsu art center : l'apparition de la musique pour bande japonaise sur la scène internationale

« La première pièce produite au studio du Sōgetsu art center³⁵⁰ est Tēpu no tame no “mizu no kyoku” テープのための「水の曲」 (‘Musique de l’eau’ pour bande) de Tōru Takemitsu, présentée en avril 1960. Façonnée de sons que fait l’élément liquide versé selon différents débits dans des récipients de natures variées, la bande est diffusée dans l’espace de représentation tandis que lui répondent sur scène flûtistes et danseur de nō. L’œuvre poursuit de la sorte l’examen de la confrontation du silence et du son, de l’écoute et du geste, en donnant corps au mouvement sonore fondamental – ce ‘fleuve’ dont la présence élémentaire traverse et anime le monde – par lequel s’oriente désormais entièrement le travail du compositeur.³⁵¹ »

Nous pouvons ainsi considérer que le compositeur introduit ici des emprunts formalisés par nos agents à double fonction 1, 3 et 4 dans sa musique pour bande, ce qui permet l’introduction d’un particularisme japonais dans la musique concrète. Takemitsu prend donc parti dans la représentation du Japon au niveau international de ce genre musical.

Cependant, le Sōgetsu Art Center se veut centre international d’art, et les compositeurs japonais voient en ce dernier un moyen de communiquer avec les compositeurs européens et anglo-saxons (notamment avec John Cage). Il est pourtant important de consolider des espaces de repli relevant de l’altérité, fondamentale à la résistance de la spécificité locale³⁵². Les compositeurs japonais de musique concrète que nous avons cités ne se contentent en effet pas de faire des allers-retours entre les centres de production européens. Et pour se développer, l’œuvre doit se saisir des dispositifs de médiation internationale et qui participent à en construire le sens.

³⁵⁰ Le Sōgetsu Art Center est une salle de spectacle et un studio de recherche inauguré en 1958 à Tokyo. Il propose divers événements de musique, de théâtre, de danse ou encore de cinéma. Ce centre aura une grande importance dans le renouvellement de la musique pour bande et au développement de la musique expérimentale au Japon.

³⁵¹ Corral, Jeremy, *op. cité*, page 169-170.

³⁵² *Ibid.*, page 173.

III.D.3. Médiatisation et réception

Dans son ouvrage *Locating East Asia in Western Art Music*³⁵³, Yayoi Uno Everett développe trois grands modèles d'ensemble qui couvrent de nombreuses sous-divisions : le *transfert*, où les ressources asiatiques sont empruntées ou réappropriées dans un contexte musical déterminé comme occidental ; le *syncrétisme*, un procédé d'assemblage qui dirige vers des constituants engagés non-incompatibles un changement de leur valeur et de leur forme ; la *synthèse*, qui crée un renouveau musical cohérent de matériaux observés comme incompatibles au départ. Si l'on prend un exemple concret, *November Steps* de Takemitsu est une œuvre syncrétique en ce sens qu'elle juxtapose sans les unifier les instruments japonais et occidentaux, et les systèmes d'accords sont traités de manière similaire³⁵⁴. Cet outil d'analyse permet de mieux comprendre l'autonomie de l'œuvre au regard de la polarisation géographique et culturelle. Mais pour Corral, cette manière d'analyser les œuvres ne permet pas de « complètement envisager la fluidité des formes dans l'espace [...] et surtout dans le temps, selon des stratégies de médiatisation qui impliquent – au sein d'incontestables rapports de force – des procédés de construction motivée de ce qu'est la vérité de l'œuvre à un moment déterminé.³⁵⁵ » Pour lui, c'est par cette médiatisation qu'il convient d'appréhender le lien avec l'*Autre*, qui désire forger sa propre proposition de musique pour bande auprès de la scène internationale. La médiatisation va en effet orienter la signification même de l'œuvre.

Cage – bien qu'il ne soit expert ni de la musique pour bande, ni de la musique japonaise – assumera pleinement le fait que des écarts ont été creusés entre les musiques pour bande japonaise et de l'Occident³⁵⁶ : il a été impressionné du travail de Takemitsu et Mayuzumi où il perçoit une profonde tension avec la musique occidentale, dans le souci de la continuité musicale chez Takemitsu et dans la sollicitude prononcée des sentiments chez Mayuzumi³⁵⁷. Il faut comprendre ces tendances comme témoignant de l'intensité avec laquelle « le Japon aurait transcendé sa condition de territoire situé à la périphérie de l'Occident pour s'ériger comme la manifestation du transfert du centre culturel, d'abord déterminé comme exclusif, vers d'autres zones, dès lors tout aussi centrales quoique “différentes”, et avec lesquelles l'échange

³⁵³ Uno Everett, Yayoi, *Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music – Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy*, dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 15-20.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵⁵ Corral, Jeremy, *op. cité*, p. 212.

³⁵⁶ Cage, John, *Contemporary Japanese Music*, dans Uno Everett, Yayoi et Lau, Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 196-198

³⁵⁷ *Ibid.*, 197-198, in Corral, Jeremy, *op. cité*, page 226.

horizontal est la condition de l'interrogation et de l'évolution de formes devenues communes.³⁵⁸ »

III.D.4. Conclusion

Le cas de la musique pour bande est donc particulièrement intéressant dans le cadre de la présente recherche. En effet, nous avons pu distinguer une spécificité locale de la musique pour bande au Japon – notamment par les recherches poussées de Jeremy Corral –, qui ne se distingue d'ailleurs pas uniquement par l'élaboration syncrétique d'un langage entre traditions et modernité. Ce cas est plus complexe, et certains compositeurs japonais ont cherché, par le biais de la musique pour bande, leur propre Modernité, issue d'une manière de faire la musique pour bande qui serait propre au Japon par une approche conceptuelle différente de l'approche contemporaine occidentale. Cette approche est notamment due au début à un manque de connexion entre les scènes électroacoustiques occidentale et japonaise. Et c'est bien l'implantation de la musique pour bande du Japon au niveau international qui va marquer la différence nette entre les conceptions occidentale et japonaise. Nous pouvons spécifier que ce qui fait l'originalité de la musique pour bande, c'est l'hybridation qui a été opérée pour rassembler ce qui est commun entre la musique pour bande et de nombreux concepts traditionnels (le temps musical, l'absence de notation, *etc.*) et ce qui a nécessité une véritable acculturation – cette construction japonaise de la musique pour bande qui permet d'aborder une spécificité locale. Ce sont ces différents résultats de recherche qui nous poussent à penser qu'il existe un particularisme japonais au sein de la musique contemporaine, même si cette dernière tend à être transculturelle.

III.E. Distinction de comportements musicaux

Il convient cependant de distinguer certains comportements musicaux chez les compositeurs japonais. Depuis le début de ce chapitre, nous observons un particularisme qui oriente le discours musical vers une référence aux traditions musicales dans une partie de la musique contemporaine japonaise. Mais tous les compositeurs japonais ne composent pas en s'appuyant sur la culture traditionnelle japonaise. D'autres encore s'inspirent de la culture contemporaine du Japon, telles que les catastrophes naturelles ou la *pop culture*. Une telle diversité doit être spécifiée et mise en avant dans notre travail. Les entretiens que nous avons mené en France et au Japon, auprès de douze compositeurs et compositrices ainsi que trois

³⁵⁸ Corral, Jeremy, *op. cité*, p. 227.

interprètes de musique traditionnelle, ont permis de distinguer quatre typologies de comportements :

- Les *comportements culturellement non impliqués*, où la référence culturelle est inexistante.
- Les *comportements culturellement impliqués*, dans laquelle les compositeurs et les compositrices assument clairement une ou plusieurs références à différentes traditions musicales japonaises dans leurs œuvres.
- Les *comportements transculturels neutres*, où la référence est présente mais non revendiquée par le compositeur ou la compositrice.
- Les *comportements culturellement médiatisés*, fortement liés à la *pop-culture* et au consumérisme.

La première typologie de comportements que nous pouvons distinguer, donc, est une typologie qui s'émancipe très largement de la culture traditionnelle japonaise. Les compositeurs et compositrices japonais.es qui correspondent à cette catégorie n'utilisent aucune référence aux traditions et composent une musique tout à fait transculturelle – un principe cher à la musique contemporaine. Il y a plusieurs raisons à cet « éloignement culturel » : par exemple, Masahiro Aogaki, actuellement au CNSMD de Paris, ne souhaite faire aucune référence à la musique ancienne du Japon ; selon lui, cela lui évite d'être identifié comme un « compositeur japonais » : « Dans un certain sens, il y a chez moi une sorte de résistance pour les choses qui sont typiquement japonaises, notamment aux choses clichées et directes. Je ne veux pas m'en servir comme une arme identitaire pour attirer des auditeurs. C'est pour cela que je ne suis pas en accord avec la posture d'Hosokawa.³⁵⁹ » Pour d'autres compositeurs, tels que Tomohiro Suzuki³⁶⁰, la question semble tout à fait hors de propos. Suzuki se sent loin des traditions musicales japonaises et son apprentissage de la musique n'a jamais intégré les concepts traditionnels, même au Japon. En fait, de nombreux compositeurs japonais intègrent cette catégorie. Nous nommons cette catégorie *comportements culturellement non impliqués*.

La seconde typologie de comportements, peut-être la plus connue, peut permettre de catégoriser les compositeurs et compositrices japonais.es qui intègrent de manière largement assumée des éléments traditionnels. Par ailleurs, ces compositeurs montrent généralement une grande compréhension du monde traditionnel, souvent synonyme d'une étude minutieuse du

³⁵⁹ Aogaki, Masahiro, 15/05/2024, Paris.

³⁶⁰ Tomohiro, Suzuki, 23/05/2024, Lille.

langage, des matériaux et de différents genres musicaux traditionnels. La référence est généralement très claire, de l'utilisation/l'inspiration d'instruments traditionnels à l'utilisation de préceptes musicaux, littéraires ou l'utilisation de matériaux issus de genres musicaux anciens (*nô*, *gagaku*, *kabuki*, *shômyô*, *min'yô*³⁶¹, *etc.*). Précisons tout de même que ces éléments sont généralement modifiés ou décontextualisés dans des processus de composition. Citons ici Tōru Takemitsu, Yoshihisa Taira, ou plus récemment Toshio Hosokawa, Kazutomo Yamamoto, Yū Kuwabara ou encore Fumie Hihara. Certains compositeurs, comme Kazutomo Yamamoto³⁶², vont parfois jusqu'à penser qu'il est possible de renouveler la musique traditionnelle par le biais de la musique contemporaine. Yamamoto explore dans de nombreuses œuvres une utilisation nouvelle des instruments traditionnels, souvent par des techniques de jeu contemporaines. Il explique, dans l'entretien que nous avons eu avec lui, qu'il part toujours de techniques de jeu traditionnelles d'un instrument japonais pour éventuellement dériver vers des techniques plus contemporaines, afin d'obtenir un son spécifique. Lorsqu'il compose avec une instrumentation occidentale, il se sert d'éléments traditionnels et de gestes musicaux liés aux pratiques instrumentales :

« Les Japonais ont un sens du son et du bruit légèrement différent de celui des Européens, notamment parce que le bruit est intégré depuis très longtemps dans diverses traditions musicales. C'est pourquoi je fais délibérément faire ce genre de choses aux instruments européens. J'utilise, en quelque sorte, des techniques gestuelles "bruitistes" traditionnelles japonaises pour un instrument européen. En faisant cela, je crée quelque chose de nouveau dans le flux de la musique européenne, et cela donne aussi un sens au fait que je sois Japonais.³⁶³ »

Yū Kuwabara, compositrice et enseignante à l'université Kunitachi College of Music de Tokyo, compose une grande partie de son répertoire avec de nombreux éléments issus de

³⁶¹ Pour mieux comprendre les caractéristiques de ces genres traditionnels, se référer aux différents ouvrages théoriques existants : Tamba, Akira, *La structure musicale du nô*, Klincksieck, 1974, et *Musiques traditionnelles du Japon*, Volumes 1 et 2, Actes Sud, 2001, Garfias, Robert, *Gagaku : the Music and Dances of the Japanese Imperial Household*, Hassel Street Press, 2021, Kapuscinski, Jaroslaw, Rose, François, *Le temps et le timbre dans la musique de gagaku*, L'Harmattan, 2012, Landy Pierre, *Musiques du Japon*, Buchet-Chastel, 1996, Malm, William P., *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, Kodansha International, 2000, Koizumi, Fumio, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音 世界のなかの—日本音楽』, Heibonsha, Japon, 1994.

³⁶² Yamamoto, Kazutomo, 18/09/2024, Tokyo.

³⁶³ *Ibidem*.

traditions tout aussi nombreuses. Mais cette utilisation des éléments traditionnels est avant tout passée par un long apprentissage des différentes traditions musicales du Japon :

« Il faut d'abord saisir l'essence derrière les éléments traditionnels, comme les modes et la façon dont ils sont joués. Il ne s'agit donc pas de choses superficielles, de surface, mais de saisir avec son propre corps ce qu'est l'essence de la musique japonaise, puis de l'essayer avec de la musique et des instruments occidentaux. Mais cela demande de nombreux essais et expérimentations avec des instruments occidentaux.³⁶⁴ »

Cet intérêt pour différentes traditions musicales japonaises provient de son apprentissage, où elle s'est questionnée sur ce qu'elle devait composer en tant que Japonaise³⁶⁵.

Fumie Hihara, compositrice et interprète de *koto* et de *shamisen*, intègre aussi pleinement cette typologie de comportements. Elle estime d'ailleurs se tourner autant vers les deux types de musique pour composer, qui sont largement complémentaires :

« Musique classique et musique traditionnelle japonaise sont très différentes. Mais musique traditionnelle et musique contemporaine sont très proches. Par exemple, la semaine dernière, je jouais à Deauville, et je jouais un morceau de Yatsushashi Kendo, l'un des plus anciens morceaux pour koto, avec d'autres morceaux, eux contemporains. Le public a trouvé le Kendo plus contemporain que les pièces contemporaines.³⁶⁶ »

D'ailleurs, pour la rédaction de ses partitions, elle utilise généralement l'écriture traditionnelle plutôt que l'écriture musicale occidentale. Elle estime que la musique contemporaine est très proche de la musique traditionnelle : « lorsque je joue de la musique contemporaine, j'ai vraiment l'impression de jouer de la musique traditionnelle.³⁶⁷ »

Un dernier exemple, pour finir sur cette typologie de comportements, pourrait être le compositeur Tetsuya Yamamoto, jeune compositeur ayant étudié en France après son master au Kunitachi College of Music. Il a étudié la musique contemporaine, mais aussi la musique de *gagaku* avec Mayumi Miyata pendant plusieurs années. Lors de l'entretien, il a clairement

³⁶⁴ Kuwabara, Yū, 22/10/2024, Tokyo.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ Hihara, Fumie, 11/08/2024, Paris.

³⁶⁷ *Ibidem*. Nous précisons que Hihara est aussi interprète et crée beaucoup de pièces pour *koto* de ses contemporains.

exprimé que « ce que j'ai étudié du *gagaku* là-bas est en grande partie lié à mes compositions. Cela m'a également conduit à ma composition actuelle. Je pense que c'est l'une de mes expériences les plus importantes.³⁶⁸ » Une grande partie de ses œuvres sont tournées vers la tradition musicale du *gagaku*, dont il utilise autant les concepts et les structures musicales que l'instrumentation : « Je pense que plus j'étudie les instruments traditionnels, plus la musique que j'écris se rapproche de cette musique traditionnelle. J'ai l'impression que le caractère de ma musique se rapproche de plus en plus de la musique traditionnelle.³⁶⁹ »

Nous pensons important de préciser un dernier point quant à cette catégorie : les compositeurs et compositrices de cette catégorie essaient tous d'éviter l'exotisme dans leurs œuvres et sont tous conscients de leur posture ; ils insistent généralement sur l'importance de la musique ancienne du Japon ainsi que sur sa corrélation possible à la musique contemporaine ; en outre, cette tentative de dépassement de l'exotisme intègre aussi les deux dernières catégories. Nous nommons cette catégorie ***comportements culturellement impliqués***.

La troisième et avant-dernière typologie de comportements, relativement proche de la seconde et que nous nommons ***comportements transculturels neutres***, diffère en ce que les compositeurs de cette catégorie s'autorisent des emprunts à la tradition sans nécessairement les revendiquer. Il s'agit de les utiliser à des fins purement compositionnelles. Par exemple, ils identifient, analysent et résolvent une problématique posée par l'une de leurs compositions (temporalité musicale, structure, timbres...) grâce auxdits emprunts. Il arrive parfois que la référence soit tout à fait inconsciente : le compositeur utilise sans s'en rendre compte une structure ou une pensée largement empruntée à la musique traditionnelle. C'est le cas de Kenta Onoda :

« Claude Ledoux a trouvé quelque chose de commun entre ma musique et la tradition japonaise : j'ai présenté une pièce il y a deux ans, et dans la première partie, il y a la circularité, je faisais tourner des matériaux. Il m'a demandé si c'était en relation avec la musique traditionnelle de type gagaku. En fait, c'était bien cela, mais je l'ai fait de manière inconsciente[...].³⁷⁰ »

Notons que la référence à la musique traditionnelle japonaise est ici traitée au même niveau conceptuel que d'autres notions issues de l'Occident. Nous pouvons aussi intégrer ici

³⁶⁸ Yamamoto, Tetsuya, 17/10/2024, Tokyo.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Onoda, Kenta, 06/06/2024, Paris.

Ichiro Nodaira, compositeur que nous avons interrogé à Tokyo. Ayant étudié en France, Nodaira a été confronté à un milieu où musique spectrale et musique post-sérielle étaient en confrontation. Il dit lui-même qu'il n'a « pas de relation étroite avec le monde de la musique traditionnelle.³⁷¹ » Pourtant, depuis qu'il est rentré au Japon, il va fréquemment au théâtre *bunraku* et il a créé une pièce pour *shamisen gidayū bushi*³⁷² et violoncelle, une autre étant en cours de création, cette fois-ci accompagnée d'un violon : « Pour l'année prochaine, j'ai reçu une commande pour un duo *bunraku shamisen* et violon. Je suis moi-même très intéressé par le *bunraku*. Le *bunraku* est plus sophistiqué que le *kabuki*, le *nô* ou d'autres genres musicaux de ce type, qui sont plus délicats, fins. Le *shamisen bunraku* est très puissant. J'aime cela !³⁷³ » Un autre élément, assez significatif, nous permet d'intégrer Nodaira à cette catégorie : « Lorsque j'ai créé l'une de mes œuvres, une fois, on m'a dit que celle-ci n'était pas une œuvre japonaise. C'est quelque chose que je ne connaissais pas, que je ne comprenais pas vraiment, mais c'est quelque chose qui a été dit de cette façon. Je ne pense pas que ce soit le cas. Je pense qu'il y a beaucoup d'éléments japonais dans mon travail. Mais ce ne sont pas les plus importants de mon travail.³⁷⁴ » Nodaira explique ici utiliser des éléments traditionnels mais sans les revendiquer, son œuvre est davantage tournée vers une écriture purement contemporaine.

Malika Kishino, compositrice que nous avons interrogé à Tokyo, peut également faire partie cette catégorie. L'un des aspects les plus importants de son œuvre est la question de l'organicité du son :

« Je ne pense pas vraiment à la technique, mais au son. Par exemple, lorsque je faisais de la musique assistée par ordinateur, ce qui est intéressant, c'est que vous mettez chaque matériau sonore dans l'ordinateur, vous le numérisez et vous le créez ensuite en touchant chaque matériau sonore tout en changeant sa dynamique. Le son a ensuite une attaque, puis une tenue, puis une extension, et enfin il s'éteint. En fin de compte, c'est comme notre vie, nous naissons, nous avons une vie, puis elle s'éteint, nous sommes des organismes mourants, et le son a sa propre vie, c'est organique. Je me suis rendu compte que le son est organique. Faire de la musique à partir de cela, c'est la même chose que faire des œuvres sonores, en fin de compte. Il y a un

³⁷¹ Nodaira, Ichiro, 15/10/2024, Tokyo..

³⁷² Autrement appelé *bunraku shamisen*, c'est le terme que Nodaira utilise pour le type de *shamisen* qui accompagne la voix dans ce genre musical et théâtral traditionnel.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*.

début. Ensuite, il y a un flux, puis il y a la nature de cette musique, et enfin elle disparaît. J'ai pris conscience de cette chose naturelle et j'ai réalisé qu'en fin de compte, faire de la musique, c'est comme faire un être vivant. Chaque être vivant, chaque être humain, a sa propre vie, donc chacun a son propre temps, sa propre durée de vie, et j'ai commencé à composer en gardant cela à l'esprit. Il ne s'agit donc pas tant de technique de composition que de la composition elle-même, de la raison pour laquelle je compose et de ce que peut signifier l'écriture musicale. J'essaie de respecter ce concept dans toutes mes œuvres.³⁷⁵ »

Toutefois, elle reste tout de même proche de sa culture :

« Après avoir étudié à l'étranger, lorsque j'ai commencé à composer, je n'étais pas vraiment consciente de la musique japonaise. Mais lorsque j'ai réfléchi à l'esthétique de ce que je trouvais beau et important, plutôt qu'à la musique elle-même, j'ai réalisé qu'il y avait de nombreux sens qui étaient liés à mon éducation au Japon. Je n'ai donc jamais pensé à exprimer le Japon à travers le son lui-même, mais lorsque je réfléchis à ce qui est beau et aux proportions que je devrais utiliser pour faire de la musique, je pense que l'influence de la culture japonaise [traditionnelle] est très importante.³⁷⁶ »

Remarquons que, lorsqu'elle utilise des instruments ou des techniques spécifiquement japonaises, elle tente de résoudre un problème lié à la composition, dans l'exemple ci-dessous plutôt lié à la temporalité et la corrélation des langages :

« Je pense que l'ensemble Muromachi, pour lequel j'ai écrit une pièce, est un bon exemple, car il est composé d'instruments baroques occidentaux et d'instruments traditionnels japonais. Il s'agit de l'opus Monochrome Garten. En ce sens, plus que les instruments, l'idée générale de cette œuvre est davantage liée à la manière japonaise de faire les choses, qui fait également partie du processus de composition. [...] Je m'intéresse beaucoup à la percussion traditionnelle japonaise, le tambour tsuzumi, qui joue un rôle très important dans cette pièce. Pour éviter de perdre la temporalité spécifique de cet instrument dans la pièce, j'ai écrit la partie de percussion d'une

³⁷⁵ Kishino, Malika, 22/10/2024, Tokyo.

³⁷⁶ Ibidem.

manière légèrement différente. La partie percussion est donc écrite un peu différemment, de sorte qu'elle s'intègre dans le flux global de la pièce, grâce à ce que l'on appelle tegumi, comparable à un motif rythmique.³⁷⁷ »

Enfin, la dernière typologie de comportements correspond aux compositeurs et compositrices qui font référence à la culture japonaise, mais la culture moderne et non la culture traditionnelle. Notons que cette typologie a fait naître un nouveau mouvement musical, unique au Japon, dans lequel les compositeurs intègrent à leurs compositions des références à la *pop culture* japonaise. Peuvent être cités Yuri Umemoto, Akiko Yamane ou encore Kenta Onoda, avec qui nous nous sommes entretenus. Ces références vont de l'intégration de sons de jeux vidéo développés au Japon jusqu'à des bandes originales de séries d'animations ou des structures musicales importées de la J-pop³⁷⁸.

Pour exemple, Akiko Yamane a dès l'enfance été très proche de la *pop culture* japonaise. Son apprentissage musical reste en revanche ancré dans la musique contemporaine : elle a pris des cours avec Matsumoto Hinoharu, Mirokazu Maeda, Joji Yuasa, Brian Ferneyhough ou encore Michael Jarrell. Pour relier la musique contemporaine à la *pop culture*, elle utilise ce qu'elle appelle le « geste sonore » :

« Je pense à des gestes sonores plutôt qu'à des gestes instrumentaux, ou à des sons abstraits. Je préfère cela. Dans mon cas, lorsque j'entends un son, tout est question de couleur, de forme, de mouvement et de toucher. [...] C'est comme si, lorsque j'entends un son que je tire de la culture pop, je le ressens en quelque sorte de cette manière, donc c'est comme si j'étais toujours connectée. [...] J'ai commencé à m'intéresser à la beauté et au consumérisme, et je cherche toujours comment relier cela à la musique, mais cela dépend de la composition, j'essaie de trouver les sons que je trouve ‘mignons³⁷⁹’, et j'essaie de trouver, note par note, si celle-ci est plus mignonne que celle-là. [...] Au Japon en particulier, où l'excès de publicité et de spots publicitaires, que je trouve excessifs – et j'y suis très sensible – il y a trois accords majoritairement utilisés dans les publicités, et je les utilise

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ La J-pop, ou Japanese Pop, est un genre de musique actuelle commercial issu des mouvements de musique pop occidentaux.

³⁷⁹ Au sens de *kawaii*. Le terme *kawaii* est un adjectif japonais qui signifie littéralement « mignon » ou « adorable ». Il désigne une esthétique et une sensibilité culturelle valorisant la douceur, l'innocence et parfois l'aspect enfantin, tant dans la mode que dans le design, l'art ou même le comportement.

*comme les signaux du consumérisme, et je les relie à la musique de différentes manières.*³⁸⁰ »

Ces éléments *pop* ont plusieurs significations : d'une part, ces sonorités sont partout présentes au Japon, surtout dans les grands centres urbains tels que Tokyo, Kyoto ou Kobe. Puisqu'elle est omniprésente, Yamane souhaite en rendre compte. Ensuite, la compositrice estime que la musique *pop* contient ses propres spécificités, et qu'il est possible de puiser dans ces spécificités pour les apposer, en tant que matériaux, dans la musique contemporaine. Lors de l'entretien, nous avons posé la question suivante : « Selon vous, en utilisant des matériaux de la *pop culture*, comment est-il possible d'éviter l'exotisme que ces objets peuvent amener ? » La compositrice a exprimé que l'exotisme tendait à jaillir plus facilement de la *pop music* japonaise. Nous lui avons donc demandé si les caractéristiques de la musique japonaise actuelle (*pop music* qui tendait à faire certaines références à la tradition) pouvaient être réutilisées sans passer par l'utilisation de modes ou de structures paramétriques :

*« Oui, je le pense sincèrement. Tout d'abord, il y a l'utilisation des instruments. Même sans réutiliser les modes qui incombent à leur pratique, le son reste le même. En quelque sorte, le son indique une position géographique. Ensuite, il y a la manière de construire le temps musical. On peut se rapprocher d'une structure temporelle de la musique japonaise sans utiliser des modes spécifiques. Et puis, il y a l'ambiance de l'œuvre, on peut recréer une ambiance japonaise sans utiliser de modes musicaux japonais.*³⁸¹ »

Précisément en utilisant ces éléments, la compositrice soutient parvenir à éviter une structuration musicale exotique dans son œuvre. Elle précise ceci :

« Il est tout à fait possible d'éviter l'exotisme en utilisant la pop culture. Je pense que l'exotisme est en fait une façon de créer des textures exotiques, donc je pense que je l'intériorise, enfin, je pense que c'est une façon de le faire, mais il y a d'innombrables autres façons d'éviter l'exotisme. Et j'utilise des façons différentes pour chaque composition, donc je ne serais

³⁸⁰ Yamane, Akiko, 03/10/2024, Kobe.

³⁸¹ *Ibidem*.

*probablement pas capable de bien en parler si je ne disais pas spécifiquement, pour telle œuvre, le processus que j'ai utilisé.*³⁸² »

Nous nommons cette catégorie **comportements culturellement médiatisés**. Nous précisons que cette dernière s'appuie largement sur la construction du consumérisme du Japon actuel, mais dans laquelle persiste la plupart du temps une présence de la tradition (sous la forme de références très éloignées et souvent difficilement identifiables, comme noyées dans un consumérisme grandissant).

Ces différentes typologies sont aussi importantes les unes que les autres mais la dernière, encore assez jeune, a peut-être moins de poids dans le paysage musical japonais. Dans la suite de cette thèse, nous nous intéresserons plus précisément aux trois typologies musicales qui font référence à la culture japonaise, en laissant de côté la première. Nous spécifions qu'il n'est pas rare de voir un compositeur ou une compositrice intégrer plusieurs typologies, comme c'est le cas de Kenta Onoda (typologies 3-4) ou d'Ichiro Nodaira (typologies 1-3), voire de changer de catégorie, comme Malika Kishino qui, au début de sa carrière, étaient d'avantage orientée vers la première mais qui, au fil des ans, tend à se rapprocher des deuxième et troisième catégories. En revanche, lors de cette enquête de terrain dans laquelle nous avons pu nous entretenir avec de nombreux compositeurs, la plupart d'entre eux semblent d'accord sur le fait qu'il existe bel et bien une orientation esthétique dans la musique contemporaine japonaise, souvent d'ordre culturel.

IV. Synthèse

Dans ce premier chapitre, nous avons démontré l'existence d'un particularisme proprement japonais de la musique contemporaine, et ce malgré le fait que la musique contemporaine soit une musique transculturelle, une musique de la *mondialité*. Nous avons aussi défini le cadre théorique qui nous permettra d'aborder différents types de musique japonaise dans leurs rapports à la tradition.

Nous avons dans un premier temps éclairci ce que nous entendions par musique transculturelle, à savoir une musique qui dépasse la notion de frontière – une musique internationale, sans objectif nationalisant.

³⁸² *Ibidem*.

Dans un deuxième temps, nous avons défini la notion d'exotisme, sa transposition dans le domaine musical ainsi que la notion de syncrétisme. Par ailleurs, nous avons défini un concept clé pour la suite de cette recherche, qui nous permettra de classer les différents types d'emprunt dans différents types de musique japonaise : il s'agit des agents à double fonction. Pour développer notre approche, nous nous sommes basés sur un corpus de trois compositeurs : Claude Debussy – qui propose un exotisme fertile dans un langage « post-romantique », ce qui montre que l'intérêt pour l'*Autre* n'est pas propre à la musique contemporaine – John Cage et Jean-Claude Éloy. Ce corpus, certes restreint, nous a tout de même permis de démontrer qu'une musique écrite du vingtième siècle intègre des caractéristiques transculturelles, cherchant à effacer l'identité culturelle et l'aspect nationalisant. La notion de syncrétisme sera quant à elle exemplifiée dans le troisième chapitre.

Dans un dernier temps, nous avons abordé le cas de la musique avant-gardiste japonaise, qui semble aller à l'encontre de ce principe. En effet, de nombreux compositeurs japonais ont élaboré des langages musicaux fondés sur la juxtaposition de la musique écrite occidentale du vingtième siècle et d'éléments issus des traditions musicales japonaises, faisant émerger ce qui apparaît comme une forme de particularisme. Les agents à double fonction mobilisés dans ce cadre ont été analysés à partir de la notion de transgression, telle qu'elle a été développée dans la partie consacrée à Bartók. Nous avons détaillé les différents aspects inhérents à ce particularisme par l'étude de deux compositeurs – Akira Tamba et Tōru Takemitsu – ainsi que d'un genre musical issu de l'avant-garde – la musique pour bande. Nous avons, pour chacune de ces études, mis en avant un aspect nationalisant qui permet d'affirmer l'existence d'un particularisme japonais propre à certains compositeurs japonais, mais bel et bien issu de la musique écrite occidentale du vingtième siècle. Nous avons par ailleurs identifié des typologies de comportements distinctes dans la composition contemporaine japonaise, déterminées après de nombreux entretiens avec des compositeurs et compositrices japonais(es).

C'est la raison pour laquelle nous devons faire preuve de prudence, car ce particularisme japonais, loin d'être une totalité englobante, n'est pas toujours souhaité ou pensé comme tel par les compositeurs et compositrices japonais.es, comme l'explique Kazutomo Yamamoto dans un entretien³⁸³ :

³⁸³ Yamamoto, Kazutomo, *op. cité*.

« L.D. : Est-ce que, dans vos pièces pour instruments ‘occidentaux’, vous utilisez une pensée ou une notion traditionnelle japonaise ? »

K.Y. : Oui, oui. Mais je n'ai pas besoin d'incorporer cela. D'un autre côté, j'ai une question pour vous : lorsque vous écoutez une œuvre japonaise, reconnaissez-vous toujours qu'elle est japonaise ?

L.D. : Pour ma part, oui, je pense que la musique contemporaine japonaise a un style.

K.Y. : Je pense que lorsque les gens entendent les œuvres d'un compositeur japonais, ils se disent que c'est de la musique japonaise, et c'est probablement ce que pensent aussi les Européens. Je pense que la musique que nous faisons est différente de celle des Européens pour une raison ou une autre, mais je n'essaie pas d'y intégrer des idées japonaises si je n'écris pas pour instruments japonais. Je n'essaie pas de montrer que je suis japonais d'une manière ou d'une autre. Mais je pense que c'est probablement ce que l'on entend. Même si je n'y pense pas, cela sera inclus dans mon travail, de façon inconsciente. L'apparition d'un ‘style’ japonais contemporain est, en tout cas chez moi, inconscient. Je n'ai jamais écrit une musique en pensant qu'elle était japonaise. J'essaie de faire de bonnes œuvres. Mais lorsque vous écoutez ma musique, je suis sûr que vous vous dites : ‘Oh, c'est de la musique japonaise.’ Tous les Européens me disent que c'est de la musique japonaise. Ce n'est pas ce que je veux faire, mais c'est ce à quoi ça ressemble. »

Yamamoto explique ici qu'il n'essaie pas toujours de faire une œuvre « qui sonne japonais » même si, à l'écoute, nous pouvons y déceler certaines caractéristiques spécifiques. Pour le compositeur, cela est dû à la différence de traitement du son entre les Européens et les Japonais : « Nous ne le considérons pas vraiment comme un matériau mais plutôt comme une forme. C'était déjà comme ça dans la tradition avant l'arrivée de la musique contemporaine. Et je pense que nous le faisons aussi avec les instruments européens.³⁸⁴ »

À ce stade de notre travail, nous avons traité de la problématique sous-jacente. Ainsi, nous avons mis en avant, chez certains compositeurs, la volonté d'affirmer une identité nationale dans une musique au caractère transculturel. Cependant, il nous reste encore tout un

³⁸⁴ *Ibidem.*

pan à étudier : nous avons abordé la notion de syncrétisme mais, à cette étape de notre recherche, rien ne met en lumière les processus qui permettent un tel syncrétisme, à savoir une hybridation qui n'est pas perçue uniquement sous l'angle de l'exotisme et de l'altérité. Il s'agit donc de démontrer comment certains compositeurs japonais parviennent à juxtaposer deux langages musicaux, de façon fonctionnelle, sans que l'un ne soit subordonné à l'autre. Les processus qui incombent au syncrétisme sont encore flous et, à notre connaissance, aucune recherche ne les étudie précisément. C'est ce que nous tâcherons de faire dans les chapitres suivants.

Chapitre second : processus d'emprunts opérés par les compositeurs japonais du vingtième siècle à nos jours

Dans le premier chapitre, nous avons dressé le portrait d'une musique moderne et contemporaine résolument internationale. Mais nous avons aussi démontré l'existence d'un particularisme proprement japonais de la musique du vingtième siècle : l'utilisation de la référence au matériau traditionnel devient quasi-systématique dans la pensée de certains compositeurs japonais, ce qui crée, à l'écoute, une forme de texture propre à ces compositeurs. C'est le cas dans la musique instrumentale, mais aussi dans la musique pour bande. Il s'agit dès lors de comprendre comment ces processus d'hybridation fonctionnent pour faire coexister les musiques traditionnelles et celle du vingtième siècle par un dialogue effectif entre les deux traditions, qui se révèlent loin d'être incompatibles. L'objectif est ainsi de montrer la récurrence de l'utilisation des traditions chez certains compositeurs japonais, si ce n'est pour créer une nouvelle forme musicale japonaise, au moins pour créer un langage hybride, mixte (au sens premier du terme). Nous utiliserons, dans le cadre du recensement des emprunts, la notion d'agent à double fonction définie au chapitre premier. Nous nous intéresserons à un corpus de quatre compositeurs japonais : Yoritsune Matsudaira (1907-2001), Toshio Hosokawa (1955-), Tōru Takemitsu (1930-1996) et Toshirō Mayuzumi (1929-1997).

Ce second chapitre se propose d'identifier et de classer, de manière non exhaustive, les procédés d'emprunt mobilisés par les compositeurs précédemment cités, en les inscrivant dans le cadre typologique des agents à double fonction établi antérieurement. En effet, la démonstration d'une écriture musicale propre au syncrétisme implique au préalable un recensement méthodique des emprunts à l'œuvre dans une partie de la création musicale japonaise contemporaine, afin d'en dégager, par voie de généralisation, la ou les typologies les plus représentatives au sein des œuvres à caractère syncrétique.

I.Contextualisation

En revanche, autant pour le second chapitre que pour le troisième chapitre, avant de déceler des références aux traditions chez les différents compositeurs japonais étudiés, il nous faut nous pencher sur les particularités musicales d'une partie de la musique prémoderne

japonaise pour observer si elles apparaissent dans les œuvres des différents compositeurs de notre corpus.

I.A. Musique déterminée et musique indéterminée

Avant de poursuivre, nous nous devons d'éclaircir la musique traditionnelle japonaise en ses fondements théoriques, un point crucial dans la compréhension de la musique japonaise prémoderne. En effet, celle-ci se distingue, dans son fonctionnement, de la musique tonale occidentale, notamment par deux modes opératoires distincts que nous allons détailler.

La musique traditionnelle a, au Japon, oscillé entre deux systèmes musicaux, l'un issu du Japon autochtone et l'autre importé de Chine ; ces deux systèmes s'appellent respectivement la musique indéterminée et la musique déterminée³⁸⁵.

La musique indéterminée utilise une échelle tétracordale (trois notes sur un intervalle de quarte juste) mais la note du milieu possède une marge de fluctuation dans son exécution ; on la nommera note intermédiaire. Ce type de musique est indéterminé dans le sens où il y a une grande liberté d'interprétation quant à la hauteur de la note intermédiaire du tétracorde, mais aussi dans la rythmicité des pièces, pour lesquelles on utilise généralement un rythme dit libre (*jokyoku* ou *mubyōshi*³⁸⁶) où l'on évite une mensuration rigoureuse. Pour le dire autrement, c'est une musique qui tend vers la modulation par plusieurs paramètres d'une valeur fixe. Il faut aussi prendre en compte la facture de certains instruments, qui n'ont pas vocation à jouer dans un tempérament égal, comme le *biwa* : « Même si le *biwa* a été préparé au terrain d'une salle de concert, il reste instable. Il fluctue en fonction de l'air ambiant, de l'humidité, de la température, *etc.* Il fluctue également en fonction de la réaction du public et des conditions du jour. Le *biwa* n'est donc pas du tout adapté à la musique faite à partir de la hauteur. Il est par définition un instrument indéterminé.³⁸⁷ »

La musique déterminée, en revanche, est issue de la musique chinoise basée sur des modes pentatoniques fondés sur le cycle des quintes. Bien entendu, nous ne détaillerons pas les origines de la musique chinoise, là n'est pas notre sujet ; ce qui est sûr, c'est que certains chercheurs, tels que Chavannes, affirment que ce sont les Chinois qui auraient emprunté à la

³⁸⁵ Cf. Tamba, Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises, du 8^e siècle au 19^e siècle*, publications orientales de France, 1988.

³⁸⁶ *Ibid.*, page 180.

³⁸⁷ Yamane, Akiko, dans le cadre d'un entretien avec Luc Deduytschaever, Kobe, 03/10/2024, nous traduisons.

Grèce Antique le système de calcul pythagoricien en ce sens que cette apparition coïncide « avec la fameuse expédition d’Alexandre Le Grand, au 4^e siècle avant J.C.³⁸⁸ »

Akira Tamba ne partage pas cet avis, puisqu’il décèle qu’au sixième siècle avant J.C., Dans les textes du *Getsurei* et du *kōhan*³⁸⁹, il y avait déjà des calculs basés sur le cycle des quarts et des quintes. Mais il faut bien comprendre que la musique originaire de Chine a surtout une grande valeur symbolique. À la base, et selon les dires de Tamba en s’appuyant sur un ouvrage chinois du quatrième siècle avant J.C. (le *kanshi*), la gamme chinoise était fondée sur un calcul des proportions existantes entre les trois premières harmoniques de la fondamentale (*kyū – re*) : l’octave, la quarte et la quinte. C’est précisément là et à l’appui de preuves solides que Tamba constate que « ce calcul est exactement identique à celui des pythagoriciens.³⁹⁰ » Seulement, dans la constitution du mode pentatonique selon le *kanshi*, la fondamentale se situe au milieu, car symboliquement, dans la pensée chinoise, ce qui est important se situe *au milieu* des choses. C’est ce même calcul qui sera utilisé pour créer la longueur des douze tuyaux sonores (ou douze tuyaux-diapason) en bambou appelés *lyū* (correspondant plus ou moins aux douze demi-tons de la gamme chromatique), apparus au sixième siècle avant notre ère et qui représentent symboliquement les douze mois de l’année.

Tamba démontre par ailleurs, en se basant sur les travaux de l’acousticien Hisao Tanabe, que les cloches fabriquées en Chine à cette période ont bien un rapport aux intervalles de quarte, de quinte et d’octave et que ces cloches étaient construites grâce aux douze tuyaux-diapason. Il affirme donc que « dès le 8^e siècle avant J.C., les Chinois savaient fabriquer douze tuyaux-diapasons en bambou en se basant sur la loi de progression par quinte.³⁹¹ » Mais ce ne sera qu’au deuxième siècle avant J.C. que seront précisées les longueurs des douze tuyaux, « en faisant coïncider les cinq notes principales de la gamme pentatonique chinoise avec les cinq premières générations des douze notes de l’échelle musicale.³⁹² » Voici le calcul détaillé par Tamba, qui représente les longueurs de chaque tuyau :

³⁸⁸ Tamba, Akira, *op. cité*, page 14.

³⁸⁹ Compilations de textes anciens.

³⁹⁰ *Ibid.*, page 17.

³⁹¹ *Ibid.*, page 34.

³⁹² *Ibid.*, page 51.

1. — <i>Kōshō</i>			81
2. — <i>Rinshō</i>	$81 : 3 = 27$	$81 - 27 = 54$	54
3. — <i>Tai soku</i>	$54 : 3 = 18$	$54 + 18 = 72$	72
4. — <i>Nanryo</i>	$72 : 3 = 24$	$72 - 24 = 48$	48
5. — <i>Kosen</i>	$48 : 3 = 16$	$48 + 16 = 64$	64
6. — <i>ō shō</i>	$64 : 3 = 21.33$	$64 - 21.33 = 42.67$	(43)
7. — <i>Suihin</i>	$42.67 : 3 = 14.22$	$42.67 + 14.22 = 56.89$	(57)
8. — <i>Tairyō</i>	$56.89 : 3 = 18.96$	$56.89 + 18.96 = 75.85$	(76)
9. — <i>Isoku</i>	$75.85 : 3 = 25.28$	$75.85 - 25.28 = 50.57$	(51)
10. — <i>Kyōshō</i>	$50.57 : 3 = 16.85$	$50.57 + 16.85 = 67.42$	(67)
11. — <i>Bueki</i>	$67.42 : 3 = 22.47$	$67.42 - 22.47 = 44.95$	(45)
12. — <i>Chūryo</i>	$44.95 : 3 = 14.98$	$44.95 + 14.98 = 59.93$	(60)

Figure 21 : Tamba, calcul de longueur des tuyaux par rapport au cycle des quintes

Ce système, appelé *San bun son eki*, sera amélioré quelques siècles plus tard, au premier siècle de notre ère, dans l'objectif d'être plus précis. Mais à ce moment, les douze demi-tons sont encore loin d'être égaux. Bien qu'ils en aient eu la possibilité, les Chinois n'ont pas utilisé l'échelle bien tempérée (le problème du *comma* sera résolu au douzième siècle par San Gei Tei³⁹³). L'échelle utilisée est généralement heptatonique (un pentacorde principal plus deux notes auxiliaires) et les hauteurs de l'échelle heptatonique sont fixes. Nous ne détaillerons pas ici les problèmes posés par les transpositions des gammes et des modes.

Toute cette théorisation de la musique chinoise sera importée au Japon en l'an 735, avec les douze tuyaux-diapason³⁹⁴. La philosophie et le symbolisme rattachés à la musique déterminée ont donc été importés au Japon au huitième siècle. De fait, c'est bien le système *San bun son eki* qui a été importé, plus propice aux spéculations philosophiques et symboliques. Tamba explique par ailleurs qu'il y avait quatre modes principaux importés (*kyū*, *shō*, *kaku* et *u*) basés sur le système heptatonique de cinq notes principales (*goon*) et deux notes auxiliaires (*embai*).

Mais ces quatre modes pouvaient être transposés sur chaque note de chaque mode (sept au total), ce qui donnait en tout 28 modes fréquemment utilisés en Chine, et importés au Japon au huitième siècle, qui intègrent largement la pratique du *gagaku* ou encore du *shōmyō*. Ce système évolua et « les Japonais ont modifié sept appellations sur les douze de l'échelle chinoise. [...] Les cinq notes du pentacorde sont désignées par les systèmes modaux chinois : *Ichikotsuchō* (ré), *Hyōjō* (mi), *Sōchō* (sol), *Oshikichō* (la) et *Banshikichō* (si).³⁹⁵ » Il faudra

³⁹³ *Ibid.*, page 77.

³⁹⁴ Tsuji, Zennosuke, *Nihon Bunkashi* (histoire de la civilisation japonaise), Shunjūsha, 1969, pp. 214-216, traduction par Akira Tamba.

³⁹⁵ Tamba, Akira, *op. cit.*, page 80.

attendre le douzième siècle, avec l'apparition du *kyōkunshō*³⁹⁶, pour avoir les appellations japonaises des douze notes, ainsi que les calculs qui permettent de les déterminer. Et ces douze notes correspondent aux douze mois de l'année, à l'instar de la signification initiale de ce type de musique en Chine : « Janvier correspond à *Banshiki* (si) ; février à *shinsen* (do) ; mars à *Hōon* (do#) ; avril à *Ichikotsu* (re) ; mai à *Rankei* (re#) ; juin à *Hyōjō* (mi) ; juillet à *Shōzetsu* (fa) ; août à *Ryugin* (fa#) ; septembre à *Sōchō* (sol) ; octobre à *Fushō* (sol#) ; novembre à *Oshiki* (la) et décembre à *Dankin* (la#)³⁹⁷ », bien qu'aujourd'hui, le la# est appelé *Rankei* et le re# *Dankin*³⁹⁸. Précisons que la théorie musicale de la dynastie Tang a été simplifiée au Japon : par exemple, les 28 modes fréquemment utilisés en Chine ont été réduits au nombre de six dans la musique de *gagaku*³⁹⁹ :

Échelle ryo :

- Mode *Ichikotsu* (proche du mode myxolydien de ré)
- Mode *Taishiki* (proche du mode myxolydien de mi)
- Mode *Sōjō* (proche du mode myxolydien de sol)

Échelle ritsu :

- Mode *Hyōjō* (proche du mode dorien de mi)
- Mode *ōshiki* (proche du mode dorien de la)
- Mode *banshiki* (proche du mode dorien de si)

Lorsque l'on s'intéresse à l'accordage du *shō*, on remarque bien que les notes nommées ci-dessus sont constituées à l'aide de quarts, de quintes et d'octaves. Par ailleurs, Akira Tamba⁴⁰⁰ met en évidence le fait que le système chinois de calcul du cycle des quintes est toujours effectif dans la musique déterminée japonaise (importée de Chine), tout en précisant bien que ce système n'est pas tempéré : les douze notes, bien que pouvant être rattachées aux douze demi-tons que l'on connaît, ne sont pas tout à fait justes (au regard du tempérament égal occidental). Bien que nous ne détaillions pas, il faut bien comprendre que les modes importés évoluèrent au cours des siècles sous l'influence de la musique tétracordale. C'est grâce à cette

³⁹⁶ Écrit théorique ancien.

³⁹⁷ Koma, Chikazane, *Kyōkunshō* (Recueil des enseignements), 1233, *Nihon shisō taikō*, numéro 23, Iwanami, vol.8, réédité en 1973, page 153, traduit par Akira Tamba.

³⁹⁸ Tamba, Akira, *op. cité*, page 83.

³⁹⁹ Hirano, Kenji, Kamisangō, Sukeyasu, Gamō, Satoaki, *Nihon ongaku Daijiten* 日本音楽大辞典, (Le Grand Dictionnaire de la Musique Japonaise), Tokyo, Heibon-sha, 1989.

⁴⁰⁰ Tamba, Akira, *op. cité*, page 88-89.

évolution, proprement japonaise, que le *gagaku* a abouti à une polymodalité où l'on retrouve des dissonances de secondes majeures et mineures ou que le *shōmyō* japonais (issu du bouddhisme importé de Chine) intègre de nombreuses structures tétracordales. Akira Tamba note à propos de cela que « c'est la confirmation de la lente japonisation qu'à subie la musique au cours des siècles, après son entrée au Japon.⁴⁰¹ » Ce système sera laissé de côté à partir du treizième siècle au profit d'un retour au fond musical autochtone du Japon, le système tétracordal, celui de la musique indéterminée.

À la fin du douzième siècle, la classe dirigeante changea et la nouvelle classe militaire préférait la musique autochtone, basée sur le système tétracordal et présentant « des fluctuations assez importantes de la hauteur, du rythme et du temps.⁴⁰² » Par son absence de théorisation et son caractère fluctuant, cette musique s'oppose à la musique déterminée, plutôt destinée à l'élite aristocratique anciennement dirigeante. Par ailleurs, le retour à la musique indéterminée, à la fin du douzième siècle, est synchrone à la diminution – et le quasi-arrêt – des relations culturelles entre le Japon et la Chine. Nous entrevoyons ici un retour au système tétracordal comme un retour à une unité peut-être plus japonaise et moins influencée par les cultures extérieures.

Akira Tamba remarque d'abord que dans le vieux fond musical autochtone (avant le huitième siècle), les tétracordes étaient conjoints et souvent divisés, de haut en bas, en une seconde majeure et une tierce mineure. Il en donne plusieurs exemples : système tétracordal du chant doux du théâtre *nō*, système tétracordal du *heikyoku*⁴⁰³ et système tétracordal du *kōshiki*⁴⁰⁴ qui, à dire vrai, sont relativement similaires, ils fonctionnent par étages (*jū*).

En outre, il distingue bien, à partir du treizième siècle, une évolution du tétracorde conjoint vers le tétracorde disjoint grâce à l'apport de la musique chinoise. Il montre aussi l'évolution des tétracordes dans la musique *shinto* : à la fin du douzième siècle, l'on avait deux tétracordes disjoints re/fa/sol/la/do/re, (actuellement appelé mode *min'yō*). À la fin du treizième siècle, la note fluctuante est peu à peu abaissée, et l'on retrouve dans de nombreuses pièces datées de cette période configurées comme suit : re/mi/sol/la/do/re. On remarque ici l'apparition du mode *yō* ou *inakobushi*. À la fin du dix-septième siècle, la note intermédiaire du tétracorde

⁴⁰¹ *Ibid.*, page 130.

⁴⁰² *Ibid.*, page 136.

⁴⁰³ Genre musical qui consiste en la récitation de l'histoire du clan Heike, et généralement pratiqué avec du chant et un accompagnement au *biwa*.

⁴⁰⁴ Genre musical appartenant aux rituels bouddhistes, mais intégrant de nombreuses divinités japonaises.

a eu tendance à s'abaisser encore pour donner un nouveau mode, hémitonique, appelé *in* ou *miyakobushi*, re/mib/sol/la/sib-do/re⁴⁰⁵. Enfin, il précise tout de même que le passage à l'octave – donc des tétracordes conjoints au tétracordes disjoints – n'a pas été abrupte, les tétracordes ont évolué jusqu'au dix-septième siècle où « l'octave va se développer dans la musique citadine.⁴⁰⁶ » L'octave ne peut donc pas constituer une généralité dans la musique indéterminée. Toujours est-il que, contrairement au système déterminé qui fonctionne par quintes, le système indéterminé fonctionne par quarts où les notes intermédiaires ont une marge de fluctuation importante dans l'interprétation.

En fait, ces deux systèmes ont alterné jusqu'à presque fusionner – ainsi décèle-t-on aujourd'hui une forte présence de la musique et des modes indéterminés dans le *gagaku*. Jusqu'à la fin du septième siècle, la musique au Japon était indéterminée, basée sur des tétracordes conjoints : somme toute, deux quarts justes conjoints (re-sol/sol-do par exemple) avec des notes intermédiaires ayant une marge de fluctuation. Puis, du huitième siècle jusqu'à la fin du douzième siècle, c'est la musique déterminée qui est prépondérante. Il faut dire que son arrivée modifie quelque peu les habitudes musicales du Japon, puisque les hauteurs des notes sont fixes et non plus fluctuantes – même si le système importé de Chine restera non-temperé. Il s'agit cependant d'écarts très petits allant du dixième au dix-huitième de ton, « c'est-à-dire un intervalle insensible à l'oreille normalement⁴⁰⁷ », ce qui peut expliquer la relative facilité avec laquelle la notion de « hauteurs fixes » a remplacé celle des « hauteurs indéterminées ». Mais c'est au même moment que la notion d'octave apparaît (dû à l'importation des modes chinois) dans la musique du Japon autochtone, qui établit une relation d'équivalence entre deux hauteurs séparées par cet intervalle. Puisque la notion d'octave est alors intégrée, le retour de la musique indéterminée peut s'observer au treizième siècle et les tétracordes évoluent pour devenir disjoints, ce qui permettait d'introduire l'octave dans la musique traditionnelle autochtone : re-sol/la-re.

C'est ce qui amènera, par la force des choses, à une sorte de fusion des deux types de musique⁴⁰⁸ entre le dix-septième siècle et la fin du dix-neuvième siècle vers une musique indéterminée citadine, plus populaire. Le tout est ici de comprendre que dans la musique citadine, on retrouve à la fois des instruments qui appartiennent à la musique déterminée

⁴⁰⁵ La note intermédiaire du second tétracorde change : si le mode est ascendant, le do sera généralement utilisé, s'il est descendant, le si bémol.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, page 156.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, page 86.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, page 158.

(comme le *koto*) et des instruments qui appartiennent à la musique indéterminée (comme le *shakuhachi*). Tamba explique par exemple que le *koto* était, à cette période et pour la musique citadine, accordé selon les principes de l'école *Chikushi*, correspondant à « une simple transposition de l'accord de *gagaku*, appelé *Taishikichō*.⁴⁰⁹ » Donc, l'accordage du *koto* était fixe et non pas indéterminé. La question est alors la suivante : si le *koto* est accordé sur des transcriptions de modes du *gagaku*, déterminés, comment peut-il avoir une marge de fluctuation dans son jeu ? La réponse se situe dans les techniques de jeu de l'instrument ; en effet, s'il est accordé sur des hauteurs fixes, on peut aisément modifier la hauteur de la note en appuyant sur la corde avec la main. C'est une technique de jeu répandue, nommée *oshide* (appui), qui a longtemps fait partie du *gagaku* mais qui intègre plus encore la pratique du *chikushikoto* (ou *koto* citadin, autrement appelé *zokuso*). En outre, il est possible d'intégrer les quartes des tétracordes dans l'accordage transposé de la musique de cour, ce qui facilite le jeu avec les instruments basés sur ce langage musical. Nous devons aussi préciser que le système tétracordal conjoint du Japon médiéval n'a pas disparu ; ainsi, nous trouvons dans deux nombreuses pièces de musique citadine tantôt des tétracordes conjoints, tantôt disjoints, mêlés aux accordages fixes de la musique déterminée. « Ainsi assiste-t-on, dans la musique du dix-septième siècle, à la rencontre de la conception déterministe de la musique savante de *gagaku* avec celle non déterministe de la musique médiévale autochtone, dont la base est le tétracorde. La musique de *koto* a certes mieux conservé que celle de *shamisen* la notion d'octave et la fixité des hauteurs réglées au diapason, sans renoncer pour autant au système tétracordal autochtone. Quant au *shamisen*, son accord se fait, non pas au diapason, mais au gré de l'exécutant, sauf lorsqu'on l'emploie avec d'autres instruments.⁴¹⁰ » Par ailleurs, Akira Tamba démontre dans des retranscriptions de pièces pour *koto* et *shamisen* datant du dix-septième siècle que la variation de hauteur est belle et bien présente (par exemple sous forme de *glissandi* allant jusqu'au ton et demi), peu importe le mode tétracordal utilisé.

On peut diviser l'histoire des traditions musicales japonaises avec ces deux systèmes musicaux (déterminé et indéterminé) :

⁴⁰⁹ *Ibid.*, page 159.

⁴¹⁰ Tamba, Akira, *op. cité*, page 184.

Tableau 2 : Musiques déterminée et indéterminée, temporalités historiques

Périodes	Langage	Exemples
2 ^e s av. J.C. – 7 ^e siècle	Indéterminé	Musique vocale accompagnée par un ou deux instruments
8 ^e – 12 ^e siècles	Déterminé	<i>Shōmyō, gagaku, saibara...</i>
13 ^e – 16 ^e siècles	Indéterminé	<i>Nō, heikyoku, shōmyō, kagura...</i>
17 ^e -19 ^e siècles	Indéterminé citadin	Musique instrumentale solo (<i>shamisen, shakuhachi, koto...</i>), <i>bunraku, kabuki...</i>

Or, dans la musique japonaise actuelle (non traditionnelle, mais faisant bien des références aux traditions), on remarque que ces manières d’opérer sont peu présentes. Pourquoi l’indéterminisme tend à être moins présent (mais pas absent) dans les formes musicales populaires ? On a tout de même noté que, même si la musique indéterminée semble de moins en moins fluctuante au cours des siècles, cet « indéterminisme des hauteurs » reste quand même présent dans l’interprétation : par exemple, au *shamisen*, cela passe par un jeu d’ornementation autour d’une hauteur. C’est un point d’une relative importance, car une catégorie d’invention (un matériau des hauteurs fluctuant) est remplacée par une autre (l’ornementation). Voici ce qu’en dit Akira Tamba :

« Il importe toutefois de signaler diverses tentatives pour fixer la musique indéterminée au moyen de la théorie musicale savante propre à la musique déterminée. [...] Au cours de la période moderne, cette tendance se précise dans la musique citadine [populaire] à partir de la musique solo de koto. Cet instrument [...] s’est développé de manière autonome à partir du 16^e siècle. Il a contribué à fixer peu à peu la musique indéterminée, en raison de son appartenance initiale à un genre de musique déterminée. [...] Il faudra attendre la fin du 19^e siècle, avec le retour au pouvoir de la famille impériale, pour que s’impose à nouveau une musique de type déterminé qui influe nettement sur la musique indéterminée. On entre alors dans la période contemporaine, caractérisée par l’introduction, cette fois-ci, de la musique déterminée originaire de l’Occident. [...] Les premières compositions de ce

type mixte sont le Concerto pour koto et orchestre de Michio Miyagi, qui remonte à 1928, et le Concerto pour shamisen et orchestre de K. Nakanoshima qui date de 1936. Or, pour associer les instruments autochtones à ceux de l'orchestre, les compositeurs [japonais ont fait le choix de] fixer la hauteur des notes, la mesure, etc. Les musiciens de koto, shamisen, shakuhachi et biwa prennent de la sorte l'habitude d'une détermination, qui contamine peu à peu la musique indéterminée japonaise et ils commencent à se familiariser avec la notation occidentale.⁴¹¹ »

Ce discours de Tamba nous offre deux pistes : tout d'abord, l'idée de fixer la musique indéterminée existait déjà lors de la période moderne du Japon (dix-septième/dix-neuvième siècles) mais s'est intensifiée avec l'arrivée de la musique occidentale, déterminée et bien tempérée. Il spécifie que, pour associer les hauteurs des instruments autochtones aux instruments de l'orchestre, il a fallu fixer totalement leurs intervalles, hauteurs, *etc.* Les deux exemples pris par l'ethnomusicologue-compositeur sont des exemples de « musique classique japonaise », mais nous précisons que cette fixité a aussi été opérée pour la musique populaire – nous aurons l'occasion d'étudier ces phénomènes au cours du troisième chapitre. En outre, il exprime aussi la « contamination » de la musique indéterminée japonaise par le tempérament égal de l'Occident. Cela signifie, dans les faits, que ce qui faisait la richesse de la musique indéterminée traditionnelle – la fluctuation des notes intermédiaires des tétracordes – tend à être effacé par la présence de la musique tempérée occidentale et l'*habitus* pris par les interprètes traditionnels. On note en ce sens les différentes théorisations de la musique traditionnelle, la plupart du temps basées sur le système musical occidental, qui ont aidé à cette érosion de l'indéterminisme.

Concernant la musique japonaise actuelle, nous ne pouvons qu'approuver ce discours. En effet, nous le verrons, l'indéterminisme tend bien à être moins présent au profit d'intervalles fixes – généralement basés sur le tempérament égal. En revanche, la musique japonaise traditionnelle, si elle est déterminée dans son matériau de hauteur, est néanmoins belle et bien indéterminée dans l'*interprétation* (pour rappel, elle est, depuis le dix-septième siècle, basée sur un système non-tempéré de tétracordes conjoints/disjoints avec une marge de fluctuation pour la note intermédiaire, et juxtaposés aux accordages fixes de la musique déterminée, et c'est

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 97-98.

bien par l'interprétation seule que l'indétermination des hauteurs et le rythme libre apparaissent).

Pour conclure, nous dirons que les musiques traditionnelles issues du langage musical autochtone, bien qu'indéterminées au départ, se sont rapprochées peu à peu du déterminisme et des hauteurs fixes au cours des siècles. Insistons sur le fait que (comme en Occident), la théorie parle avant tout des hauteurs. C'est précisément ce qui a permis une théorisation des différents modes tétracordaux au cours du vingtième siècle et qui nous permettra, au cours des chapitres suivants, de repérer les éléments issus ou inspirés de différentes traditions dans la musique japonaise contemporaine et actuelle, au profit de l'exotisme et du syncrétisme.

I.B. Quelques aspects théoriques de la musique traditionnelle japonais d'avant-Meiji

Maintenant que nous avons éclairci les deux langages musicaux principaux présents dans la musique traditionnelle, détaillons quelque peu leur fonctionnement, et particulièrement celui de la musique indéterminée.

I.B.1. La notion de *kakuon*

La musique japonaise était généralement présente partout, des villages jusque dans les temples, sanctuaires et au palais impérial, et on dénombre plusieurs genres présents à la fois à la cour et dans les villages : le *kagura*, par exemple, est un genre musical et dansé issu du culte shintoïste. Ce genre musical se pratique autant à la cour (dans la musique de *gagaku*) que dans les villages (appelé dans ce cas précis *satokagura*, littéralement *kagura* de village). Nous nous pencherons, dans cette partie, sur la construction des modes tétracordaux traditionnels japonais.

Le *kakuon* est une notion importante lorsqu'on souhaite comprendre le fonctionnement de la musique tétracordale et surtout, l'aspect indéterminé des hauteurs. Koizumi définit le *kakuon* comme suit :

« Une tonique est un centre tonal de la mélodie ou une tonalité par rapport à laquelle toutes les autres notes de l'échelle sont rattachées. Il y a en général seulement une tonique dans une échelle ou dans une tonalité. Dans la musique japonaise, c'est le cas de la musique de cour gagaku et de sōkyoku, la musique du koto, pour lesquelles les systèmes tonaux ont été établis et

*théoriquement définis. Mais dans la musique du théâtre de nō, ou du kabuki ou d'autres genres de syamisen et de musique populaire, il est parfois difficile d'attribuer un centre tonal à une seule tonique : au lieu de cela, il y a deux hauteurs ou plus jouant une fonction similaire dans une échelle. On les nomme kakuon, ou notes nucléaires.*⁴¹² »

Et, pour Clara Wartelle, le *kakuon* est « une notion en musicologie comparée et en ethnomusicologie qui désigne une note dans une ligne mélodique à la hauteur fixe, subordonnant les notes voisines, et généralement la note finale de la mélodie. [...] Ces *kakuon* sont généralement à des intervalles de quarte ou de quinte justes et sont des noyaux qui stabilisent la structure dans la mélodie. Un *kakuon* réapparaît au bout d'une quarte juste et les notes extrêmes séparées par cet intervalle de quarte forment le tétracorde.⁴¹³ »

En fait, le *kakuon* est la note centrale d'un mode, une hauteur qui est déterminée. Cette notion se décline différemment en fonction de la mélodie : s'il n'y a que deux hauteurs dans la mélodie, c'est la note la plus haute qui est le *kakuon*, et dans une mélodie sur trois hauteurs, ce sera la note centrale :

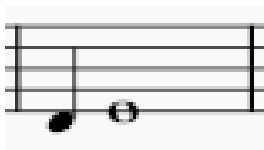


Figure 22 : Mélodie sur deux notes

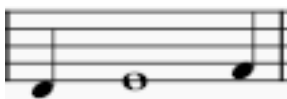


Figure 23 : Mélodie sur trois notes

En revanche, si l'on dénombre deux *kakuon* dans une même mélodie, ils seront nécessairement séparés d'un intervalle de quarte juste ; ce cadre correspond au fameux tétracorde⁴¹⁴ :

⁴¹² Koizumi, Fumio, Tokumaru, Yoshihiko, Yamaguchi, Osamu, « Musical scales in Japanese music », *Asian Music in an Asian Perspective*, Tokyo, 1977, page 73, traduction par Yoshihiko Tokumaru.

⁴¹³ Wartelle, Clara, Michael Lucken (dir.), *Les chants pour enfants au Japon au début du 20ème siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale*, thèse de doctorat, INALCO, 2019, page 58.

⁴¹⁴ Tokumaru, Yoshihiko, « Le mouvement mélodique et le système tonal de la musique de syamisen », *Canadian University Music Review/Revue de musique des Universités Canadiennes*, no 1, pp. 66-105.



Figure 24 : tétracorde par deux *kakuon*

Le *kakuon* est toujours une note à hauteur stable – ce qui explique que l'on peut attribuer un intervalle de quarte juste lorsque deux *kakuon* forment une structure tétracordale. En revanche, les notes adjacentes au *kakuon* ne le sont pas nécessairement, elles ont donc un caractère indéterminé. Par exemple, dans un ensemble de notes re-mi-fa, c'est la note centrale qui est le *kakuon*, donc le mi. Les deux notes adjacentes ont quant à elles une hauteur indéterminée : dans l'ensemble de notes que l'on vient de désigner, « le fa [...], par exemple, en tant que note instable, peut occuper diverses positions variant légèrement dans l'intervalle mi-fa#.⁴¹⁵ »

I.B.2. La théorie des tétracordes

Au Japon, donc, un tétracorde se constitue de trois notes sur un intervalle de quarte juste – les deux notes formant la quarte juste ont une hauteur déterminée, ce sont des *kakuon*.

Voici comment Koizumi définit le tétracorde :

« Dans la musique artistique japonaise, que ce soit la musique antique comme le gagaku ou le shōmyō, la musique médiévale comme le nō ou le heikyoku, ou la musique de la période Edo qui emploient les koto, shamisen, shakuhachi, on ne trouve pas de théorie établie des gammes. Il faut savoir qu'il y existe des caractéristiques de hauteurs de notes, ou de mélodie qui diffèrent subtilement d'une école, d'un genre à l'autre. Il n'est donc pas possible de diviser la gamme comme en Occident en 12 intervalles chromatiques égaux. Cependant, si l'on met de côté ces petites caractéristiques et que l'on considère, dans leur ensemble, les points communs, on constate que la théorie des tétracordes est celle qui se révèle la plus pratique. Cependant, en gagaku ou sōkyoku, ou dans beaucoup de

⁴¹⁵ Tokumaru, Yoshihiko, *op. cit.*, page 90.

*musique de shamisen, où il existe une gamme de grande amplitude, il est pratique de raisonner en termes d'octave.*⁴¹⁶ »

Fumio Koizumi⁴¹⁷, dans son ouvrage *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* (« les sons du Japon, à l'intérieur de la musique japonaise »), a classé les différents modes des traditions japonaises (populaire et savant confondus) :



Figure 25 : Modes tétracordaux théorisés par Fumio Koizumi

Sur l'exemple de la Figure 25, nous retrouvons les quatre modes tétracordaux composés de deux tétracordes disjoints. Nous précisons qu'il s'agit ici des modes utilisés dans la musique indéterminée traditionnelle. Les modes correspondant au système musical importé de Chine et utilisés dans la musique de *gagaku* – particulièrement la musique *kangen* – sont les suivants :

⁴¹⁶ Koizumi 小泉 Fumio 文夫, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音—世界のなかの日本音楽』, p.290, in Wartelle Clara, *op. cité*, p. 114, traduction par Clara Wartelle.

⁴¹⁷ Koizumi 小泉 Fumio 文夫, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音—世界のなかの日本音楽』, Heibonsha 平凡社., Japon, 1994, 363 p.

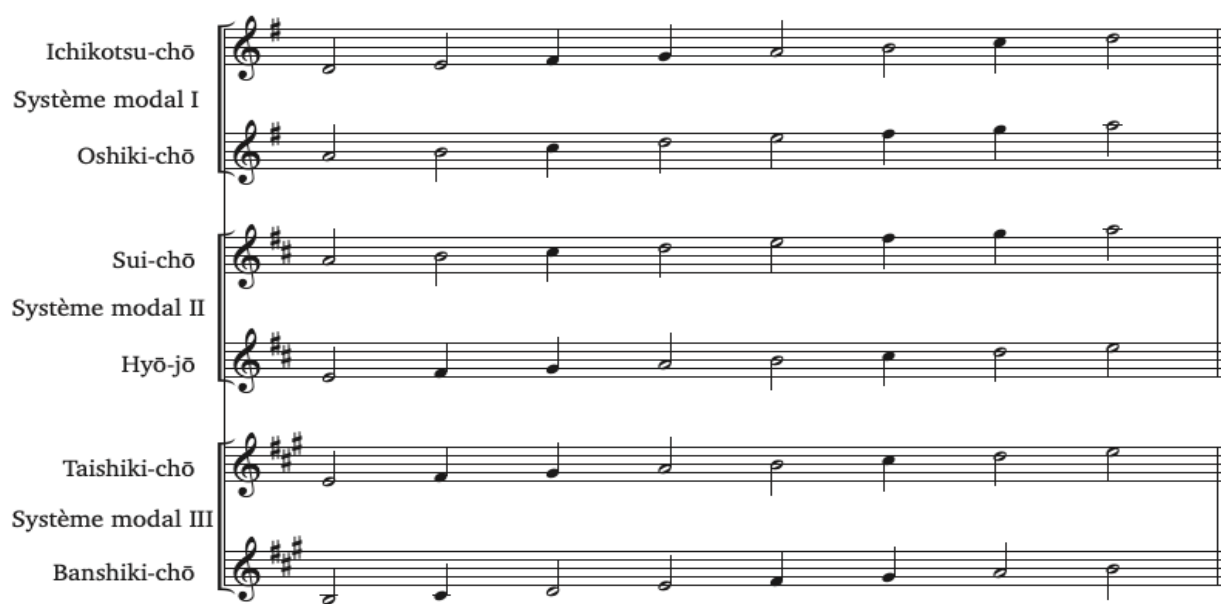


Figure 26 : Modes de la musique kangen, gagaku⁴¹⁸

Clara Wartelle, en se basant sur les travaux de Koizumi, nous explique que « chaque tétracorde de trois notes s'étend sur un intervalle de quarte, mais la note [intermédiaire] est extrêmement mobile et de sa position dépend [du mode auquel il] appartient. Cependant, cette mobilité ne s'effectue pas sur la base de demi-tons, mais d'intervalles plus petits, que l'on peut apparenter au comma séparant deux notes enharmoniques »⁴¹⁹. Selon elle, il existe, comme nous l'indiquons plus haut, quatre types de tétracordes⁴²⁰ :

- La note intermédiaire est située à une tierce mineure au-dessus du premier *kakuon*⁴²¹ : il est appelé tétracorde *min'yō*, et correspond aux mélodies populaires (ex : *min'yō* ou *warabe uta*).
- La note intermédiaire est située une seconde mineure au-dessus du premier *kakuon* : c'est le tétracorde *in* ou *miyakobushi*, il désigne une mélodie qui s'apparente à celles du *koto* ou du *shamisen*, et on la retrouve dans les *min'yō* ou autres genres populaires, notamment les *sankyoku*.

⁴¹⁸ Disponible sur le site de l'université de Stanford, <https://gagaku.stanford.edu/fr/theory/pitch/>, article rédigé par l'ensemble Reigakusha, consulté le 09/01/2025. Nous précisons que dans chaque système présenté, la portée du haut correspond à l'échelle *ryo* et la portée du bas à l'échelle *ritsu*. Dans la réalisation, les intervalles sont non-tempérés.

⁴¹⁹ Wartelle, Clara, *op. cit.*, p. 115.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 117-118.

⁴²¹ Le *kakuon* correspond à une note dans la ligne mélodique qui a une hauteur fixe et est généralement la note finale d'un morceau traditionnel populaire japonais. Il est aussi important que la tonique (dite *shuon* en japonais) puisqu'il est le fondement, le support de la mélodie.

- La note intermédiaire est située une seconde majeure au-dessus du premier *kakuon* : c'est le tétracorde *yō* ou *inakobushi*, qui est issu du mode *gagaku ritsusenpō*, utilisé pour la musique de *gagaku*.
- La note intermédiaire est située une tierce majeure au-dessus du premier *kakuon* : c'est le tétracorde *ryūkyū*, que l'on retrouve dans les musiques populaires traditionnelles importées des îles *ryūkyū* et très utilisé dans l'actuelle préfecture d'Okinawa.

Ces quatre tétracordes permettent de construire quatre modes disjoints :

- Le mode *min'yō* : re/fa/sol/la/do/re
- Le mode *miyakobushi* ou *in* : re/mib(ou mi⁴²²)/sol/la/sib ou do/re⁴²³
- Le mode *inakobushi* ou *yō* : re/mi/sol/la/si/re
- Le mode *ryūkyū* : re/fa#/sol/la/do#/re



Figure 27 : Modes tétracordaux Japonais

Nous précisons que sur cet exemple, les intervalles non tempérés ne sont pas spécifiés, mais que les notes intermédiaires de chacun des deux tétracordes qui composent les modes sont fluctuantes (par exemple, pour le mode *min'yō*, le fa et le do). On notera que, dans certains cas, il existe des relations de réciprocité entre les modes ci-dessus. Koizumi explique par exemple

⁴²² Dans un de ces écrits, Akira Tamba précise qu'au dix-septième siècle, la note centrale du premier tétracorde du mode *miyakobushi* pouvait être accordée avec un équivalent du trois quarts de bémol – une forme de variante du mode ; cf. Tamba Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*, 1988, page 164.

⁴²³ Dans cette gamme, le si bémol apparaît lorsque la gamme est ascendante, et le do quand la gamme est descendante. En outre, l'apparition du do renforce la réciprocité entre les modes *min'yō* et *miyakobushi*, puisqu'il apparaît dans les deux modes.

qu'il est possible d'observer des modulations du mode *min'yō* vers le mode *miyakobushi*, ou l'inverse. Voici un exemple de modulation par la réciprocité des tétracordes :



Figure 28 : réciprocité des tétracordes *min'yō* et *miyakobushi*

Ces techniques de superposition permettent de structurer une pièce autour d'une bimodalité, souvent opérée par le biais de l'hétérophonie.

C'est précisément ce mélange qui nous intéresse : « Ce type de modulation peut également se trouver entre [le mode] *yonanuki* et [le mode] *min'yō* dans les chansons enfantines, ou dans les chansons populaires de type *enka*. Les combinaisons des tétracordes des [modes traditionnels] et [du mode] *yonanuki* sont d'ailleurs un moyen trouvé par les compositeurs de l'ère *Taishō* pour introduire une sonorité “japonaise” à leurs pièces⁴²⁴ ».

On comprend alors l'importance du tétracorde dans la constitution des modes populaires japonais, cependant nous pouvons aussi rapprocher cette construction musicale de la musique savante japonaise traditionnelle, dans laquelle on trouve aussi une forte présence de tétracordes. Cependant, comme l'a si bien précisé Carolyn Stevens⁴²⁵, la théorie des tétracordes semble plutôt être un outil d'analyse efficace pour comprendre la partie des traditions japonaises qui correspond au langage musical autochtone ; en effet, les créateurs de cette musique n'avaient pas nécessairement conscience de ces tétracordes. Elle postule ainsi que « l'identité culturelle japonaise dans la musique populaire est définie comme un concept créé en réponse à un contexte extérieur » et qu'elle « est “authentique” lorsqu'elle s'éloigne de la culture mondialisée des centres urbains industrialisés.⁴²⁶ » Ils ne doivent donc leur existence qu'à la construction de la théorie sur la musique japonaise. En revanche, il est indéniable que cette théorie fonctionne

⁴²⁴ Wartelle Clara, *op. cité*, page 61.

⁴²⁵ Stevens, Carolyn, *Japanese Popular Music : Culture, Authenticity, and Power*, Routledge., (collection « Routledge Media, Culture and Social Change in Asia »), 2008, version *e-book*, p.18.

⁴²⁶ Stevens, Carolyn, *op. cité*, pp 2-18.

comme outil d'analyse et permet d'appréhender une singularité de ce type de musique. Nous précisons encore une fois que nous basons nos différentes analyses des théories existantes sur la base de l'échelle tempérée occidentale ; cette échelle, autant utilisée par des musicologues occidentaux que japonais, n'est pas vraiment représentative de la musique traditionnelle, puisqu'une indétermination des hauteurs est décelable dans la musique, mais pas dans la théorie :

« Une hauteur indéfinie glisse autour d'une note, mais dans le talent artistique et musical japonais, l'habileté individuelle est jugée sur la création par l'artiste du son indéterminé de glissement. Les hauteurs indéterminées font partie du répertoire musical japonais [...] Les gammes, cependant, sont constituées de hauteurs définies et constituent la mélodie de toute chanson. La mélodie contraste à son tour avec les autres éléments fondamentaux de la chanson populaire : son rythme et ses paroles.⁴²⁷ »

En fait, la musique indéterminée a bel et bien des degrés fixes – par exemple, pour le mode *min'yō*, les degrés II et VI sont bien supprimés et les degrés fixes sont les degrés I/IV et V/I soit deux tétracordes disjoints basés sur 2x2 *kakuon* – mais les hauteurs des notes intermédiaires (*embai*) sont modifiées dans l'interprétation par le biais d'un élément primordial de ce type de musique : l'indéterminisme des hauteurs. Voici un graphique d'Akira Tamba qui résume parfaitement la fluctuation des hauteurs fixées d'un tétracorde – l'exemple se base sur le mode tétracordal *miyakobushi* :

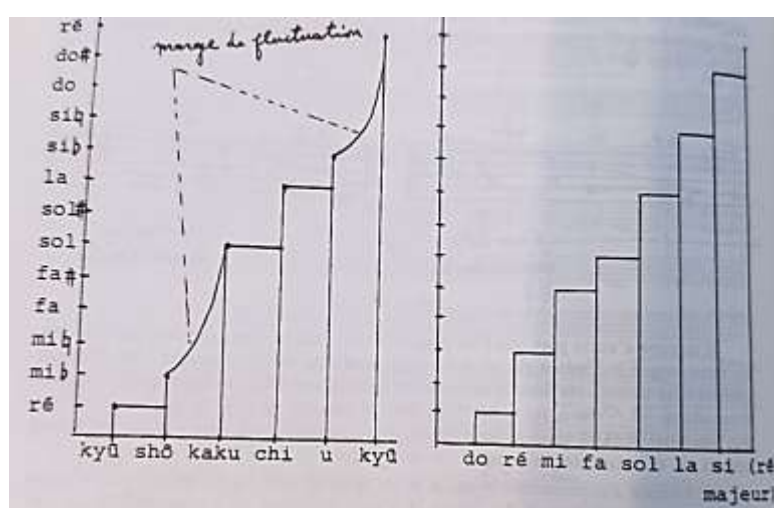


Figure 29 : Marge de fluctuation dans l'exécution d'un tétracorde, Akira Tamba

⁴²⁷ Ibid., pp. 24-25.

I.B.3. Quelques notions esthétiques importantes

Nous avons donc expliqué le fonctionnement des deux langages musicaux présents dans les différentes musiques traditionnelles au Japon ainsi que la construction des modes tétracordaux de la musique indéterminée. Nous avons aussi exemplifié les six modes utilisés dans la musique déterminée, particulièrement dans la musique de *gagaku*. Nous souhaiterions maintenant aborder certaines notions esthétiques traditionnelles importantes puisqu'elles semblent intégrer de nombreuses compositions contemporaines et populaires actuelles dans la production musicale japonaise. Nous commencerons par la notion de *ma*.

I.B.3.a. La notion de ma

Dans son ouvrage⁴²⁸, Bruno Deschênes explore la notion de *ma*. Mais il précise bien que le *ma* fait partie d'une multitude de concepts esthétiques au Japon ; il en mentionne quelques-uns :

« Nous trouvons au Japon plusieurs notions esthétiques, que ce soit yūgen (subtil et profond), mono no aware (empathie envers les choses, sensibilité à l'égard de ce qui est éphémère), wabi-sabi (simplicité et mélancolie de ce qui est éphémère), shibui (beauté simple et discrète) ou iki (charme discret), qui font référence à ce que ressent l'admirateur face à ce qu'évoque en lui toute œuvre d'art.⁴²⁹ »

D'un point de vue musical, voici la définition qu'en donne Honjō Hidetarō, maître de *shamisen* avec qui nous nous sommes entretenus :

« Par exemple, au Japon, nous considérons que la musique se compose d'un seul temps appelé ma. En Occident, nous disons "un rythme", mais au Japon, nous n'avons pas le mot "un rythme". Il existe toujours un rythme. D'un endroit à l'autre et dans l'espace qui les sépare, même s'il s'agit d'une courte période d'ici à là, c'est le ma. Maintenant, nous pouvons décomposer ce ma en fractions plus petites, comme une fraction de pourcentage. Dans le cas de la musique japonaise, il y a parfois des triolets et des doubles croches dans les pauses, et d'autres fois, il s'agit simplement d'une demi-note. Ainsi, lorsque vous utilisez ces pauses (ma), dans la musique japonaise, on

⁴²⁸ Deschênes, Bruno, *op. cité*, pages 151-171.

⁴²⁹ *Ibid.*, page 151.

considère que ne pas jouer de notes est aussi de la musique. Si vous jouez de la musique européenne, vous comptez les temps. Mais dans la musique japonaise, nous ne faisons pas cela, nous ne comptons pas les temps. C'est ce qu'on appelle iki. On peut dire que l'iki ne sert pas seulement à la respiration, mais qu'il transmet également les nuances temporelles et émotionnelles de la musique. C'est pourquoi il n'y a pas de chef d'orchestre. Sur le shamisen, par exemple, un joueur dirige les autres musiciens qui ressentent les iki et les ma, et utilisent pour ce faire ce que l'on appelle le kakegoe. Il sert à rester en place.⁴³⁰ »

Le fait est que la notion de *ma* semble être la seule notion qui puisse intégrer tous les arts traditionnels. Cette complexité se retrouve dans la difficulté à définir le terme. Nous allons préciser certaines de ses caractéristiques. Dans de nombreuses traditions japonaises, et ce depuis bien avant l'arrivée du bouddhisme, l'espace et le temps sont souvent considérés ensemble et non séparément : « Jugée consubstantielle, cette notion d'un espace-temps perceptuel, pas seulement théorique, a profondément influencé l'ensemble de la pensée esthétique du Japon, dont la notion de *ma* en est l'attribut, notion qui joue un rôle de premier plan dans l'appréciation de sa musique traditionnelle.⁴³¹ » Le *ma* serait donc précisément la construction physique d'un espace et d'un temps reliés. Mais cette conception n'est pas objective, elle est reliée à la perception de l'Homme dans un espace-temps à un instant *t* : Katō Shūichi la définit comme « l'ici-maintenant⁴³² », c'est-à-dire une perception d'un espace et d'un temps qui ne peuvent être reconnus que dans une immanence subjective. Il s'agit donc de concevoir la temporalité comme une suite d'évènements contenus dans un espace. Pour le dire autrement, on ne peut ressentir que l'immanence du présent, et ni le passé ni le futur ne peuvent être entendus en terme perceptif. En revanche, passé et futur peuvent « être conçus sur la base d'un temps cyclique.⁴³³ » Ainsi, « le retour de toute saison est perçu dans le temps unique du moment présent.⁴³⁴ » De fait, il s'agit plus d'une conception psychophysiologique de la perception d'un espace-temps présent, à l'instar de la forme *jo-ha-kyū* dans le théâtre *nō*. Il en va de même pour l'espace, qui se distingue dans l'esthétique japonaise par l'ici-maintenant développé par Katō, notamment parce que dans la culture japonaise, on distingue ce qui est à l'intérieur de ce qui est extérieur.

⁴³⁰ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Honjō Hidetarō*, Tokyo, 05/12/2024, nous traduisons.

⁴³¹ Deschênes, Bruno, *op. cité*, page 152.

⁴³² Shūichi, Katō, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2009.

⁴³³ Deschênes, Bruno, *op. cité*, page 155.

⁴³⁴ *Ibidem*.

Dans une maison japonaise par exemple, la séparation entre l'intérieur et l'extérieur se nomme *genkan* – notion relativement spirituelle mais encore présente aujourd'hui dans la plupart des maisons japonaises, traditionnelles ou modernes. Pour le dire autrement, le *genkan* sépare notre espace et notre temps propres de l'extérieur – d'un autre ici-maintenant.

Par ailleurs, la qualité esthétique de la musique ne se situe pas, dans les différentes traditions musicales japonaises, dans la mélodie ou la structure de l'œuvre, mais d'une part dans le timbre, c'est à-dire la qualité même du son, et d'autre part par le *ma*, le jeu entre le temps, le silence et le son. Le *ma* signifie autant l'espace que le temps, en ce sens qu'il est l'intervalle naturel temporel et spatial entre deux éléments. Un des principes fondamentaux de la structure d'une pièce traditionnelle est l'hétérophonie ; somme toute, les musiciens jouent exactement la même « mélodie », mais de façon décalée, en quelque sorte. Ce qui peut permettre la richesse de cette hétérophonie, c'est à la fois la capacité de l'interprète à modifier le timbre de son instrument et la notion de *ma*. Le geste devient d'une extrême importance. De fait, le geste du percussionniste, lent, presque immobile, s'appêtant à frapper la peau du *taiko* ou du *ko-tsuzumi*, est aussi important que le son qui émanera de l'instrument. Ce geste fait partie d'un temps et d'un espace présents, immanents, et intègre alors la réalisation concrète du *ma*. Appuyons-nous aussi sur la pratique *honkyoku* du *shakuhachi*, où certaines techniques de jeu viennent modifier le timbre « habituel » de l'instrument, parfois plus proches du bruit que du son de l'instrument. Les gestes qui permettent cette modification du timbre sont tout autant en rapport avec le *ma* que les gestes des percussionnistes. Ils sont certes moins visibles, mais c'est ce qui, entre les sons du *shakuhachi*, permettra une variation du timbre et de la hauteur. Et ces espace-temps présents se superposent entre eux et donne naissance au temps suivant. C'est ce qu'Akira Tamba⁴³⁵ explique, en prenant appui sur le concept de *naru* (devenir) et de *musubi* (fécondité), où le temps présent passé donne naissance au temps présent actuel, que nous vivons dans son immanence. Bruno Deschênes le conçoit quelque peu différemment en ce sens que, pour lui, le *ma* ne naît que grâce à la subjectivité et l'intersubjectivité – ou « intersubjectivité⁴³⁶ » comme le mentionne l'auteur : « Les choses ou les événements ont un sens non pas parce qu'ils sont objectivement, mais grâce à cet entre-deux spatio-temporel qui les lie entre eux.⁴³⁷ »

⁴³⁵ Tamba, Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises, du 8^{ème} siècle à la fin du 19^{ème} siècle*, op. cité, pp. 321-333.

⁴³⁶ Deschênes, Bruno, op. cité, page 162.

⁴³⁷ *Ibidem*.

I.B.3.b. Du *ma* au *jo-ha-kyū*

En musique, donc, le *ma* est autant considéré comme le temps entre deux choses que le synchronisme des différents interprètes, intersubjectivement. Prenons exemple sur le théâtre *nō*, dans lequel le *ma* permet en grande partie la structuration⁴³⁸ de la forme *jo-ha-kyū*⁴³⁹, en ce sens qu'il permet aux interprètes d'être synchrones dans l'accélération progressive amenant à une perception psychophysiologique en dehors du temps pour le récepteur. D'ailleurs, ce principe esthétique – qui n'intègre pas que le *nō*, mais aussi le *gagaku*, le *shōmyō* ou encore le *kabuki* – est en totale corrélation avec le principe de *ma*. Deschênes explore le *ma* au travers du *jo-ha-kyū* dans la musique *honkyoku* pour *shakuhachi* : il explique qu'ici, il s'agit de la naissance du son à partir du silence (*jo*) vers le point culminant du *ha*, pour y retourner dans le *kyū*. Et cela s'applique même à la microstructure d'une pièce de *honkyoku*. Ici, le *ma* – qui donnera naissance au *jo* – est peut-être plus important que la phrase qui suivra ; c'est le moment où l'interprète prépare le geste nécessaire à la réalisation d'un phrasé basé sur le *jo-ha-kyū*.

Le concept de *jo-ha-kyū* revêt donc aussi une grande importance dans de nombreuses traditions musicales japonaises, du théâtre *nō* au répertoire *honkyoku* du *shakuhachi* en passant par le *kabuki* ou le répertoire pour *shamisen gidayu*. On retrouve par ailleurs ce concept dans de nombreuses œuvres de compositeurs japonais de la seconde moitié du vingtième siècle et contemporains. Il s'agit d'un processus qui permet une réception particulière chez l'auditeur, qui va de l'immobile jusqu'au mouvement par une perception psychophysiologique. Nous pouvons le considérer comme l'accélération imperceptible d'une pièce traditionnelle qui intensifie le mouvement dramatique (dans le théâtre *nō* par exemple) tout en augmentant progressivement la tension psychologique des spectateurs. Ce principe a la particularité de s'appliquer à l'ensemble d'une pièce, de la macrostructure à la microstructure. Ainsi, la plus petite cellule mélodico-rythmique contient en elle-même ce processus d'accélération progressive qui se superpose à des parties plus grandes régies elles aussi par le *jo-ha-kyū*. Puisque l'accélération est progressive, elle permet d'atténuer le contraste temporel du point de vue psychophysiologique. Pour le dire autrement, la temporalité musicale telle qu'elle est perçue par l'auditeur diffère nettement de la temporalité musicale réelle : « Le *jo* crée une attente, une tension qu'entretient le développement (*ha*) et que le *kyū* (final) porte à son

⁴³⁸ Entre autres concepts, comme la cellule ou les degrés de dynamique rythmique.

⁴³⁹ Introduction-développement-rapide ou cassure.

paroxysme. Le *Jo-ha-kyū* procède donc d'une esthétique d'enchaînement ennemie de toute rupture brutale et des effets de contraste qu'affectionne l'esthétique occidentale.⁴⁴⁰ »

Il s'agit donc avant tout d'un principe esthétique temporel. Selon Hisao Tanabe, le *jo-ha-kyū* est issu de la danse *bugaku*⁴⁴¹ provenant de Chine : « La structure parfaite du *bugaku* comporte trois parties, *jo-ha-kyū* : *jo* est une musique jouée pendant que les danseurs montent sur scène et gagnent leur place, tout en procédant aux salutations rituelles. Le rythme de cette partie, qui ne repose pas sur un fractionnement en petites unités [...] mais en grandes unités, est assurée par la frappe du *taiko*. Au cours du *ha*, les danseurs commencent à évoluer très lentement, puis de plus en plus vite selon un mouvement d'accélération continue. *Ha* indique que l'on brise graduellement le rythme. *Kyū* désigne la danse rapide de la fin dont le rythme repose sur *haya-byōshi* (rythme à 2/2 approximativement).⁴⁴² » Admettons alors que ce concept est issu du *gagaku*.

Si l'on prend appui sur le *nō*, le *jo-ha-kyū*, introduit par Zeami lors du raffinement du *nō* au quatorzième siècle, régit tout, de la plus petite cellule jusqu'à l'enchaînement de cinq *nō* dans une journée. Ce principe esthétique régit même les gestes des instrumentistes, des acteurs et les interjections vocales (*kakegoe*)⁴⁴³. Cette structure tripartite préside alors à toute la structure d'une pièce traditionnelle lorsqu'elle l'applique. Ainsi, ce principe devient une véritable esthétique d'un devenir continu en rapport contigu avec le temps présent – et par là même avec la notion de *ma*. Notons que c'est grâce aux travaux de Zeami et du théâtre *nō* que le *jo-ha-kyū* acquiert une importance considérable dans la pensée musicale traditionnelle. En tous les cas, la caractéristique première du *jo-ha-kyū* réside en une *accélération progressive et imperceptible de la temporalité musicale*. Akira Tamba le démontre dans son ouvrage sur la structure musicale du *nō*⁴⁴⁴ où, après l'étude de nombreuses pièces, il schématise quelques exemples d'accélération progressive :

⁴⁴⁰ Tamba, Akira, « La musique du *nō* », *The Word Of Music*, vol. 17 no.3, 1975, page 34.

⁴⁴¹ Genre musical et dansé intégrant le *gagaku*.

⁴⁴² Tanabe, Hisao, *Nihon no ongaku* (la musique du Japon), Tokyo, 1954, page 124, traduit par Akira Tamba.

⁴⁴³ Tamba, Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*, op. cit., page 323-324.

⁴⁴⁴ Tamba, Akira, *La structure musicale du nō*, Éditions Klincksieck, Paris, 1974, 245 pages.

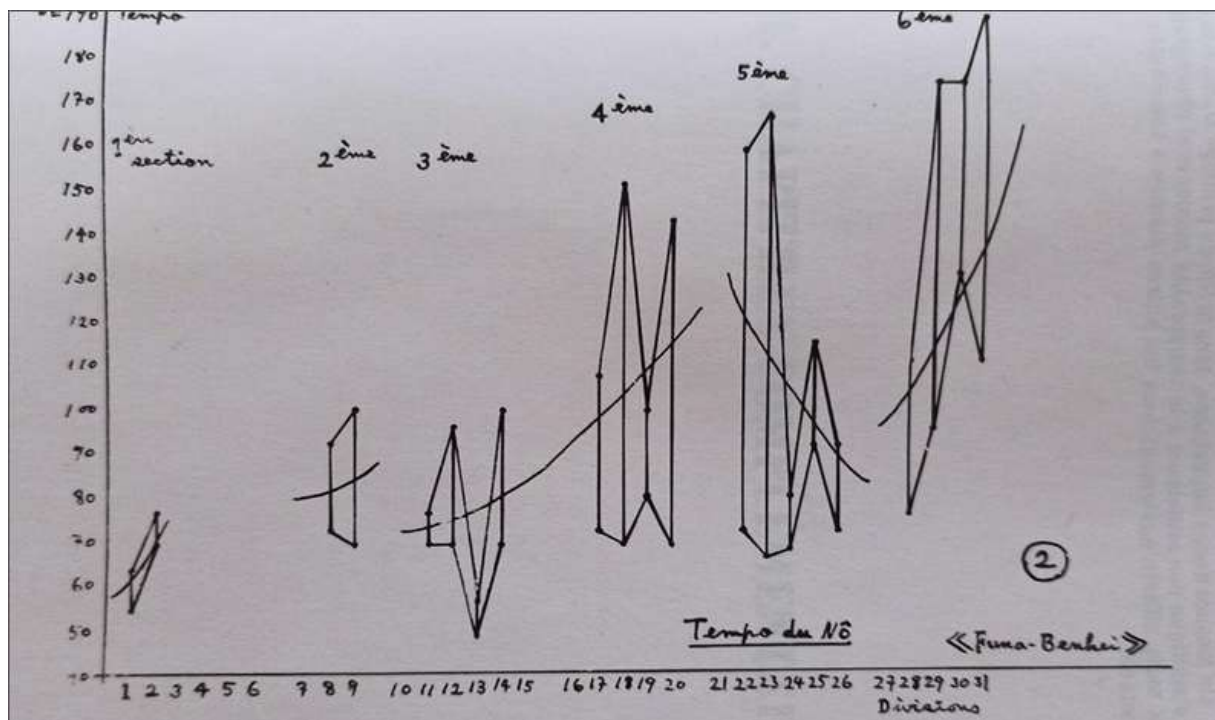


Figure 30 : Funa-benkei, jo-ha-kyū, Akira Tamba

Dans cette théorisation de la temporalité de la pièce de *nō funa-benkei*, Akira Tamba remarque que l'évolution temporelle – imperceptible pour l'auditeur dû à l'accélération progressive – passe bien d'un *tempo* minimal de 50 à la noire à un *tempo* maximal de 190 dans la sixième section. Observons ici la progression mouvante de la temporalité qui accélère et décélère sans cesse. C'est précisément ce jeu d'accélééré-décélééré qui joue sur la perception psychophysiologique du récepteur qui ne peut, à ce stade, plus sentir la pulsation et se perd temporellement dans la pièce. Ainsi, pour Tamba, le *jo-ha-kyū* est « une technique de composition esthétique d'ordre spatio-temporel, en même temps qu'un mode de contrôle de toute structure temporelle ou gestuelle dont la forme globale repose sur un dynamisme évolutif.⁴⁴⁵ » Il s'agit donc de contrôler le déroulement temporel de façon continue et dans un espace donné, le tout dans un contexte où l'on passe insensiblement de l'inertie au mouvement rapide, sans aucune perception possible du dynamisme à l'œuvre.

Nous avons donc détaillé deux concepts musicaux importants de la tradition musicale japonaise qui semblent réapparaître – nous le verrons – relativement fréquemment dans la production musicale japonaise de la seconde moitié du vingtième siècle et contemporaine. D'autres notions musicales sont tout aussi importantes, comme la notion d'ornementation, de

⁴⁴⁵ Akira Tamba, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*, op. cité, page 332.

geste ou encore de techniques instrumentales propres aux instruments japonais. Nous ne les avons cependant pas détaillés dans cette partie.

II. Du nationalisme à l'aube d'une nouvelle orientation esthétique

Nous précisons que la démarche de certains compositeurs japonais est loin d'être exotique (au sens de notre définition donnée dans le chapitre premier). Comme nous l'avons vu, l'objectif de l'exotisme est de provoquer chez l'auditeur une impression d'étrangeté face à une altérité musicale amenant inévitablement, par la modification de paramètres d'un élément commun à deux cultures, à une réception exotique. Or, il n'est pas question ici de créer une réception exotique, mais d'observer des processus de création permettant à deux traditions (occidentale et japonaise) de coexister en faisant dialoguer leurs transgressions respectives⁴⁴⁶.

Chez les compositeurs japonais de notre corpus, il s'agit plutôt d'*emprunter* des éléments à leur culture d'origine, allant jusqu'à leur modification, afin de traiter une problématique spécifique à la composition contemporaine. Nous le verrons, c'est par une démarche complexe que les processus de syncrétisme sont développés, où les éléments traditionnels sont sortis de leur contexte premier afin d'apporter une expérience autre, différente, par un langage propre à la musique du vingtième siècle.

Pour le dire autrement, si certaines musiques et différents courants du vingtième siècle sont transculturelles, se rapprochant ainsi de la mondialité développée par Edouard Glissant, alors les compositeurs japonais entrevoient la possibilité d'y apporter des éléments traditionnels qui permettent de développer certains aspects formels de ces courants (structure musicale, temporalité, définition des hauteurs, geste, *etc.*).

⁴⁴⁶ cf. III.A.3.c.

II.A. La récurrence de l'élément traditionnel et sa signification

Il s'agit dès lors de comprendre la signification de l'élément traditionnel dans la musique de certains compositeurs japonais et de mettre en avant sa récurrence dans leur travail.

II.A.1. Contextualisation

Lors de l'ouverture des frontières à l'ère *Meiji* (1868-1912), les Japonais découvrirent un monde nouveau : l'Occident et la Modernité. À partir de cette période, la musique occidentale s'impose progressivement comme référent dominant, en particulier par son intégration croissante dans les dispositifs institutionnels d'enseignement dès 1878. La nécessité pour le Japon de s'affirmer politiquement, socialement et militairement dans un ordre international encore peu maîtrisé conduit à l'adoption de stratégies d'insertion reposant sur des modèles culturels perçus comme pacifiques, parmi lesquels les arts – et en particulier la musique – occupent une fonction déterminante. Les dirigeants des institutions politiques et pédagogiques japonaises vont, pendant plusieurs décennies, apprendre la musique occidentale afin de pouvoir former la population à celle-ci. On peut utiliser l'expression d'« occidentalisation du pays », mais c'est avant tout un parti pris politique : on ne peut parler ici d'un quelconque colonialisme occidental. Il y a, pour ainsi dire, une fascination nationale du Japon pour l'Occident. Au déclenchement de la seconde guerre mondiale, le Japon revient à des valeurs très nationalistes et, à la fin de la guerre, sous l'occupation américaine, le Japon s'américanise – on peut en revanche ici clairement parler de « colonialisme ».

II.A.2. Un pays bousculé

Le pays se trouve donc, en l'espace de moins d'un siècle, profondément bouleversé par la tension entre des traditions entretenues durant plusieurs millénaires et un processus de modernisation largement associé aux modèles occidentaux. C'est dans ce contexte que les compositeurs japonais du vingtième siècle évoluent : ils ont, pour la plupart, reçu un apprentissage musical occidental, qui pouvait par ailleurs être autodidacte (pensons à Tōru Takemitsu). Et c'est à l'après-guerre que beaucoup découvrent la musique d'avant-garde – même si elle avait été introduite un peu avant la guerre, et dont Yoritsune Matsudaira s'inspirera déjà pour tenter de créer une musique à la fois dodécaphonique et inspirée du *gagaku*. C'est donc dans les années cinquante que le courant avant-gardiste japonais prendra réellement une ampleur considérable. Mais dix ans après, on remarque un retour simultané et unanime des compositeurs japonais vers les traditions. Tōru Takemitsu, Akira Tamba, Toshirō Mayuzumi,

Yoshihisa Taira, Toshi Ichianagi, Jōji Yuasa, Ryōhei Hirose, Maki Ishii, Akira Miyoshi ou encore Makoto Moroi pour ne citer qu’eux, créent une musique qui emprunte aux traditions et ouvrent la musique japonaise à la scène internationale.

II.B. Une pensée musicale nationale

Un changement de direction s’est produit avec les compositeurs nationalistes d’avant-guerre (Yasuji Kiyose, 1900-1981, Fumio Hayasaka, 1914-1955, Shukichi Mitsukuri, 1895-1971, ou encore Akira Ifukube, 1914-2006) qui ont incorporé des éléments familiers issus des musiques traditionnelles dans leurs œuvres – par exemple, chez Hayasaka, on note un large éventail de timbres empruntés aux sonorités colorées du *gagaku* (*Kodai no bukyoku*, 1937).

II.B.1. L’exemple du Yagi no kai

Le *Yagi no kai*, groupe créé en 1953 et constitué d’Hikaru Hayashi, Michio Mamiya et Yūzō Toyama, et rejoints par Toshiya Sukegawa en 1958, réfléchissait « à la création d’une musique véritablement nationale.⁴⁴⁷ » À la manière du premier Bartók, ils pensaient qu’il était important d’incorporer des idiomes traditionnels issus des chants populaires japonais. Mamiya voyage d’ailleurs pour élaborer son style : il a reçu une éducation musicale occidentale, mais de 1955 à 1959, il part dans la région du Tohoku (au Nord-Est du Japon) pour récolter des données sur les chants populaires dudit lieu⁴⁴⁸, duquel découle le *Nihon min’yō-shū* (collection de chants populaires japonais), pour voix solo et piano et qui s’inspire de très près du matériau traditionnel original.

Judith Ann Herd⁴⁴⁹ prend l’exemple de *Shakushi uri uta* (la chanson de la vente de louches), dans laquelle l’accompagnement du piano utilise des motifs propres au *shamisen* que l’on trouve souvent dans les chansons folkloriques du Tohoku, afin que, selon Mamiya, les matériaux « redonnent à la musique sa luminosité et sa douceur d’origine plutôt que d’être un ajout et une décoration pour améliorer la mélodie.⁴⁵⁰ » L’accompagnement au piano suit les processus du *shamisen*, puisqu’il imite les accords *honchoshi* et *sansagari* des cordes à vides du *shamisen*. Il s’agit ici d’emprunts correspondant à l’agent à double fonction 2, dont la

⁴⁴⁷ Ongaku no Tomo-sha. 1959, « *Nihon no sakkyoku 1959* » (Compositions japonaises de 1959), Tokyo, p. 33.

⁴⁴⁸ Mamiya, Michio, « *Nihon minyo-shu ni tsuite* » (concernant la collection de chants populaires japonais), dans son *Nihon minyo-shu* (recueil de chants populaires japonais, 1955-1959), vol. 1. Tokyo, Ongaku no Tomo-sha, 1971.

⁴⁴⁹ Ann Herd, Judith, « The Neonationalist Movement : Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, Vol. 27/2, 1989, pp. 118-163.

⁴⁵⁰ Mamiya, Michio, dans Ann Herd, Judith, « The Neonationalist Movement : Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, Vol. 27/2, 1989, p. 121.

caractéristique reste proche de l'exotisme, puisque basée sur des valeurs paramétriques (cf. définition de l'exotisme).

La méthode de juxtaposition de Mamiya implique donc uniquement des éléments folkloriques, contrairement à l'utilisation du *gagaku* par Matsudaira. On peut tout de même noter l'évitement significatif du pentatonisme et de la monotonie rythmique, qui restent caractéristiques des autres tentatives de juxtaposition d'avant-guerre.

杓子売唄
Shakushi-uri-uta

秋田県民謡

Moderato $\text{♩} = 84$

Copyright © 1971 by Zen-On Music Company Ltd., Tokyo, Japan.
All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, Sole U.S. and Canadian Agents for Zen-On Music Company Ltd., Tokyo, Japan.

Figure 31 : Mamiya, *Shakushi uri uta*, *Nihon minyo-shu*

Hikaru Hayashi (1931-2012) a pour sa part dirigé bon nombre d'opéras, de Brecht à Mozart, et il compose dans un style néo-classique, mais s'inspire de sources japonaises : « presque toutes ses compositions, datant du début des années 1950 à aujourd'hui, utilisent des

matériaux tirés de la musique traditionnelle japonaise d'une manière qu'il est difficile de qualifier de strictement nationaliste.⁴⁵¹ »

Si l'on prend l'exemple de sa *Sonate pour piano* (1965), elle est basée sur quatre motifs mélodiques, perceptibles à l'écoute. Ensemble, ils utilisent tous les tons de la gamme chromatique, mais les tons de chaque motif sont regroupés par un tétracorde (do-fa/fa-sib/sib-mib). On retrouve ces tétracordes qui créent plusieurs centres (ici d'un point de vue modal) dans la musique de théâtre *nō*, de théâtre *kabuki* ou encore dans la musique populaire traditionnelle japonaise, et Hayashi s'en inspire pour sa musique. Il s'agit d'une référence à la musique indéterminée. Le compositeur avoue lui-même dans un entretien avec Judith Ann Herd qu'en tant que Japonais, il est naturellement enclin à composer des mélodies faisant appel à ce type d'intervalles⁴⁵². Mais on ne peut ici parler d'un quelconque syncrétisme ; certes, Hayashi fait une référence aux intervalles tétracordaux de la musique indéterminée, et par là aux modes traditionnels. Mais ces modes correspondent à une musique de laquelle découle une variation microtonale des hauteurs – ce qui, pour une œuvre pianistique, reste presque impossible à réaliser, le piano étant accordé sur le tempérament égal. On aperçoit ici la limite de l'utilisation de l'agent à double fonction 2, réduit à des conceptions paramétriques⁴⁵³, qui en arrive souvent à un processus plus exotique que syncrétique.

II.B.2. De l'inspiration au modèle d'une nouvelle musique japonaise

Toujours est-il que ces très courtes analyses permettent d'apporter une pertinence au discours selon lequel de nombreux compositeurs japonais s'inspirent des traditions nationales pour composer dans un style avant-gardiste. Toutefois, au lieu de considérer ces techniques de juxtaposition comme de simples éléments musicaux traditionnels superposés au langage occidental, le *Yagi no kai* a essayé de travailler sur les caractéristiques formelles des matériaux traditionnels populaires pour les faire transparaître au travers de formes occidentales (comme la *Sonate pour piano* d'Hayashi). Et c'est grâce à la contribution du groupe qu'un modèle à suivre s'est constitué.

C'est cependant « avec la formation du mouvement néo-nationaliste dans l'immédiat après-guerre que les musiciens ont fait une brusque volte-face et ont commencé à examiner plus

⁴⁵¹ Ann Herd, Judith, *op. cité*, pp. 118-163.

⁴⁵² Hayashi, Hikaru, 1982, *Entretien* avec Judith Ann Herd, *op. cité*, p. 132.

⁴⁵³ Dans une partie ultérieure, nous aborderons en détail ces limites propres au paramètre.

attentivement que jamais la richesse des ressources de la musique et de l'art japonais.⁴⁵⁴ » Dans les années 1950, l'occupation américaine empêchait toute manifestation extérieure de nationalisme, et la jeune génération s'est efforcée de se débarrasser des stigmates des modes nationalistes présents en temps de guerre. On comprend alors le parti pris politique consciemment choisi par certains compositeurs japonais vers la musique occidentale, avant-gardiste ou non. Mais dès l'occupation terminée, quelques-uns de ces compositeurs virent dans les traditions un moyen d'indépendance vis-à-vis des modèles occidentaux dominants. En ce sens, ils examinaient soigneusement les possibilités de réaliser des juxtapositions fonctionnelles. Les musiques traditionnelles japonaises ont alors été mises en perspectives des techniques de composition avant-gardistes, action nécessaire à « l'essor de la musique nouvelle au Japon.⁴⁵⁵ »

Et précisément, la conscience culturelle double a été la principale motivation pour le développement de nouveaux styles de composition au Japon, s'inspirant du puit infini des traditions. Judith Ann Herd note aussi que « [même si] la plupart des compositeurs actifs au Japon aujourd'hui ne suivent plus les pratiques du néonationalisme, la plupart d'entre eux ont été affectés par les innovations des néonationalistes en matière de couleur de ton, de forme et de technique.⁴⁵⁶ »

III. Les emprunts chez les compositeurs japonais de la seconde moitié du vingtième siècle

Il est dès lors intéressant de classer les emprunts utilisés par certains compositeurs contemporains, dans un objectif de généralisation, pour déceler quel type d'agent à double fonction peut être utile dans tel ou tel aspect de la musique contemporaine au Japon. Cette généralisation, sous forme de tableau, pourra être mise à l'épreuve dans l'étude ultérieure des musiques actuelles pour voir s'il y a bien corrélation entre l'exotisme de la musique actuelle japonaise et le syncrétisme présent dans la musique contemporaine, mais aussi pour montrer le fonctionnement d'un processus syncrétique.

⁴⁵⁴ Ann Herd, Judith, « The Neonationalist Movement : Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, Vol. 27/2, 1989, p. 119.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

Jo Kondo avait déjà tenté, en 2006⁴⁵⁷, une classification des œuvres selon différents niveaux d'intégration de la musique traditionnelle :

- La première catégorie correspond aux sonorités caractéristiques : il s'agit ici de l'utilisation des instruments traditionnels ou de modes de jeux, de mélodies, *etc.*
- La deuxième catégorie se rapporte à la structure musicale : hétérophonie (*gagaku*), monodie, *jo-ha-kyū*, forme, concepts structurants, *etc.*
- La troisième catégorie tient de l'esthétique : le silence, le *ma*, le concept temporel, *etc.*

La pertinence de son approche est tout à fait justifiée, et comme nous le verrons, ces catégories correspondent à une forme de récurrence chez certains compositeurs japonais. Nous nous inspirerons de cette structure de classification pour notre approche. En termes méthodologiques, nous avons pour cette partie choisi un corpus de quatre compositeurs japonais de l'avant-garde nipponne – Toshio Hosokawa, Toshiro Mayuzumi, Yoritane Matsudaira et Tōru Takemitsu. Nous allons mettre en évidence les emprunts issus de différents genres musicaux traditionnels utilisés chez chacun de ces quatre compositeurs, puis nous les mettrons en relation grâce à leur classification dans les différents types d'agents à double fonction. D'autres compositeurs seront cités pour affermir nos propos. Les éléments mis en corrélation chez les différents compositeurs seront ensuite répertoriés dans un tableau de généralisation, ce qui nous permettra de prendre de la hauteur sur les processus de composition du particularisme japonais, souvent très complexes.

III.A. Les emprunts chez Toshio Hosokawa

Toshio Hosokawa est né en 1955 et commence sa formation musicale à Tokyo. Il part à Berlin en 1976 pour développer ses talents de composition, de piano et d'analyse. Il s'intéresse de près à la musique occidentale – de Jean-Sébastien Bach à Helmut Lachenmann en passant par Ludwig Van Beethoven et Luigi Nono – tout autant qu'aux traditions musicales japonaises, notamment le *gagaku* et au *nō*, et ce dès le début de son apprentissage. Dans cette période post-seconde guerre mondiale, les allers-retours entre l'Europe et l'Asie se multiplient, donnant lieu à des échanges interculturels d'autant plus fructueux qu'ils se situent dans un contexte de « mondialisation » progressive. Le musicologue Christian Utz évoque ainsi « la mise en réseau de traditions musicales distinctes » et souligne le rôle déterminant des compositeurs d'Extrême-

⁴⁵⁷ Kondo, Jo, *Oto o nageru* (« Lancer le son »), Tokyo, Shunjusha, 2006, p.179.

Orient dans l'émergence d'un « art musical global⁴⁵⁸ ». Dans ce processus, Hosokawa représente l'une des figures majeures, en assumant pleinement sa double identité : occidentale par la formation, mais intensément japonaise par l'imaginaire spirituel et esthétique qu'il souhaite transmettre. Son activité créatrice repose sur une tension permanente entre le silence et le son, ainsi que sur l'idée que tout geste musical peut être assimilé à un trait calligraphique, reliant, dans une même respiration, la spiritualité du geste traditionnel et l'exigence contemporaine de nouveauté. La quête d'une voix primordiale, qui serait à la fois porteuse de mémoire collective et de transcendance, parcourt son œuvre et trouve un écho tout particulier dans l'emploi du *shō*, l'orgue à bouche japonais. Nous étudierons successivement différents agents à double fonction chez Hosokawa, puis nous les restituerons au sein d'un tableau à la fin de cette partie.

III.A.1. Les emprunts au théâtre *nō*

Chez Toshio Hosokawa, l'utilisation du silence repose sur sa connaissance du théâtre *nō*, dans lequel les acteurs et musiciens font preuve d'une concentration extrême.

III.A.1.a. Par le dialogue entre le son et le silence

On note cet aspect relatif au silence dans *Sen VI* (1993), où celui-ci agit comme le prolongement du son *par le geste* du percussionniste : « Il montre que le détail a autant de valeur que l'ensemble, l'arrière-plan que le sujet principal. Le temps perd ainsi son importance (caractéristique du théâtre *nō* que le compositeur admire) ; il est simplement attendu et donc suspendu.⁴⁵⁹ » Ce geste est volontairement ralenti dans le silence, qui est directement inspiré du *nō*, un geste que l'on retrouve particulièrement dans le *jo* où tout est encore très lent. Dans le théâtre *nō*, le percussionniste a besoin d'un certain temps de silence avant d'émettre un son : le *ma*. Dans cette pièce, donc, Hosokawa emprunte au *nō* ainsi qu'à sa gestuelle et à la notion de *ma*. Nous formalisons ces emprunts par les agents à double fonction 1, 3 et 5. Dans *Sen I* pour flûte seule, on retrouve une notation qui fait précisément référence à ce geste du *nō* : les liaisons commencent sur les silences, ce qui signifie qu'ils doivent être joués autant que les notes.

⁴⁵⁸ Hasegawa, Robert, « Review of *Musical Composition in the Context of Globalization : New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century*, Utz, Christian, Laurence Sinclair Willis Bielefeld (trad.), 2021, 527 p. », in *Circuit*, Volume 32 numéro 1, 2022.

⁴⁵⁹ Bruneau-Boulmier, Rodolphe, « Dans le silence d'Hosokawa », *Vertigo*, vol. 34/2, 2008, pages 12-15, <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-vertigo-2008-2-page-12.htm>, consulté le 17/06/2023.

Flute

sf *ff* *ff ff*

sf *sf* *ff* *ff*

poco accel (slap)

a tempo $\text{♩} = \text{ca. } 60$

gliss *gliss* *rall.* *ca. 2"*

ff *ppp* *sf* *p* *sf* *ppp* *ff* *pp*

2 $\text{♩} = \text{ca. } 63$

ff *ff* *ff* *ff*

poco accel.

f *f* *f*

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

ppp *sf* *sf* *sf* *ff* *ff* *pp*

rall. *Fitzg.* *ca. 2"*

Figure 32 : Sen I, page 1

NOTATION:

-  = "Breathy," but with clearly defined pitch
-  = Very breathy, more breath than tone
-  = Breath only, very little defined pitch
-  = With all the movements necessary for playing the specified tone, but without any exhalation (without any sounds, only action).
-  = sforzando attack. Large volume of air through small mouth aperture. No defined pitch.
(*"Muraiki"* technique from the shakuhachi, Japanese bamboo flute.)
-  = More breath sound → less breath sound
-  = Key slap with breathed pitch
-  = Key slap without breathed pitch
-  = Tongue slap, "quasi pizzicato"
-  = Exhaling
-  = Inhaling
-  = Tongue-ram. To produce tongue-ram, one must violently close the hole of the mouthpiece with the tongue without breathing any air out. The air, which is thus forced into the bore of the flute by the tongue, produces a note of identifiable pitch sounding a major seventh below the fundamental frequency of the fingering which one employs.
-  = Lowest tone, breath only
-  = 1/4 tone higher
-  = 1/4 tone lower
-  = Vary size of vibrato
-  = dal niente, al niente

Voice:

-  = Undefined pitch
-    = Grunted vowel sounds, short and strong
-   = Voices, very short yells. The whole body should be tensed.
-  = Singing

Multiphonics: based on fingering with C-foot

-  = Fingering for left hand
= Fingering for right hand
-   = Specific keys partially closed

For performance in a large hall, the flute should be amplified.

Figure 33 : Sen I, Notation

Le son est ici considéré comme la continuité du silence. Même s'il n'utilise pas le terme à proprement parler, Hosokawa « utilise clairement le concept insaisissable de *ma*⁴⁶⁰ » que Luciana Galliano définit, entre autres définitions du terme, comme un « élément de potentiel implicite dans tous les concepts de séparation (spatiale, temporelle, émotionnelle ou autre) par lequel l'espace entre devient un “voyage entre”...⁴⁶¹ » On remarque inévitablement cette tension dans le silence et l'espace entourant les matériaux de la première page de *Sen I*. De même que la flûte *kagurabue* dans *Niwabi*, pièce de *kagura*⁴⁶², la flûte occidentale dans *Sen I* tend vers le monde silencieux de la ligne musicale complexe. Par ailleurs, dans une analyse dédiée, nous montrerons la réciprocité des gestes contemporains utilisés par la flûte traversière avec ceux, issus de la tradition, de certaines flûtes traditionnelles, notamment par des modes de jeu et des techniques gestuelles communes dans les deux types de musique. Ainsi, les deux exemples précédents correspondent à notre catégorie du syncrétisme. Toutefois, nous développerons les processus qui incombent à cette notion dans le troisième chapitre.

Cette relation temporelle entre le son et le silence propre au *nō* fascinera grandement Hosokawa, qui intégrera cette « structure temporelle verticale de la musique *nō*⁴⁶³ » dans le cycle *Vertical Time Study*.

Ce cycle est par ailleurs inspiré de la calligraphie, que nous formalisons par l'agent à double fonction 6 ; le compositeur s'est souvent considéré comme un calligraphe du son (*sen*, qui signifie ligne) et propose dans plusieurs pièces une écriture qui retrace la ligne de la calligraphie japonaise⁴⁶⁴ : « Ma musique est une calligraphie. Le papier blanc est à la fois l'espace et le temps de la musique. Les lignes que j'y trace font naître le son et apparaître le silence ; et cet espace blanc est aussi important que les lignes elles-mêmes.⁴⁶⁵ » L'objectif principal de *Vertical Time Study* est, par une calligraphie musicale, de créer une immobilité du mouvement en intégrant des structures verticales. Dès les années 1990, dans des œuvres telles

⁴⁶⁰ Boyle, Antares, « The pattern and the fabric : complexity and ambiguity in the solo flute works of Toshio Hosokawa », *Sydney Conservatorium of Music*, 2007, page 23, nous traduisons.

⁴⁶¹ Galliano, Luciana, *Yōgaku, Japanese Music in the 20th century*, Scarecrow Press, 2002, page 14.

⁴⁶² Hosokawa explique dans l'article « The Pattern and the Fabric : In search of a music, profound and meaningful » qu'il rapproche l'écriture de *Sen I* de cette pièce d'introduction de *gagaku*, avec un moyen presque calligraphique.

⁴⁶³ Hosokawa, Toshio, dans le livret du CD *Toshio Hosokawa, Kammerorchester Diagonal (III)*, Col Legno, 1998, p. 16.

⁴⁶⁴ Bruneau Boulmier, *op. cité*, p. 12-15.

⁴⁶⁵ Hosokawa, Toshio dans Lebrun, Jean-Guillaume, *Rencontre avec un compositeur contemporain – Toshio Hosokawa – la musique est un pont entre deux mondes*, 2014, à l'occasion du Printemps des Arts de Monte-Carlo, <https://www.concertclassic.com/article/rencontre-avec-un-compositeur-contemporain-toshio-hosokawa-la-musique-est-un-pont-entre-deux>, consulté le 19/01/2022.

que *Landscape V*, le compositeur développe l'idée que l'orgue à bouche peut à la fois symboliser « la vie des sons » (continuation discrète de la vibration) et la « résonance dans le vide » (renvoyant à l'esthétique du bouddhisme *zen*). Hosokawa indique que l'écriture musicale prend dès lors valeur de calligraphie : par des traits de *glissandos*, de microtons, de modulations de timbre, il évoque l'idée du pinceau qui trace une ligne sur un fond blanc⁴⁶⁶. Cette spiritualisation du geste peut être mise en perspective avec le langage takemitsien, et notamment son opus *Le Son Calligraphié. Vertical Time Study* intègre donc différents emprunts formalisés par l'agent à double fonction 5 (emprunts esthétiques, philosophiques et spirituels) et 6 (emprunts au folklore). Ici, le rapport aux traditions japonaises est avant tout extra-musical. Cette pièce tend alors vers un exotisme positif.

III.A.1.b. Par l'immobilité

La notion d'immobilité semble aussi importante dans le travail d'Hosokawa : pour l'illustrer, il s'inspire aussi du début des pièces de *nō* : c'est le cas dans son opéra *Hanjo* (2004) où, pour imager l'immobilité d'un personnage qui attend le retour d'un homme sur un quai, l'on observe une orchestration fixée sur certaines notes, qui ne bougent presque pas. D'ailleurs, dans cet opéra, bien qu'il s'inspire d'un livret de *nō* de Mishima, Hosokawa n'essaie pas de faire un *nō*, mais « quelque chose de *nō*.⁴⁶⁷ » Voilà ce qu'Hosokawa nous en dit :

« [...] Je veux que ce nouvel opéra soit différent de ceux créés par les occidentaux, et qu'il soit lié au théâtre traditionnel japonais du nō et du kabuki. En même temps, je veux que ce soit un opéra qui résonne avec le public contemporain et qui dépasse la capacité d'expression limitée du nō ou du kabuki. À cette fin, il m'a fallu étudier les traditions de l'opéra de style occidental et en tirer de nombreux enseignements. J'ai utilisé pour le livret de cet opéra une pièce du même titre tirée du recueil Modern Nō Plays of Yukio Mishima, que Mishima a basée sur un drame original du nō également appelé Hanjo. La version de Mishima et la mienne, tout en se fondant sur la tradition japonaise, en surmontent les limites et, tout en faisant le meilleur

⁴⁶⁶ Garda, Michela, « La voce delle voci : considerazioni sulla musica per voce e strumento di Toshio Hosokawa » in *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 133-143, nous traduisons.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

usage des méthodes apprises du théâtre occidental, font revivre des matériaux anciens sous une forme moderne. [...]

J'ai écrit Hanjo comme s'il s'agissait d'un rêve. Le rôle principal, Hanako, vit dans un monde de folie qui dépasse notre réalité quotidienne. Elle attend longtemps le retour de l'homme qu'elle aime. Mais lorsqu'il arrive enfin, il n'est plus pour elle l'homme qu'elle aime. L'image fantasmée de l'homme est devenue plus réelle que l'homme réel qui se trouve devant elle. J'ai voulu dépeindre par la musique un drame qui va et vient à travers la frontière entre rêve et réalité, entre folie et raison. [...] J'ai essayé de représenter la voix d'une personne qui voyage ainsi entre le rêve et la réalité, l'orchestre en arrière-plan changeant lentement d'apparence comme un rouleau d'images qui se déroule. Dans ce rouleau d'images, le silence est progressivement mais fortement tissé, tout comme l'espace vide est fortement tissé au milieu d'une image. [...] Ni les instruments ni les techniques de chant du nō ne sont utilisés dans cette musique. Je ne veux pas créer une musique qui copie la forme extérieure de la musique traditionnelle japonaise et la transforme en un arrangement exotique de style moderne. Au contraire, je veux faire revivre l'essence de la musique nō sous une forme complètement différente. C'est une musique qui génère le silence (ce qu'on appelle aussi en japonais ma, ou "pause") ; après quoi, le son, tout en contournant lentement la frontière du silence, voyage dans le royaume des rêves.⁴⁶⁸ »

Cette citation est assez claire dans son ensemble : Hosokawa désire créer un opéra qui s'inspire des processus du *nō*, notamment en ce qui concerne la relation entre son et silence, le *ma*. Toutefois, il ne s'agit évidemment pas de copier le *nō* de manière superficielle ou partielle, afin d'éviter toute forme d'exotisme. Il s'agit plutôt d'un renouvellement du *nō* par emprunt de ses matériaux, leur décontextualisation et leur modification. Nous formalisons ces emprunts par les agents à double fonction 4 et 5.

⁴⁶⁸ Hosokawa, Toshio, note de programme de l'Opéra *Hanjo*, disponible sur <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/24631/>, consulté le 20/01/2023, c'est nous qui traduisons.

III.A.1.c. Par l'indéterminisme

On retrouve cette même thématique de l'attente et de l'immobilité dans *Koto-uta* (1999) pour voix et *koto*, dans laquelle Hosokawa utilise un chant de déploration issu directement des modes de la musique traditionnelle :



Figure 34 : Koto-uta, Toshio Hosokawa

La thématique est la même que dans *Hanjo*, une femme attendant son amant. Dans la version étudiée⁴⁶⁹, le *koto* et la voix restent presque sur la même note jusqu'à 2'40''. Cette immobilité fait porter notre attention sur la fluctuation de la hauteur de cette note, entrecoupée par des silences. Hosokawa utilise le modèle indéterminé de la musique traditionnelle japonaise, duquel découle le théâtre *nō*. Pour le dire autrement, l'interprète joue pendant deux minutes et quarante secondes la même note, mais celle-ci est variée ; entrecoupée par des silences, la hauteur de la note varie, ainsi que sa vibration (*vibrato* plus ou moins large, aussi appelé *yuri*). Et c'est par ces variations que la note est amenée à changer, passant de l'immobile au mouvement. Comme le remarque Christian Utz, Hosokawa se réfère aux *koto-kumiuta* (suites vocales avec accompagnement de *koto*) notamment dans la gestuelle, l'hétérophonie entre la voix et l'instrument ainsi qu'une forme musicale peu contraignante⁴⁷⁰. Nous formalisons les

⁴⁶⁹ https://www.youtube.com/watch?v=jkds0MldHrk&ab_channel=TheWelleszCompany

⁴⁷⁰ Utz, Christian, « Intercultural Narrativity in East Asian Art Music since the 1990s », dans l'ouvrage *Musical Composition in the Context of Globalization*, Music and Sound Culture, 2021, page 260-261.

emprunts de cette pièce par les agents à double fonction 1 (emprunts instrumentaux) 3 (emprunts gestuels), 4 (emprunts aux formes et genres musicaux traditionnels) et 5 (emprunts esthétiques, philosophiques et spirituels appliqués à la musique). Précisons que cette pièce est loin des processus musicaux exotiques, et propose un véritable exemple de syncrétisme⁴⁷¹.

Nous pouvons aussi nous appuyer sur sa pièce *Kuroda-bushi*⁴⁷² (2010) pour flûte alto, dont les caractéristiques sont particulièrement intéressantes. Cette pièce est une quasi-transcription d'une pièce pour *shakuhachi* du même nom, qui correspondait à la mélodie du clan Kuroda. Dans cette œuvre, la flûte alto doit représenter les caractéristiques du *shakuhachi* – caractéristique assez fréquente des œuvres pour flûte seule chez Hosokawa, mais aussi d'autres compositeurs japonais. Dans cette œuvre, deux éléments nous semblent importants : l'agent à double fonction 2 (paramétrique), et l'agent à double fonction 3 (gestuel). En effet, la pièce semble être construite autour de deux tétracordes spécifiques, le tétracorde *miyakobushi* et le tétracorde *min'yō*. On trouve aussi régulièrement le mode *miyakobushi* en entier. On remarque donc des emprunts paramétriques, en plus de l'emprunt instrumental (agent à double fonction 1). Cependant, un élément prend encore plus de place : les modes de jeu contemporains (*glissando*, variations de hauteur indéterminées, prépondérance du souffle, variations d'intensité de la colonne d'air, *vibrato* varié), représentés sur la partition par des gestes idiomatiques et qui correspondent à des modes de jeu (des gestes instrumentaux) propres au *shakuhachi* (comme le *muraiki*, l'*ikiyuri*, différents types de *vibrato*, etc.). Ces spécificités, toutes gestuelles, permettent d'aller au-delà de la simple référence paramétrique bien que, par sa connotation extrême, elle reste présente. Sans toutefois atteindre le syncrétisme, cette œuvre s'en rapproche grandement par une transcription gestuelle du *shakuhachi* à la flûte alto. Le seul obstacle ici reste l'agent à double fonction paramétrique, qui tend à caractériser la pièce de façon exotique. Ainsi, cette pièce correspond à notre catégorie de l'exotisme fertile, peut-être même encore plus que notre exemple debussyste.

III.A.1.d. Par la temporalité

Pour Hosokawa, l'influence de la temporalité semble aussi liée au *nō* (comme dans ses opéras), toujours dans une pensée d'écoute entre son et silence, proche de la méditation. Il y ajoute un élément en particulier : cet espace propre au *nō* qui regroupe deux mondes différents, entre la vie et la mort, le réel et l'irréel. C'est aussi là, au travers de cette confrontation entre

⁴⁷¹ Les processus syncrétiques seront étudiés et démontrés au troisième chapitre.

⁴⁷² https://www.youtube.com/watch?v=W4y4g6Ac89s&ab_channel=AngusLee.

ces deux mondes, que l'on retrouve ce désir profond d'intégrer à son langage à la fois des éléments occidentaux et japonais, faisant parti de deux mondes différents. Étudions alors ces éléments.

III.A.2. Les emprunts au gagaku : la relation entre arrière-plan et premier plan en tant que matrice

« Jusqu'alors, je connaissais la musique japonaise puisque j'en avais souvent entendu étant enfant, mais je ne l'écoutais pas comme une musique. Et puis, un jour, à Berlin, j'ai entendu du gagaku. Pour moi, c'était à la fois quelque chose de très ancien et de très nouveau : j'y retrouvais les micro-intervalles, les couleurs nouvelles et changeantes, les sons bruités qui étaient au cœur de la musique contemporaine européenne que j'étudiais alors.⁴⁷³ »

Comme nous l'avons déjà souligné, le langage musical d'Hosokawa se caractérise par une prépondérance du *shō*, dont la sonorité semble structurer et englober l'ensemble des instruments de l'orchestre de *gagaku*. Si l'usage de cet instrument s'inscrit dans des pratiques contemporaines renouvelées, c'est néanmoins son emploi traditionnel – tel qu'il se manifeste au sein de l'orchestre de *gagaku* – qui retient particulièrement l'attention du compositeur.

Il se base sur la structure du *gagaku* afin de constituer ce qu'il appelle la « matrice⁴⁷⁴ » (dans la note de programme de *Ferne Landschaft II*, 1997, il explique l'intérêt pour cette matrice). Dans la musique de *gagaku*, il y a une relation entre le mouvement (généralement mélodique) créé par les vents et le fond sonore créé par les accords du *shō*. Ayant effectué des travaux de recherche⁴⁷⁵ sur le *gagaku*, Hosokawa a rendu compte de ce rapport arrière-plan/premier plan, qui n'est pas figé mais en constante évolution. Cette évolution s'opère de manière particulièrement lente, presque imperceptible, en étroite relation avec la temporalité musicale spécifique qui se déploie dans l'exécution du *gagaku*. De fait, la relation qu'entretient Hosokawa avec le *gagaku* se situe dans l'imbrication de la musique dans l'espace sonore. Cette matrice est utilisée au sens large, « aussi bien pour illustrer sa pensée que pour élaborer un

⁴⁷³ Hosokawa, Toshio dans Lebrun, Jean-Guillaume, *op. cité*.

⁴⁷⁴ Miyakawa, Wataru, « entretien avec Toshio Hosokawa », in *Circuit*, vol. 32/1, 2022, pp. 91-95.

⁴⁷⁵ Nous précisons qu'il ne s'agit pas d'une recherche ethnomusicologique.

matériau musical concret.⁴⁷⁶ » Cette matrice est particulièrement mise en valeur dans *Utsurohi* (1986) pour *shō* et harpe :

« Cette œuvre composée en 1986 utilise un instrument traditionnel japonais, d'origine chinoise, que l'on trouve notamment dans la musique de cour, le gagaku : il s'agit du shō, sorte d'orgue à bouche construit en bambou ou en ébène. [...] Toshio Hosokawa a montré une certaine prédilection pour le timbre si particulier de cet instrument, pour ce sens de la continuité et de la transformation infinitésimale du son qui débouche sur une temporalité sans repère, non pulsée. Le terme même d'Utsurohi renvoie d'ailleurs à cette idée de changement progressif qui s'apparente aux lentes modifications de la lumière au cours d'une journée ou, à une autre échelle, au passage des saisons. [...] C'est le shō qui représente ici le changement : l'instrumentiste tourne autour de la harpe durant l'exécution, décrivant un arc de cercle, et symbolise les transformations de la lumière ; la harpe serait alors associée à l'être humain, ou à la terre, et elle se situe au centre de la scène, immobile. Les modifications de timbres entre les deux instruments, dans un temps étiré, réalisent ce sentiment d'une évolution imperceptible qui s'apparente à un voyage intérieur.⁴⁷⁷ »

On comprend ici, au travers de la description d'Hosokawa, cette idée d'un espace mis en mouvement très lentement. Ce changement est illustré par le *shō*, qui passe tantôt au premier plan, tantôt au second plan par ses déplacements circulaires autour de la harpe. Pour Miyakawa, le *shō* représente dans cette œuvre la matrice sous deux aspects : « premièrement, les accords joués par celui-ci constituent la structure harmonique de base à partir de laquelle l'œuvre se déploie ; deuxièmement, le fond sonore engendré par ces accords, donne naissance au mouvement assuré par les instruments occidentaux.⁴⁷⁸ » Le jeu entre premier plan et second plan est alors assuré : le *shō* se trouve au premier plan puisque c'est sur sa structure harmonique que l'œuvre se déploie ; il se trouve aussi au second plan car il engendre le fond sonore qui

⁴⁷⁶ Miyakawa, Wataru, Toshio Hosokawa, <https://brahms.ircam.fr/fr/toshio-hosokawa#parcours>, 2021, consulté le 19/01/2023.

⁴⁷⁷ Note de programme d'*Utsurohi*, écrite par Toshio Hosokawa, 1986, disponible sur <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/24671/>, consulté le 03/02/2023.

⁴⁷⁸ Miyakawa, Wataru, *op. cité*.

découle de sa structure harmonique. Nous formalisons les emprunts présents dans *Ferne Landschaft II* par les agents à double fonction 1 (*shō*) et 4 (*gagaku*).

III.A.3. L'exemple de Landscape V

On retrouve une « matrice » similaire dans *Landscape V* (1995), pour *shō* et quatuor à cordes, où le *shō*, jouant des clusters de même nature, est d'abord en harmonie avec les cordes qui l'imitent en jouant des harmoniques, avant de retrouver peu à peu sa sonorité habituelle. Le *shō* se situe donc au début au second plan, avec le quatuor, pour donner la teinte générale de l'accompagnement. Il passe ensuite au premier plan, où il est utilisé à son plein potentiel sonore. Dans cette pièce, on comprend que les caractéristiques de la composition se dirigent vers un style particulier : le *shō* est utilisé de manière à mettre en avant le *sawari*, concept japonais que Takemitsu avait déjà désigné comme élément particulièrement intéressant dans l'esthétique japonaise⁴⁷⁹, dont on peut généralement faire l'expérience dans le son du *shamisen* et du *biwa*.

En même temps, les accords soutenus dans *Landscape V* rappellent ceux du *shō* dans le *gagaku* appelés *aitake*. Ces accords, qu'Hosokawa regroupe dans la notion « d'accord-mère⁴⁸⁰ », résonnent tout au long de la pièce. « L'accord-mère » d'Hosokawa est directement inspiré de l'*aitake*, dans lequel on entendra toujours une quinte. C'est ce qui permet, d'une certaine façon, de donner un repère dans la musique du compositeur, comme la tonique dans la musique tonale. Par ailleurs, ces nouveaux accords – ils sont inspirés des *aitake*, mais ne correspondent pas aux différents accords de la musique de *gagaku* – renouvellent les techniques de jeu de l'instrument. Ensuite, les accents, ici indiqués de manière verticale, transcrivent les battements du tambour *taiko* dans le *gagaku*⁴⁸¹ appelés *obachi*, dans lequel le *ma* se matérialise avant le battement⁴⁸².

Dans cette pièce, donc, Hosokawa emprunte des matériaux traditionnels dans l'optique de transmettre un « noyau » de l'esthétique japonaise. On a alors, au sein d'une même œuvre au langage avant-gardiste, différents emprunts qui interagissent ensemble : le *sawari* pour l'aspect sonore général, « l'accord-mère » faisant référence aux *aitake* du *shō* de *gagaku* pour

⁴⁷⁹ Takemitsu, Torū, “My Perception of Time.” voir Miyamoto, Klang dans Osten, 131–132, Burt, Peter, *The Music of Tōru Takemitsu*, 238–240.

⁴⁸⁰ Miyakawa, Wataru, *op. cité*.

⁴⁸¹ À ce sujet, voir Jarosław Kapuściński, François Rose, *Le temps et le timbre dans la musique de gagaku*, L'Harmattan, 2012.

⁴⁸² Utz, Christian, « Intercultural Narrativity in East Asian Art Music since the 1990s », dans l'ouvrage *Musical Composition in the Context of Globalization*, Music and Sound Culture, page 260.

les relations entre arrière-plan et premier plan (matrice), l'utilisation du *shō*, et enfin le concept de *ma* pour la relation entre son, corporalité et silence.

III.A.4. Les autres caractéristiques empruntées aux matériaux traditionnels

Cependant, les éléments issus du *gagaku* et du *nō* ne sont pas les seuls empruntés aux traditions japonaises chez Hosokawa ; la spiritualité, l'imitation des instruments et la confrontation entre les matériaux occidentaux et les éléments japonais font aussi partie intégrante de son langage.

III.A.4.a. Dimension spirituelle, résonance du bouddhisme et imitation des instruments traditionnels

Hosokawa privilégie dans ses œuvres la lenteur, un caractère méditatif dont la dimension spirituelle est importante. La résonance est une autre des préoccupations principales du compositeur. On note ainsi l'évocation de la sonorité des cloches des temples bouddhistes dans *Ferne-Landschaft II* (1996) ou encore *Temple Bells Voice* (2001), évocation employée « avec de longs intervalles entre chaque son.⁴⁸³ » Remarquons cependant une différence avec l'utilisation des cloches chez Mayuzumi⁴⁸⁴ : ce dernier se base sur une analyse spectrale pour développer une bimodalité par le regroupement des harmoniques des cloches. Chez Hosokawa, l'approche est plus intuitive, on reste dans l'évocation plutôt que dans l'analyse scientifique. Toutefois, c'est bien par l'influence du bouddhisme *zen* que le compositeur s'intéresse aux cloches. Tout comme Matsudaira, Takemitsu et Mayuzumi, son œuvre se caractérise par la dialectique entre Occident et Japon, notamment par la cohérence stylistique. Déjà dans *Melodia* (1979), il tente de reproduire à l'accordéon les sonorités du *shō* – l'idée était de partir d'un son *piano*, de l'épaissir harmoniquement dans un *crescendo* puis de revenir au même son dans un *decrescendo*. Comme nous l'avons vu, l'un des traits saillants de la musique de Hosokawa réside dans son travail avec le *shō*, traditionnellement intégré au répertoire de cour *gagaku*, dont le son continu en accords (les *aitake*) assure la continuité de l'ensemble. La spiritualité inhérente à la facture du *shō* réside dans les 17 tuyaux qui représentent, selon la cosmologie *gagaku*, une « harmonie » entre ciel, terre et humanité. Ensuite, la possibilité de convoquer un

⁴⁸³ Miyakawa, Wataru, *op. cité*.

⁴⁸⁴ Nous étudierons ce phénomène chez Mayuzumi dans la partie qui lui est dédiée.

souffle continu répond parfaitement à l'idée du son comme « trait calligraphié », émergeant du silence pour y retourner.

Dans plusieurs séminaires et travaux consacrés aux orgues à bouche, il est rappelé que le *shō* japonais diffère du *sheng* chinois, à la fois sur le plan acoustique et en raison de son rôle historique dans la musique de cour⁴⁸⁵. En revanche, la démarche de création contemporaine autour de ces instruments se rejoint : que ce soit avec le *shō* (comme chez Hosokawa et d'autres compositeurs japonais) ou avec le *sheng* (dans le cas de nombreux musiciens chinois tels que Wu Wei), l'orgue à bouche fait l'objet d'expérimentations, de techniques de jeu renouvelées et d'interactions avec l'électronique. Selon Christian Utz⁴⁸⁶, ces pratiques témoignent d'une dynamique transculturelle : plutôt qu'une simple juxtaposition Est-Ouest, elles manifestent l'émergence d'esthétiques hybrides, où la dimension rituelle de l'instrument entre en dialogue critique avec des écritures instrumentales et des formats scéniques hérités de la tradition européenne. Il est donc bien question ici d'opérer un syncrétisme fonctionnel entre des instruments et des concepts issus de cultures différentes. Et *Melodia* représente bien ce désir.

III.A.4.b. Le rapport Orient/Occident

Dans ses concertos, Hosokawa compare le rapport soliste/orchestre à celui de l'humain et du cosmos. Cette relation entre l'individu et la nature, qui semble faire fond sur une notion d'universalité, rapproche grandement Hosokawa de Takemitsu et sa conception de l'orchestre comme un jardin japonais dans lequel le soliste se promène. Cette comparaison fait fond, tout comme chez Takemitsu, sur une problématique plus large du rapport entre Orient et Occident, ainsi que sur la place de la musique japonaise dans le monde musical contemporain. À travers la place centrale qu'il accorde au *shō*, il illustre la manière dont l'orgue à bouche japonais – originellement dédié au *gagaku* – peut conquérir la scène contemporaine et s'ouvrir à des formes d'écriture inédites. Cette démarche ne se contente pas d'« exotiser » l'instrument : elle propose une véritable réinvention, à la fois enracinée dans l'esthétique japonaise (silence, spiritualité *zen*, calligraphie sonore) et nourrie par une écriture contemporaine (instrumentations nouvelles, spatialisation, électronique, *etc.*). Ainsi, Hosokawa concrétise la perspective d'un espace commun où tradition et Modernité se génèrent mutuellement.

⁴⁸⁵ Féron, François-Xavier, Lin-Ni, Liao, « Introduction. L'orgue à bouche, un instrument ancestral sous le prisme de l'interdisciplinarité scientifique », in *Circuit*, volume 32, Numéro 1, 2022.

⁴⁸⁶ Utz, Christian, *op. cité*.

III.A.5. Catégorisation des emprunts dans les agents à double fonction

Tableau 3 : Agents à double fonction Hosokawa

Toshio Hosokawa		
Agent à double fonction	Emprunt	Retranscription de l'emprunt dans un concept contemporain (s'il y a lieu)
1. Emprunts instrumentaux	- Évocation d'instruments traditionnels - Utilisation d'instruments traditionnels	
2. Emprunts paramétriques	- Référence aux <i>aitake</i> du <i>shō</i> - Références tétracordales	- Accord-mère, référence harmonique éloignée de l'harmonisation classique du <i>shō</i>.
3. Emprunts gestuels	- Importance du geste instrumental - Réciprocité entre des gestes contemporains et des gestes traditionnels - Indéterminisme - Techniques/modes de jeu spécifiques - Temporalité fluctuante - Lenteur (mouvements et gestes) - <i>Etc.</i>	
4. Utilisation de la forme/de genres musicaux	- Théâtre <i>nō</i> - <i>Gagaku</i> - Musique folklorique - <i>Koto kumiuta</i> - <i>Etc.</i>	
5. Préceptes esthétiques philosophiques appliqués à la musique et	- <i>Ma</i> - Immobilité - Spatialisation - <i>Etc.</i>	- Matrice
6. Apports traditionnels extérieurs	- Calligraphie traditionnelle - <i>Bonshō</i> (cloches de temps bouddhiste)	

Nous avons donc observé une récurrence d'apparition de références à certaines traditions musicales dans le langage d'Hosokawa, que nous avons classé dans nos différents types d'agents à double fonction. Nous détaillerons à la fin de ce chapitre et dans le suivant comment, musicalement, ces agents à double fonction peuvent se tresser de façon fonctionnelle et synchrétique.

Nous avons donc classé les différents emprunts répertoriés dans les œuvres d'Hosokawa étudiées. Par ailleurs, nous avons ajouté la mention « *etc.* » à la fin de chaque catégorie d'emprunts puisque, comme nous l'avons spécifié dans la partie II.E, catégoriser tous les emprunts existants chez un compositeur tel qu'Hosokawa semble relativement impossible, au vu de sa grande production musicale. D'où l'intérêt de formaliser des classes d'emprunts qui permettent d'avoir une vue d'ensemble sur ces derniers et la place donnée à tel ou tel type d'emprunt. Notons une importance toute particulière donnée à l'agent à double fonction 3, qui semble au cœur des processus de composition du compositeur japonais, souvent amplifié par l'apport des agents à double fonction 1, 4, 5 et 6. Par ailleurs, bien qu'existant, l'agent à double fonction 2 reste assez anecdotique dans l'œuvre d'Hosokawa. Nous avons aussi déterminé que certaines pièces du compositeur avaient des caractéristiques exotiques (musicales et non-musicales) alors que d'autres semblaient dépasser cette notion au profit du syncrétisme.

En revanche, nous souhaitons pour le moment vérifier que ces agents à double fonction, présents chez Hosokawa, apparaissent aussi chez d'autres compositeurs japonais. Dans la prochaine partie, nous étudierons la présence – ou sinon l'absence – de ces agents à double fonction chez Toshirō Mayuzumi.

III.B.Les emprunts chez Toshirō Mayuzumi

En 1950, en général, les compositeurs occidentaux viennent au Japon pour y être joués, et les musiciens et compositeurs japonais viennent en Occident dans une posture d'apprentissage. Mais ils n'adoptent pas une posture passive, le cas de Mayuzumi (1929-1997) en atteste : en 1953 (un an seulement après sa rencontre avec la musique concrète), il crée *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. » ミュージックコンクレートのための作品 「X.Y.Z.」 (Œuvres « X.Y.Z. » pour musique concrète).

III.B.1. *La musique concrète de Mayuzumi*

Mayuzumi dira, en 1956 : « Depuis ce moment déjà [en 1952] nous n’assistions pas tant à des divergences de caractères et de techniques qu’à la constitution, par le biais de chacun des compositeurs concernés, d’expressions diverses et variées. Par conséquent, même si la musique concrète peut en terme général être appréhendée comme un genre unique, elle se compose dans les faits d’œuvres de tonalités multiples.⁴⁸⁷ » Cette flexibilité de la musique concrète permet d’imaginer d’autres manières de procéder, qui ne sont pas forcément sans liens avec les traditions musicales japonaises.

Chez Mayuzumi, le son concret est traité différemment de la façon occidentale : il utilise le contexte historique, lié à l’expérience collective et aux sentiments pour relier ses œuvres à l’affect des individus – c’est le cas dans *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. ». L’utilisation d’un lexique sonore tourné autour de la seconde guerre mondiale permet de fait de participer à la redéfinition d’une conscience sociale et d’une identité ethnique propre au Japon. Pour Mayuzumi, donc, ce qui donne au son toute sa force, c’est sa contextualisation.

Certes d’abord résolument tourné vers l’innovation, Mayuzumi s’orientera par la suite vers des œuvres qui permettent, de manière moins détournée, de rendre compte d’un caractère local, « japonais », notamment par un intérêt prononcé pour le *shōmyō*⁴⁸⁸ et le théâtre *nō*. On notera dans ce sens *Aoi-no-ue* (1957), pièce électroacoustique issue d’une pièce de *nō* (agent à double fonction 4), qui a été enregistrée pour servir de source sonore. En 1960, il compose le *Prélude pour quatuor à cordes* dans lequel les événements sonores isolés sont apparemment sans rapport les uns avec les autres et dissociés ; le résultat est la création d’une temporalité musicale inédite, commune à des genres musicaux traditionnels comme le *gagaku* (agent à double fonction 4).

⁴⁸⁷ Shibata, Minao, Mayuzumi, Toshirō, Takemitsu, Tōru, Akiyama, Kuniharu, « Tokushū – Myūjikkū konkurēto no tenbō » 『特集 ミュージック・コンクレートの展望』 (Numéro spécial – Panorama de la musique concrète), *Pureibakku* (Playback), vol. 4 no. 4, avril 1957, p. 29, traduit par Jeremy Corral dans sa thèse, *op. cité*, p. 78.

⁴⁸⁸ Chant liturgique bouddhiste japonais.

III.B.2. La Nirvana symphony

C'est en 1957 qu'il se tourne vers le panasiatisme⁴⁸⁹ pour apporter de nouveaux matériaux à sa musique. C'est précisément cela qui l'amènera, la même année, à composer la *Nirvana Symphony (buddhist Cantata)*, œuvre en six mouvements pour chœur d'hommes et orchestre. Il nous semble important de l'étudier un peu plus en détail, puisqu'elle comporte de nombreux éléments issus de différentes traditions musicales nippones.

III.B.2.a. Approche générale

On notera dans cette œuvre un côté très éclectique, où Mayuzumi expérimentera les techniques les plus innovantes de l'avant-garde. Dans la *Nirvana Symphony*, Toshirō Mayuzumi fonde l'écriture orchestrale sur la sonorité des *bonshō*, cloches des temples bouddhistes japonais (agent à double fonction 6), produisant un espace sonore qui semble se déployer depuis l'intérieur même de leur résonance. Pour construire cette impression au niveau musical, il utilise un résultat d'analyse spectrale de sons de cloches des temples bouddhistes.

Tout le premier mouvement semble explorer la sonorité de la cloche par l'orchestre, pour recréer l'*ictus* initial du son et sa disparition soutenue. On ne retrouve pas la forme sonate dans ce premier mouvement car l'objectif est, à la manière des moines bouddhistes, de libérer l'esprit des préoccupations quotidiennes afin de pouvoir entrer en méditation⁴⁹⁰. Malgré l'utilisation de la forme orchestrale, remarquons tout de même au deuxième mouvement l'apparition de chants liturgiques bouddhiques qui viennent s'ajouter à la masse orchestrale (agent à double fonction 4). Aussi, sur la partition, on observe une écriture très verticalisée, qui permet d'appuyer l'image de la cloche qui sonne et résonne.

Et dans le dernier mouvement, représentant le passage au *Nirvana*, le chœur entre dans une phase montante (une manière de montrer l'ascension) amenant à une conclusion majestueuse. L'écoute de cette pièce doit être vécue comme une véritable expérience, dans une temporalité lointaine, proche de la spiritualité et du *zen*, où nous sommes transportés par la représentation des cloches de bronze de l'orchestre occidental (agent à double fonction 5). L'œuvre manifeste une pensée musicale proprement japonaise, tout en intégrant des matériaux

⁴⁸⁹ Le panasiatisme est défini par le CNRTL comme une « doctrine qui vise à réunir tous les peuples asiatiques dans un même organisme pour les défendre contre l'ingérence européenne » et peut être considéré comme une doctrine nationaliste.

⁴⁹⁰ Jerré, Tanner, extrait de *On the symphony in the 20th Century*, consulté sur <http://www.jerretanner.com/blogs/2015/6/1/toshiro-mayuzumi-1929-1997-nirvana-symphony>, le 02/02/2022.

issus des traditions occidentale et japonaise. C'est précisément de cette articulation que naît une sonorité peu commune, dans laquelle les deux cultures se trouvent conjointement investies au sein d'une conception musicale plus profonde. En soit, cette œuvre est une belle immersion dans une fusion du langage de l'avant-garde et de la tradition musicale bouddhiste.

III.B.2.b. Les matériaux traditionnels

L'inspiration la plus évidente dans cette symphonie provient de l'intérêt de Mayuzumi pour le timbre acoustique inhabituel d'une cloche de temple japonais. Cette œuvre résulte de ses premières expériences sur le son des cloches de temple, qui avaient « une structure harmonique extrêmement complexe, dans laquelle le nombre de vibrations harmoniques n'était pas un multiple entier du nombre de fréquences fondamentales, mais consistait en un rapport unique.⁴⁹¹ » Par exemple, si le do était la première partie de la série, les harmoniques suivraient dans cet ordre croissant : sol#, do#, ré#, fa, la#, ré, mi, si, la, et si. Ni le do ni le sol n'apparaîtraient jamais comme des harmoniques au-dessus de la fondamentale⁴⁹². Judith Ann Herd⁴⁹³ nous indique que Mayuzumi a divisé ces dix harmoniques en deux échelles pentatoniques distinctes, qu'il a ensuite utilisé dans diverses combinaisons de structuration de hauteurs dans la pièce. Il a donc voulu créer une trace « japonaise » via le spectre de la cloche de temple (*bonshō*) développé en deux modes pentatoniques. Cependant, les modes, en tant qu'éléments représentant le Japon, sont résolument présentés de manière moderne, intégrés dans un système sériel « verticalisé⁴⁹⁴ ». Cette bimodalité n'est d'ailleurs pas sans rappeler la bimodalité du *gagaku*, tout comme la temporalité de l'œuvre. Les mouvements se déroulent tous dans une lenteur extrême, référence claire au *gagaku*. Le lien entre le *shōmyō* et le *gagaku* est assuré par la pensée *zen*, précepte qui se trouve ancré autant dans le bouddhisme que dans le *gagaku*.

En plus des effets de cloche de temple et des techniques d'exécution, le bouddhisme est représenté vocalement dans le second mouvement où Mayuzumi écrit pour chœur d'hommes chantant dans une écriture sacrée de la secte *Rinzai* (bouddhisme *zen*). Il n'utilise en revanche pas d'instruments traditionnels, mais tente de les imiter par des gestes propres aux instruments

⁴⁹¹ Ongaku no Tomo-sha, *Nihon no sakkyoku 1959* (Compositions japonaises de 1959). Tokyo, Ongaku no Tomo-sha, 1959, p. 72.

⁴⁹² Mayuzumi, Toshirō, « Traditional Elements as a Creative Source for Composition (Abridged). » *Journal of the International Folk Music Council*, 1964, page 38.

⁴⁹³ Ann Herd, Judith, *op. cité*, p. 137.

⁴⁹⁴ Shimizu, Yoshihiko, « Mayuzumi Toshirō no kanpanoloji efekuto niokeru onretsū gihō » (Serial Technique in Toshirō Mayuzumi's Campanology Effect), *Ongakugaku* 56, no. 1, 2010, pp. 26-37.

occidentaux (agents à double fonction 1 et 3) : « les sons produits par [le] *shamisen*, un instrument à trois cordes ressemblant à un *banjo* que l'on gratte avec un plectre en ivoire, sont reproduits en essence par les *slap-pizzicati* du violoncelle. Et les effets de *portamenti* de l'*hichiriki* sont reproduits par les *glissandi* des instruments à cordes frottées.⁴⁹⁵ »

III.B.2.c. Un aspect nationaliste

Toutefois, cette pièce ne peut être considérée comme neutre, un « espace partagé » entre les cultures musicales européenne et nipponne : de nombreux compositeurs japonais d'après-guerre évitaient une esthétique néo-nationaliste « qui rappelait à beaucoup le militarisme nippon de la guerre et son exploitation des symboles culturels issus de la tradition.⁴⁹⁶ » Steven Nuss indique d'ailleurs que la décision néo-nationaliste de Mayuzumi est consciente, et qu'elle reflète une « tentative claire de prendre ce qu'il considérait comme le colonialisme (musical) insidieux de l'Occident et de le renverser.⁴⁹⁷ »

III.B.3. Bunraku (1961)

Après avoir étudié les agents à double fonction présents dans la *Nirvana Symphony*, nous aimerions nous attarder sur la pièce *Bunraku* (1961) pour violoncelle solo, dérivée de la catégorie *katarimono*⁴⁹⁸ (agent à double fonction 4), qui imite l'idiome du *shamisen gidayū-bushi* (agent à double fonction 1), constitué de glissements ornementaux de la main gauche, d'attaques fortes et d'accents⁴⁹⁹ (agent à double fonction 3). L'introduction est d'ailleurs une transcription précise du théâtre de marionnettes (agent à double fonction 2).

⁴⁹⁵ Toshiro Mayuzumi, « Traditional Elements as a Creative Source for Composition », *Journal of the International Folk Music Council XVI*, 1964, p. 39, nous traduisons.

⁴⁹⁶ Utz, Christian, « Re-reading the impact of the “Cultural Cold War” on Music History : Cowell, Mayuzumi, Berio », dans *Musical Composition in the Context of Globalization*, Music and Sound Culture, vol.43, page 126, nous traduisons.

⁴⁹⁷ Nuss, Steven, « Music from the Right : The Politics of Toshiro Mayuzumi's Essay for String Orchestra. » dans *Locating East Asia in Western Art Music*, Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Wesleyan University Press, 2004, pages 86–87.

⁴⁹⁸ Le *katarimono* est un type de chanson traditionnelle où les paroles sont plus importantes que la mélodie, dans un style généralement vif. De nombreux arts du spectacle utilisent ce genre musical, souvent intégré au *shamisen gidayū-bushi* du théâtre *bunraku*.

⁴⁹⁹ Ann Herd, Judith, *op. cit.*, p. 138.

Dedicated to Mr. Seichiro Ohara
on the occasion of the thirtieth anniversary of
THE OHARA MUSEUM OF KURASHIKI

BUNRAKU

for
Violoncello Solo

TOSHIRO MAYUZUMI

Andante moderato $\text{♩} = \text{ca. } 56$

1) $\circ$ = slap pizzicato
2) $\circ +$ = pizzicato m.s.

Edition Peters 6356

Copyright © 1964 by C. F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York 16, N. Y.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Used by permission.

Figure 35 : Bunraku, Toshiro Mayuzumi

Mayuzumi explique en 1964 que :

« Je n'utilise pas dans mes compositions les instruments folkloriques et traditionnels du Japon, que ce soit indépendamment ou en combinaison avec des instruments occidentaux, car les techniques requises pour en jouer sont si spécialisées que seuls des musiciens spécialement formés pourraient les maîtriser. Ainsi, afin d'incorporer les textures et les sons précieux de ces instruments folkloriques dans ma musique, j'ai tenté de recréer leur expression musicale particulière en utilisant des instruments occidentaux.⁵⁰⁰ »

⁵⁰⁰ Mayuzumi, Toshiro, « Les éléments traditionnels comme source de création pour la composition », *Journal du Conseil international de la musique folklorique*, no 16, pp. 38-39 dans Cook M., Lisa, « Venerable Traditions,

III.B.3.a. Une affinité propre aux compositeurs japonais...

Il exprime donc clairement son affinité avec les instruments occidentaux qu'il préférerait par respect pour la difficulté propre à la pratique des instruments traditionnels. On peut ici faire un lien entre le travail de Mayuzumi et de Kazuo Fukushima, compositeur ayant rejoint le *Jikken Kobo*⁵⁰¹ en 1953. Fukushima utilise par exemple la flûte traversière pour imiter les inflexions du *shakuhachi*. Dans *Mei* (1962), par des modes de jeu considérés comme tout à fait contemporains en Occident, il évoque un mode de jeu instrumental typique du *shakuhachi* : hauteurs modifiées, l'utilisation du souffle pour faire varier rapidement à la fois la justesse de la note et la nuance, la lenteur propre à l'instrument japonais, tout semble diriger la pièce vers des conceptions musicales traditionnelles, et cette confrontation entre instrument occidental et instrument traditionnel japonais montre aussi les possibilités de liens entre la musique contemporaine et la musique japonaise.

Par ailleurs, tout comme dans le *Bunraku* de Mayuzumi, on retrouve l'utilisation du *ma*, écrite assez distinctement sur la partition par les espaces larges entre chaque groupe de notes. Cependant, l'écriture reste tout à fait occidentale, et la pièce très bien écrite pour la flûte traversière. Les explications sur la modification des hauteurs restent dans une écriture relativement contemporaine, avec des flèches vers le haut ou vers le bas pour désigner une hauteur augmentée ou abaissée, ou encore les *flatterzunge* notés de manière occidentale. Ainsi, cette pièce montre tout à fait l'utilisation des deux types de musique comme éléments d'une pensée plus profonde. Les compositions de Fukushima sont principalement dédiées à la flûte. *Hi-kyo* (1964), pour flûte, cordes et percussion, se divise en trois mouvements, dont le premier – pour flûte seule – est caractérisé par un *tempo moderato* sinueux, très orné et rythmiquement libre, caractéristique de la lenteur propre à de nombreux genres traditionnels. Dans les deuxième et troisième mouvements, la flûte est toujours au premier plan, car traitée de manière horizontale alors que les autres instruments sont traités de façon verticale. Il utilise des techniques de jeu caractéristiques du *shakuhachi* et transposables à la flûte, comme le quart de ton ou le

Modern Manifestations : Understanding Mayuzumi's Bunraku for Cello », *Asian music*, vol. 45 no 1, 2014, p. 122, nous traduisons.

⁵⁰¹ Le *Jikken Kobo*, traduit en français par « atelier expérimental », est un collectif artistique actif de 1951 à 1958 à Tokyo, et ayant généré des formes d'événements artistiques en proposant une vision transdisciplinaire, tournée sur la question de l'œuvre collaborative, de l'expérimentation et d'une « expérience sensorielle » de l'art.

portamento. Cette représentation passe généralement chez Fukushima par la superposition de différents agents à double fonction (1, 3, 4, 5).

Dans *Bunraku*, Mayuzumi utilise des techniques de composition similaires évoquant le son du genre musical non pas par un *shamisen* et une voix, mais par un violoncelle qui tente de représenter les deux : il s'intéresse particulièrement à l'impression, à l'effet, plutôt qu'à la représentation exacte. La question est en fait celle de la représentation d'un langage par un autre. Elle sous-entend une structuration du langage qui permet une telle représentation. Et c'est en quelque sorte une façon d'évaluer une généralité du langage musical comme structure. Cette pièce constitue en outre un espace bel et bien partagé de la relation entre les deux cultures, notamment par ses emprunts aux éléments les plus conservateurs des sources traditionnelles et par les rugosités et techniques d'archet propres à la musique contemporaine, qui se rejoignent dans le geste idiomatique.

III.B.3.b. Les emprunts au *bunraku*

Dans un article dédié à la pièce de Mayuzumi, Lisa M. Cook indique que dès le début de la pièce, Mayuzumi tente d'imiter le *sawari*, défini comme « un effet de bourdonnement caractéristique produit par la corde la plus grave du *shamisen*.⁵⁰² » En fait, l'effet timbral du *sawari*, provoqué par la vibration sympathique de la corde grave du *shamisen*, est un des éléments principaux de l'esthétique *gidayū-bushi*. Notons aussi sur la partition des *glissandi* d'une note à une autre, typique de la musique de *bunraku* et caractéristique de la variation de hauteur de la musique indéterminée. On peut aussi remarquer des termes comme *molto vibrato*, où l'interprète doit augmenter la vitesse de son *vibrato*. Cette technique fait directement référence à l'utilisation traditionnelle du *vibrato*, autant dans son aspect vocal qu'instrumental : celui-ci n'est pas nécessairement mesuré et varie beaucoup en intensité – processus issu de la musique indéterminée. Tous ces emprunts intègrent pleinement l'agent à double fonction 3, puisqu'ils sont liés à une réciprocité des gestes entre le *shamisen* et le violoncelle et qui permettent la création de l'agent à double fonction 1 (représentation instrumentale).

Pour différencier la voix du *shamisen*, Mayuzumi utilise deux méthodes de jeu au violoncelle : « Les sections *arco legato* et lyriques représentent la partie vocale tandis que le *pizzicato* ou d'autres techniques spéciales représentent la partie *shamisen*.⁵⁰³ » Mayuzumi a aussi pris le parti d'utiliser la forme *jo-ha-kyū*, forme que nous avons déjà évoqué dans le

⁵⁰² Cook M., Lisa, *op. citée*, p. 114, nous traduisons.

⁵⁰³ *Ibid.*, page 115.

chapitre premier lors de l'étude d'Akira Tamba et de Tōru Takemitsu – trois parties, dont la tension s'intensifie lors de chaque passage à la partie suivante. Cette forme régit l'intégralité de la pièce, autant dans sa macrostructure que dans la microstructure : « À plus petite échelle, chaque section de la pièce commence lentement et gagne en intensité jusqu'à la section suivante. Chaque section est un peu plus forte, plus rapide et plus aiguë que la précédente.⁵⁰⁴ » Ce sont d'ailleurs les rythmes qui permettent ici la perception de l'aspect dramatique du *kyū*, où l'on passe des noires en 4/8 au début à des doubles et triples croches en 2/4 :



Figure 36 : Bunraku, mesure 136, exemple d'augmentation temporelle par le *kyū*

L'évolution temporelle évolue sans que l'on s'en aperçoive, et la réception psychophysique est, à l'instar du *nō*, amplifiée. En outre, à travers cette forme, Mayuzumi inscrit sa pièce dans une esthétique séculaire à partir de laquelle sont composés tous les *bunraku* en intégrant un emprunt que nous avons catégorisé dans le quatrième agent à double fonction. En tant que moderniste, il aurait pu choisir une autre forme, plus abstraite, mais il a souhaité rester ancré dans le *bunraku* traditionnel. On le remarque notamment à l'utilisation du *ma* qui tend à recréer au violoncelle l'espace entre son et silence en tant que phénomène organique. Près de mille ans plus tard, *Bunraku* de Mayuzumi représente la continuité moderne de cette tradition.

Cook note aussi à la fin de l'œuvre, mesure 147, un passage chromatique ascendant amenant à trois accords avec des notes ajoutées : « un mi majeur avec une sixième ajoutée, un accord de septième également sur mi, et un fa# majeur avec une neuvième ajoutée.⁵⁰⁵ »



Figure 37 : Bunraku, mesure 147

⁵⁰⁴ *Ibid.*, page 116.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, page 118.

Nul doute que les notes ajoutées sont présentes pour apporter un aspect pentatonique aux accords. En tant que composition japonaise innovante et moderne, cette œuvre permet donc, aux styles traditionnels qui intègrent le *bunraku* et à l'avant-gardisme de coexister. Cela étant dit, cet emprunt agit ici en tant que référence aux modes pentatoniques et tétracordaux, soit comme une référence paramétrique correspondant à l'agent à double fonction 2. Toutefois, le pentatonisme est exposé sous forme harmonique et non mélodique, l'emprunt aux modes traditionnels n'est donc pas perceptible à l'écoute. Nous le verrons, il existe un moyen pour palier à cette fonction exotique du paramètre – que cette pièce utilise par ailleurs.

III.B.4. Conclusion

Cette pièce est très représentative du discours musical de Mayuzumi autour des années soixante, où l'on peut observer une prise de conscience de la nécessité de renforcer la pertinence du discours national afin d'éviter le discours politique de « rattrapage » de la Modernité européenne, tout en évitant consciencieusement une outrance « patriotique.⁵⁰⁶ » Il ne s'agit donc pas ici de qualifier l'hybridation chez Mayuzumi de « nationaliste », et son approche peut largement être comparée à celle de Tōru Takemitsu ou encore de Hosokawa. Il y a bien une approche nationaliste chez le compositeur, mais sa position est avant tout critique, autant du point de vue des traditions que de la Modernité.

Mayuzumi semble donc avoir combiné son travail antérieur (sur la musique concrète) avec sa connaissance approfondie des musiques du Japon et de l'Occident pour créer un style japonais moderne. En tout cas, comme les autres compositeurs étudiés dans cette partie, du travail de Mayuzumi découlent des techniques de composition qui peuvent être généralisables au niveau de la production contemporaine nationale. Nous pouvons largement prendre appui sur les titres qu'il donne à ses œuvres, qui agissent comme des agents à double fonction, et qui sont caractéristiques de beaucoup d'œuvres d'autres compositeurs dont les titres font aussi expressément référence à des genres et des styles traditionnels. Ces titres permettent de suggérer une atmosphère, une impression à l'auditeur, mais surtout une direction d'interprétation, presque d'esthétique.

Tout comme pour Hosokawa, prenons le temps, à partir des éléments déterminés dans les parties précédentes, de constituer un tableau regroupant les différents emprunts par type d'agent à double fonction :

⁵⁰⁶ Utz, Christian, *op. cité*, p. 128.

Tableau 4 : Agents à double fonction Mayuzumi

Toshiro Mayuzumi		
Agent à double fonction	Emprunt	Retranscription de l'emprunt dans un concept contemporain (s'il y a lieu)
1. Emprunts instrumentaux	- Évocation d'instruments traditionnels - Utilisation d'instruments traditionnels (musique concrète)	
2. Emprunts paramétriques	- Références aux modes pentatoniques et tétracordaux (anecdotes) - Bimodalité	
3. Emprunts gestuels	- Techniques et modes de jeu tirés du répertoire du shamisen et réorganisés par des modes de jeu contemporains - Techniques vocales bouddhistes - Indéterminisme (variation de hauteurs et du temps musical) - <i>Glissandi</i> - Diversification du <i>vibrato</i> - <i>Sawari</i> - <i>Etc.</i>	
4. Utilisation de formes/de genres musicaux	- <i>Jo-ha-kyū</i> - <i>Gidayū bushi</i> - <i>Katarimono</i> - <i>Bunraku</i> - <i>Shōmyō</i> - <i>Etc.</i>	
5. Préceptes esthétiques et philosophiques appliqués à la musique	- Esthétique du zen - <i>Ma</i> - <i>Lenteur</i> - <i>Etc.</i>	
6. Apports traditionnels extérieurs	- <i>Bonshō</i> (cloches de temple bouddhiste)	

Nous avons donc, à l'instar d'Hosokawa, regroupé les différents emprunts déterminés chez Mayuzumi dans les différentes classes d'agents à double fonction. Remarquons une similarité dans l'utilisation des emprunts et des agents à double fonction chez les deux compositeurs : une prépondérance des agents à double fonction 1, 3, 4 et 5 mais une sous-

pondération dans l'agent à double fonction paramétrique. Par ailleurs, chez Mayuzumi, l'agent à double fonction paramétrique est presque syncrétique : la bimodalité apparaît dans des œuvres telles que la *Nirvana Symphony*, mais n'est que la représentation acoustique des harmoniques de la cloche de temple, souvent en relation polyphonique. Les deux modes utilisés ne sont pas utilisés mélodiquement ce qui empêche toute perception de ces derniers. En revanche, le pentatonisme de *Bunraku* tend vers une représentation mélodique, particulièrement au début de l'œuvre, puisqu'il correspond à une retranscription d'une pièce du genre. Dans l'ensemble, l'agent à double fonction gestuel semble d'une importance cruciale dans l'œuvre du compositeur. Dans la partie suivante, nous continuerons l'étude des agents à double fonction avec le compositeur Yoritsune Matsudaira.

III.C. Les emprunts chez Yoritsune Matsudaira

Yoritsune Matsudaira (1907-2001) sera tout d'abord très influencé par le style de Debussy, Ravel, Tansman ou encore Stravinsky, mais s'intéressera plus tard à la musique sérielle. Celle-ci, introduite au Japon un peu avant la seconde guerre mondiale, connaîtra un véritable essor après les années 1950, entre autres par l'influence de Matsudaira ; des personnalités telles que Pierre Boulez l'ont reconnu comme l'un des compositeurs les plus influents du vingtième siècle.

III.C.1. Une pensée nationaliste

Matsudaira commença la composition dans une époque où les jeunes compositeurs japonais étaient plutôt intéressés par la recherche de l'originalité plutôt que par l'imitation des tendances musicales occidentales. Et cette recherche de l'originalité se dirigeait au Japon presque unilatéralement vers un style national ; cette tendance est appelée par Lethonen « composition à la japonaise », en référence aux termes *nihonteki sakkyoku* (composition de style japonais) et *minzokushugiteki sakkyoku* (composition de style national), liés au discours plus général sur le *nihonteki naru mono*, « les choses qui deviennent japonaises.⁵⁰⁷ » On peut citer en ce sens le mouvement *Shin Nihon Ongaku* (Nouvelle Musique Japonaise) dont Michio Miyagi en était un grand représentant, ou encore le mouvement *shin min'yō* (Nouvelle Musique Folklorique)⁵⁰⁸. Matsudaira a donc commencé la composition à un moment de mouvement

⁵⁰⁷ Lethonen, Lasse, « Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work », *Journal of Musicological Research*, vol. 40 no2, pp. 95-125, 2021.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

national japonais, où les idiomes musicaux occidentaux étaient adaptés ou, à tout le moins, imitaient les aspects traditionnels pour associer les deux types de musique.

C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il fonde, entre autres, la *Shinkō Sakkyokuka Renmei* (Fédération des compositeurs émergents), qui avait pour but de « passer de l'âge de l'imitation à l'âge de la création.⁵⁰⁹ » La philosophie du groupe est donc radicalement différente de l'imitation existante, proche de l'exotisme : il s'agissait ici de créer une musique nationale japonaise. Cette fédération deviendra la plus importante du Japon, affirmant les spécificités locales du particularisme japonais de la musique avant-gardiste.

III.C.2. *Un langage musical mixte*

Matsudaira était si profondément fasciné par la question de savoir comment fusionner des éléments de la musique japonaise avec des techniques de composition occidentales que cette dernière est devenue un attribut constitutif de presque toute son œuvre⁵¹⁰. Mais ce qui est le plus intéressant dans l'œuvre du compositeur japonais, c'est la juxtaposition qu'il propose entre *gagaku* et musique sérielle, lorsqu'il commence à étudier celle-ci en entrant dans l'équipe de direction de la Société Japonaise de Musique Contemporaine. En fait, ses recherches en composition sont basées sur la fusion entre le sérialisme et la bimodalité du *gagaku*. On peut noter en ce sens les *Métamorphoses sur Saibara* pour soprano et orchestre de chambre (1953) où il combine avec succès les techniques sérielles et les traditions de *gagaku* ou encore *Figure sonore*, que Boulez créera au Domaine Musical en 1958.

Dans une étude de la musique d'abord occidentale (il apprendra notamment la polytonalité, comme on la trouve chez Bartók ou Milhaud), il se tournera en 1930 environ vers l'étude minutieuse de la musique de cour japonaise (*gagaku*), qui le fascine par ses couleurs de timbres et ses composantes structurelles. Il rapproche d'ailleurs la musique de *gagaku* de celle de Debussy et de Stravinsky. En effet, « la bimodalité du *gagaku* est similaire aux “nouvelles” polytonalités de la musique de Stravinsky.⁵¹¹ » Faisons ici le lien avec la bimodalité que l'on trouve chez Mayuzumi. Certes, chez ce dernier, la bimodalité apparaît après analyse spectrale des *bonshō*. Mais cette bimodalité est aussi un processus fondamental de la musique de cour, issue de Chine, tout comme le bouddhisme. De fait, la bimodalité chez Mayuzumi est autant

⁵⁰⁹ Someya Kaneko, Sugioka Wakako, et Miyake Iwao, eds., *Dokumentarii Shinkō sakkyokuka renmei : Senzen no sakkyokukatachi, 1930–1940*, Tokyo, Kunitachi ongaku daigaku fuzoku toshokan, 1999, p. 9, dans Lethonen, *op. cité*.

⁵¹⁰ Lethonen, Lasse, *op. cité*, pp. 95-125.

⁵¹¹ Ann Herd, Judith, *op. cité*, p. 141.

influencée par le *gagaku* que par le *zen*. En ce sens, la bimodalité peut être un processus généralisable aux deux compositeurs.

III.C.2.a. L'inspiration du folklore

Matsudaira s'est aussi beaucoup inspiré des chansons folkloriques de la région de Nanbu ; nous précisons ici que ces chansons sont radicalement différentes de la complexité propre à la musique de cour : elles sont transmises oralement et reflètent le quotidien des Japonais dans les zones rurales, comme le travail, le jeu ou les festivités. En revanche, Matsudaira considère à raison son travail d'avant-guerre sur ces chansons folkloriques d'approche « exotique.⁵¹² » En effet, il s'était engagé dans l'étude de celles-ci par le biais de transcriptions en notation occidentale. Les transcriptions manquaient alors « [d]es aspects inhérents au genre, tels que le timbre, l'hétérophonie, le sens relatif de la mesure et les microtons.⁵¹³ » Si le genre est considéré comme une tradition orale, la reproduction écrite dans un langage occidental paraît difficile, et le travail de Matsudaira dans le recensement des chansons folkloriques reste relativement en surface, sans prise en compte des techniques vocales et instrumentales ou aux gestes propres au genre.

III.C.2.a.i. Les Nanbu folk song collection I et II (1928-1938)

Pour exemple, les *Nanbu folk song collection I et II* sont basées sur les transcriptions des chansons folkloriques de Takeda Chūichirō, dans lesquelles Matsudaira a corrigé quelques erreurs stylistiques et ajouté une partie d'accompagnement pour piano. Lethonen note que même si Matsudaira « a critiqué plus tard ses premières œuvres pour ne pas avoir réussi à capturer l'humeur de ces chansons folkloriques, il a accordé une attention considérable à conserver la nature et le flux mélismatique des chansons originales tout en construisant les parties de piano sur la base de leurs éléments rythmiques et mélodiques, tels que les gestes individuels et l'ornementation.⁵¹⁴ » Remarquons ici le désir de Matsudaira de passer outre le paramètre, en s'essayant à une juxtaposition des matériaux traditionnels et modernes par le biais du geste instrumental. Nous pouvons appuyer la citation de Lethonen à l'écoute de la chanson numéro une, *Ushioi uta dai-1 (chanson de l'éleveur de vaches)*, qui se construit autour d'un air populaire de la région de Nanbu, mais combiné à une harmonisation avant-gardiste.

⁵¹² Matsudaira Yoritsune et Yuasa Jōji, « Sozai wo norikoeru », *Ongaku geijutsu* 27, no. 6, Tokyo, 1969, page 32.

⁵¹³ Lethonen, Lasse, *op. cité*.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 114, nous traduisons et soulignons.

III.C.2.a.ii. Rapport entre les Nanbu folk song et le Prélude en ré

Lethonen base son analyse sur le début du *Prélude en ré* pour piano afin d'affermir ses propos :

- Il note dans un premier temps que le langage traditionnel japonais se construit sur la base de tétracordes avec un ton intermédiaire qui décide du type de tétracorde ; pour rappel, il existe quatre types de tétracorde – *miyakobushi*, *inakobushi*, *min'yō* et *ryūkyū*. La note intermédiaire se situe dans l'ordre, par rapport à la note la plus basse du tétracorde : sur un intervalle d' $\frac{1}{2}$ ton, d'un ton, d'un ton $\frac{1}{2}$ et de deux tons en fonction du mode tétracordal utilisé.
- Il démontre alors que l'utilisation de ces tétracordes est bien présente dans le prélude, au moins au niveau mélodique, où l'on trouve les modes *miyakobushi* et *min'yō*.
- Il situe ensuite ce prélude comme la continuité de la chanson numéro six de *Nanbu Folk Song Collection I, Sondeko*, à la différence que *Sondeko* est une citation d'une chanson populaire japonaise, alors que le *Prélude en ré* en est une réinterprétation.

Avec ces informations, nous pouvons affirmer que Matsudaira s'inspire de la musique indéterminée ; il puise dans le système tétracordal, qui est le langage utilisé dans la musique japonaise autochtone. En cela, son langage est à rapprocher de l'indéterminisme de Mayuzumi, de Takemitsu, de Tamba, de Fukushima ou encore d'Hosokawa... Toutefois, nous notions plus haut que Matsudaira semblait tenter d'éviter d'utiliser le paramètre au profit d'autres notions largement intégrées à la musique traditionnelle, telles que le geste instrumental. Or, selon l'analyse de Lethonen, le compositeur se réfère dans ce prélude à des modes, soit des hauteurs spécifiques, donc des paramètres. En outre, ce prélude est écrit pour piano et la variation de hauteur propre à la musique indéterminée semble quelque peu impossible comme nous l'avons déjà remarqué. En nous appuyant sur notre définition de l'exotisme musical, nous pouvons rendre compte d'un fait : cette pièce ne semble pas syncrétique, mais plutôt exotique – ce qui n'enlève rien à sa fertilité et son intérêt. Il s'agit là de l'une des premières tentatives de dépassement de l'exotisme, bien que cet essai semble plutôt infructueux. Les caractéristiques des emprunts de cette pièce intègrent donc en grande partie l'agent à double fonction 2 : elle revêt d'un exotisme fertile.

III.C.3. *Le gagaku : l'exemple du Thème et Variations*

À partir de 1950, Matsudaira met l'accent sur les intervalles de seconde majeure et mineure, ainsi que sur les quarts et les quintes qui contiennent souvent des tritons. Il attribue cette méthode de composition à l'utilisation du *shō* (les groupes de tons des accords de l'instrument), ainsi qu'à la bimodalité du *gagaku*. Pour le dire autrement, il développait les systèmes japonais adaptés aux mélodies principalement pentatoniques et modales, structurés sur des harmonies de quarte dérivées des clusters verticaux du *shō* dans le *gagaku*. C'est ce qui, dans le travail de Matsudaira, provoque la bimodalité et la rugosité⁵¹⁵. L'intérêt du *shō* chez Matsudaira est donc tout proche de la pensée d'Hosokawa, c'est-à-dire au niveau harmonique : chez les deux compositeurs, la force du *shō* réside dans sa structuration harmonique dans le *gagaku* traditionnel, notamment en ce qui concerne le fond sonore qu'il est capable d'émettre et qui crée la teinte générale d'une pièce.

Matsudaira a donc largement associé les développements européens actuels (dodécaphonisme, polytonalité, polymodalité, sérialisme) aux aspects structurels et modaux du *gagaku*. L'œuvre la plus représentative de cette fusion serait sûrement son *Thème et Variations pour piano et orchestre* (1951, *Piano to kangengaku no shudai to henso* en japonais) : c'est à cette période qu'il expérimente les techniques sérielles et l'aléatoire. Et, comme nous l'avons vu, le *gagaku* possède bon nombre d'éléments de composition proches de la musique d'avant-garde, de la même manière que dans la composition électroacoustique. Dans cette œuvre, le thème principal est tiré d'*Etenraku* (dans le mode *banshikichō*) :

⁵¹⁵ *Ibid.*

TEMA E VARIAZIONI

per Pianoforte e Orchestra

di YORITSUNÉ MATSUDAIRA

Tema

A *Molto lento* 1/65

II
Pianoforte
(Orchestra)

B *Adagio*

Figure 38 : Thème et variations, Yoritsune Matsudaira

Figure 39 : Etenraku, début, pièce de gagaku

D'autres exemples dans cette partition montrent les similitudes entre les deux œuvres (comme la variation quatre qui est presque une transcription de la musique de cour traditionnelle). Que ce soit le thème ou les variations, tout semble lié à la source originale, mais vont bien au-delà d'une simple similitude mélodico-harmonique. Dans cette pièce, on ressent donc fortement l'influence du *gagaku*, mais aussi l'aspect avant-gardiste, auquel Matsudaira tient beaucoup. Remarquons ici la présence de plusieurs agents à double fonction (1, 2, et 4). En revanche, l'agent à double fonction 3 semble absent. Il manque donc ici les spécificités qui sont celles du *gagaku*, comme la variation de hauteur, le micro-ton parmi d'autres gestes proprement traditionnels. L'instrument mis en avant, sous la forme concertante, est le piano. Or, on retrouve les mêmes limites que dans le *Prélude en re*, à savoir l'impossibilité pour le pianiste de représenter les gestes des instruments traditionnels. Le seul emprunt correctement réalisable reste ainsi la référence paramétrique. Remarquons par ailleurs que l'orchestre n'utilise pas non plus de gestes contemporains qui trouveraient une réciprocité dans les gestes traditionnels du *gagaku*, comme des *glissandi* ou des jeux d'embouchure ou d'anche qui

permettraient une variation de hauteur. Ainsi, l'agent à double fonction mis en évidence dans cette pièce reste l'agent à double fonction 2 ; l'aspect exotique est amplifié par d'autres agents à double fonction, comme la représentation instrumentale (fortement mise en avant par les percussions) et l'utilisation de la forme du *gagaku* (*Etenraku*).

En outre, l'utilisation d'accords traditionnels dans un orchestre occidental crée une sonorité particulière, qui nous transporte entre deux mondes. Les variations fréquentes de *tempo* entre les différentes variations nous donnent aussi à expérimenter une temporalité particulière, proche du *jo-ha-kyū*. Même si, dans d'autres œuvres, comme *Okesutora no tame no Bugaku* (1961) ce principe est exprimé clairement par le compositeur, il n'est ici pas clairement décelable, mais nous pouvons constater une forme assez similaire au sein des variations : les trois premières variations sont respectivement lente, rapide, et encore un peu plus vive. Ici encore, on peut faire un pont entre différentes compositions de différents compositeurs contemporains japonais : le *Thème et Variations pour piano et orchestre* utilise la même forme traditionnelle que *Bunraku* de Mayuzumi ou que *Tathatā* de Tamba. Le *jo-ha-kyū* semble être au cœur des processus de composition de nombre de compositeurs japonais, *a priori* pour son aspect psychophysiologique et la perte de la notion de *tempo* qui en découle. Cette forme permet d'appréhender un certain rapport à la temporalité musicale et que certains compositeurs japonais semblent partager.

Selon Judith Ann Herd⁵¹⁶, même le dodécaphonisme dans de nombreuses pièces de Matsudaira a été juxtaposé à la musique de *gagaku* : dans *Portrait pour deux pianos et deux batteurs*, il a adapté les voix que l'on trouve dans le *Jusuiraku* du répertoire de cour pour les instrumentistes. En fait, il utilise des « motifs standards » (figures de trois notes se déplaçant par des secondes majeures et mineures, divisées par la suite en groupe de quintes, quarts et tierces) qui sont inspirés de ce type de musique. L'écriture du compositeur japonais se caractérise par la présence de multiples influences issues du *gagaku*, intégrées dans un langage musical élaboré selon une logique d'hybridation entre cette tradition et les esthétiques de l'avant-garde occidentale. On note chez Matsudaira un travail de recherche autour du *gagaku* très prononcé, qui se situe entre la temporalité (*jo-ha-kyū*), la bimodalité, la conduction mélodique (reprise de thèmes) et le *shō* pour son aspect harmonique. Pour Matsudaira, comme pour les autres compositeurs du corpus, il y a une « nécessité [...] de fonder une véritable

⁵¹⁶ Ann Herd, Judith, *op. citée*, pp. 141-147.

tradition japonaise.⁵¹⁷ » Mais, bien qu'une tentative de syncrétisme ait été engagée par le compositeur, nous ne pouvons qu'affirmer que son approche tend plus vers l'exotisme, puisque largement régie par l'agent à double fonction 2. L'utilisation du piano pour faire référence au langage indéterminé traditionnel, de la polymodalité, du dodécaphonisme et du sérialisme empêchent la possibilité d'un réel syncrétisme puisque ces langages sont fortement liés au paramètre, qui a souvent une signification très forte, et qui « aimante » la réception du côté exotique.

III.C.4. Conclusion

Comme pour les deux précédents compositeurs de cette étude, généralisons les processus d'emprunts par classe d'agents à double fonction :

Tableau 5 : Agents à double fonction Matsudaira

Yoritsune Matsudaira		
Agent à double fonction	Emprunt	Retranscription de l'emprunt dans un concept contemporain (s'il y a lieu)
1. Emprunts instrumentaux	- Évocation d'instruments traditionnels	
2. Emprunts paramétriques	- Références aux modes pentatoniques et tétracordaux (importance cruciale) - Bimodalité - Rythmes caractéristiques	
3. Emprunts gestuels	- Références partielles à des pratiques instrumentales traditionnelles	
4. Utilisation de la forme/de genres musicaux	- <i>Jo-ha-kyū</i> - <i>Gagaku</i> (en relation avec le dodécaphonisme et le sérialisme) - <i>Hétérophonie</i> - Citations de thèmes traditionnels - Références au répertoire traditionnel	

⁵¹⁷ Poirier, Alain, Note de programme du concert de l'ensemble *Erwartung* pour le festival d'automne à la maison de la culture du Japon, 1997, <https://www.festival-automne.com/edition-1997/yoritsune-matsudaira-genji-monogatari>

5. Préceptes esthétiques et philosophiques appliqués à la musique	- <i>Lenteur</i> - <i>Etc.</i>	
6. Apports traditionnels extérieurs		

Remarquons donc ici quelques différences avec les autres compositeurs de notre corpus déjà analysés. Chez Matsudaira, les emprunts semblent plutôt liés à l’agent à double fonction 2, amplifiés par la présence d’autres agents à double fonction. Par ailleurs, les emprunts gestuels, qui sont souvent reliés par une réciprocité du langage contemporain et du langage traditionnel, semblent peu présents. La raison principale de cette absence est liée au langage utilisé par le compositeur : la forte présence de la bimodalité, du dodécaphonisme et du sérialisme, par définitions langages où le paramètre semble au premier plan, happe la présence potentielle de structures gestuelles, souvent reléguées au second plan. De fait, la musique de Matsudaira semble plutôt tournée vers un exotisme musical – en revanche tout à fait fertile par la complexité des éléments qu’il intègre – que vers un syncrétisme. Dans la partie suivante, nous continuerons à étudier l’application de nos agents à double fonction chez Takemitsu.

III.D. Les emprunts chez Tōru Takemitsu

En ce qui concerne Tōru Takemitsu, nous ne reviendrons pas sur les éléments qui ont déjà été abordés dans le chapitre premier, notamment son rapport à la nature et à la tradition des jardins. Certains éléments constitutifs de son langage peuvent cependant d’ores et déjà être mis en rapport avec d’autres compositeurs : le langage musical qu’il développe autour du jardin *zen* et de la nature peut être mis en relation avec le rapport de l’humain et du cosmos d’Hosokawa, ainsi que dans son rapport Orient/Occident. La notion de *ma* semble aussi être un lien pertinent entre Takemitsu et les autres compositeurs japonais du corpus tels qu’Hosokawa, Mayuzumi ou d’autres compositeurs que nous étudierons par la suite.

III.D.1. De la sensation du temps à la ligne

La redécouverte des arts traditionnels chez Takemitsu coïncide avec celle de Mayuzumi. Ses compositions témoignent clairement d’une perception aiguë des tendances de la musique contemporaine, mais aussi d’un désir intense de les hybrider avec les systèmes traditionnels. Son écriture s’ancre principalement dans les traditions du *gagaku* et du *nō*, dont les influences

se traduisent notamment par une grande élasticité rythmique et par l'émergence d'une conception renouvelée de la temporalité musicale. Toutefois, son langage ne se limite pas à ces seules références : il s'intéresse de très près aux traditions (notamment les modes de jeu et les techniques propres à l'instrument) du *koto*, du *shakuhachi*, du *biwa* et du *shō*.

Takemitsu est très vite influencé par Hayasaka, comme la plupart des compositeurs d'après-guerre. Hayasaka était compositeur et un fervent nationaliste de l'avant-guerre qui avait un goût prononcé pour l'esthétique traditionnelle, et notamment la notion de *sen*, vectrice de la linéarité de la musique : « Lorsqu'il s'agit de musique orchestrale, on s'attend à quelque chose de spectaculaire, de massif. [...] Cependant, une pièce pour orchestre, basée sur une simple "ligne", est aussi possible. Ce serait le cas, par exemple, d'une œuvre orchestrale qui serait écrite sans souci harmonique et dans laquelle on aurait pensé différentes combinaisons de lignes.⁵¹⁸ » Ce concept de ligne n'échappera pas à Takemitsu : comme nous l'expliquons dans le chapitre premier, Takemitsu ne voyait pas d'intérêt à analyser scientifiquement le son. Dans son opus *Le son calligraphié* pour orchestre à cordes, cette ligne caractéristique apparaît comme une économie des matériaux, où chaque son a sa propre nuance et son propre caractère. On peut aisément relier cette manière de composer, telle une calligraphie, à l'intérêt prononcé d'Hosokawa pour la ligne – qui compose *Sen I à VII* pour instruments solistes. Cette typologie d'emprunt correspond à notre agent à double fonction 6.

III.D.2. Éviter l'exotisme

Mais il y a une problématique à laquelle il faut faire face, qui réside dans la fusion superficielle des musiques avant-gardiste et traditionnelle – en somme, l'exotisme :

« Adapter la musique japonaise à la musique occidentale est très facile et les mélanger habilement n'est pas difficile non plus. Pourtant, je ne peux m'intéresser ni à cette fusion ni à ce mélange. Peut-être que cela est vieux jeu, mais je suis convaincu que la musique est une force qui fait vibrer le point le plus profond de l'humain.⁵¹⁹ »

Le compositeur japonais évite effectivement, à partir des années soixante-dix, l'utilisation des instruments traditionnels. Il va plutôt tenter de les « évoquer » par l'utilisation d'instruments occidentaux. *Landscape* souligne tout à fait cette tendance, le quatuor à corde

⁵¹⁸ Hayasaka, Fumio, cité par Tachibana, Takahashi, « Takemitsu Tōru – Sozo eno tabi » (Le voyage vers la création), *Bungakukai*, 1992-1998, p. 246.

⁵¹⁹ Takemitsu, Tōru, *Chosakushu*, Tome 2, Tokyo, Shinchosha, 2000, p. 20, nous traduisons.

tendant de reproduire la sonorité du *shō*⁵²⁰ ; on retrouve plusieurs caractéristiques propres à l'instrument traditionnel. En fait, « il traite le quatuor de manière homorythmique comme s'il s'agissait d'écrire pour le *shō*.⁵²¹ » On retrouve aussi les modes de jeu sans *vibrato*, avec de longues tenues, techniques gestuelles propres au *shō* et restituées sur un quatuor à corde jouant sur les *harmoniques*. C'est une manière pour le compositeur japonais d'éviter de décontextualiser les instruments traditionnels, ou de transposer ceux-ci dans une écriture occidentale. Pour lui, la transposition est trop superficielle et ne reflète en rien une culture en particulier. La musique extra-européenne perd tout son sens profond lorsqu'elle est sortie de son contexte socio-culturel, et « la vague d'exotisme, de voyage, de rapprochements de cultures musicales lointaines n'a pris qu'un aspect décoratif.⁵²² »

for string quartet
~ without vibration ~

Non vibrato

M.M. = 20

Figure 40 : Tōru Takemitsu, Landscape

On peut, dans ce cadre, rapprocher encore une fois les pensées de Takemitsu, d'Hosokawa et de Matsudaira : les trois compositeurs apprécient particulièrement le timbre et

⁵²⁰ Miyakawa, Wataru, *op. cité*, p. 164.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Écrits de Takemitsu lors de son Voyage sur l'île de Groot, en Australie, 1981.

la sonorité du *shō*, ainsi que la structure musicale et harmonique qui en découle et que nous formalisons par l'agent à double fonction 3. Chez les trois japonais, il s'agit de pouvoir représenter le *shō* et l'esthétique qui l'entoure sous une forme avant-gardiste, notamment par les modes de jeux qui sont considérés comme traditionnels au Japon, mais bien contemporains en Occident – même si cela transparaît plutôt par le paramètre chez Matsudaira.

III.D.3. Les matériaux traditionnels

L'utilisation des matériaux traditionnels chez Takemitsu est très variée, et fait fond sur une problématique plus large, chère au compositeur japonais, de tendre vers l'universalité. Cela n'exclut cependant en rien Takemitsu des autres compositeurs du corpus, et ses processus et emprunts restent très proches des matériaux utilisés par ces derniers.

III.D.3.a. L'indéterminisme

On retrouve aussi chez Takemitsu le *langage indéterminé*, comme dans certaines œuvres de Mayuzumi, Fukushima, Tamba et Matsudaira ; on peut citer *Voice* (1971) pour flûte seule, où il s'inspire de la flûte *nōkan* (utilisée dans le théâtre *nō*) et du *shakuhachi* par l'utilisation du souffle, du *glissando* et des micro-intervalles⁵²³. Tout comme dans la musique de Tamba et de Fukushima, cette pièce de Takemitsu semble avoir un objectif d'intensification de la réception psychophysiologique par la mise en valeur du geste instrumental et du silence (*ma*) pour accentuer le caractère rituel. Ici, nous pouvons classer les différents emprunts cités dans différents agents à double fonction : tout ce qui a trait au langage indéterminé et aux gestes (instrumentaux et idiomatiques) intègrent l'agent à double fonction 3. La représentation du *shakuhachi* et de la *nōkan* intègre l'agent à double fonction 1, l'intensification de la réception psychophysiologique l'agent à double fonction 4 et le *ma* et le caractère rituel l'agent à double fonction 5.

III.D.3.b. Le sawari

Dans les emprunts que nous formalisons par l'agent à double fonction 3 (emprunts gestuels), un élément en particulier semble intéresser Takemitsu. Avant les années soixante-dix, Takemitsu compose néanmoins pour des instruments traditionnels, notamment pour le *biwa* et le *shakuhachi*. Il explique d'ailleurs que :

⁵²³ Miyakawa, Wataru, *op. cité*, p. 170.

« L'une des caractéristiques du biwa qui diffère des instruments occidentaux, est le fait qu'il soit conçu pour donner la possibilité au musicien d'utiliser activement le bruit. [...] Le biwa possède [...] un dispositif qui permet de créer, disons, un 'beau bruit'. C'est ce que l'on appelle le *sawari*.⁵²⁴ »

En effet, Takemitsu montre un intérêt particulier pour le *sawari*. Il pense que ce concept est primordial dans l'esthétique japonaise⁵²⁵. Le terme « *sawari* » possède deux significations : le premier *kanji* signifie « toucher » et le deuxième « obstacle » ; ce terme est alors utilisé dans la musique de *biwa* pour signifier la vibration sympathique de la corde grave lorsque les autres cordes sont utilisées, sans qu'elle ne soit réellement touchée. Mais pour Takemitsu, le deuxième sens révèle aussi une importance puisqu'il permet de « créer volontairement de la difficulté de faire un son pour donner naissance à un son. Le son obtenu devient quelque chose de fort, profond et polysémique.⁵²⁶ » Cette utilisation du *sawari* peut ainsi être mise en relation avec le *sawari* du violoncelle dans le *Bunraku* de Mayuzumi, qui cherche tout autant à complexifier l'apparition du son dans la vibration sympathique des cordes de l'instrument occidental.

III.D.3.c. La temporalité : différents matériaux traditionnels

III.D.3.c.i. Le ma

La notion de *ma* (agent à double fonction 5) semble aussi beaucoup avoir marqué le compositeur japonais : très caractéristique de son œuvre et exprimant la distance entre plusieurs objets ainsi que l'espace vide entre deux éléments ou actions, ce concept implique les notions d'espace et de temps. Puisque le *ma* s'inscrit dans un contexte spatial et temporel non-mesurable, c'est alors à l'interprète de le trouver dans l'instant présent. De fait, Takemitsu image le *ma* par une notation proportionnelle (notation graphique par exemple), qui permet une approximation de certaines notions, comme la durée des notes et celle qui les sépare, ou encore les variations de hauteurs, le tout dans une nuance toujours délicate, d'un son qui émane sans cesse du silence.

III.D.3.c.ii. Jo-ha-kyū, temps mesuré et temps non-mesuré

Au niveau temporel, l'œuvre takemitsienne se caractérise par un temps non-mesuré à l'image de la musique indéterminée issue du Japon autochtone. Yoko Narazaki remarque

⁵²⁴ Takemitsu, Tōru, *Chosakushu*, tome 3, *op. cité*, p. 26, traduction par Wataru Miyakawa.

⁵²⁵ Takemitsu, Tōru, *op. cité*, *Chosakushu*, tome 3, pp. 26-27, cité dans Miyakawa, Wataru, *op. cité*, pp. 177-178.

⁵²⁶ *Ibidem*.

d'ailleurs une ressemblance forte entre la fonction temporelle chez Takemitsu et le *jo-ha-kyū*⁵²⁷. Nous pouvons appuyer cette remarque de Narazaki en ce sens que le compositeur japonais cherche à développer différents événements sonores dans la plus grande continuité, sans différence de contrastes (*Texture*, 1964).

L'œuvre musicale de Takemitsu se rapporte effectivement à l'esthétique traditionnelle, notamment par un aspect contemplatif décelable dans sa temporalité musicale. On retrouve cet aspect chez beaucoup de compositeurs japonais – pensons à Mayuzumi qui utilise aussi la forme *jo-ha-kyū* dans *Bunraku* ou à Akira Tamba qui base son langage musical sur la perception psychophysiologique issue de cette forme.

Toutefois, chez Takemitsu, la temporalité n'est pas uniquement basée sur ce principe ; son langage se structure par rapport aux deux temporalités du langage traditionnel : le temps mesuré et le temps non-mesuré, qui ne s'opposent pas : « ces deux conceptions rythmiques, loin de s'exclure, découlent l'une de l'autre, ou plus exactement représentent les deux pôles extrêmes d'évolution d'un même rythme.⁵²⁸ » On peut d'ailleurs définir deux utilisations temporelles chez Takemitsu :

- Le temps non-mesuré est « engendré par la notation proportionnelle, [et] permet à l'auditeur de se consacrer à l'écoute du son. La notation de *ma* qui se définit, dans la musique traditionnelle japonaise, comme le silence non mesurable entre deux événements sonores fait également partie de cette conception temporelle.⁵²⁹ »
- Le temps mesuré, qui « se caractérise à la fois par la pulsation régulière et la pulsation irrégulière.⁵³⁰ » Dans le chapitre premier, nous avons abordé le *one by one*, caractéristique temporelle propre à Takemitsu qui correspond à cette catégorie, qui s'emploie de différentes manières (fluctuations de *tempo* ou encore indications du *tempo* par mesure).

C'est justement ce processus rythmique qui participe à la recherche du flou par ses fluctuations temporelles. Nous pouvons noter que le flou fait partie intégrante de la culture traditionnelle japonaise ; les *kanjis* en sont un exemple assez flagrant lorsque l'on sait qu'un

⁵²⁷ Narazaki, Yoko, *Takemitsu Tōru to Miyoshi Akira no sakkyuokuyoshiki – Muchosei to ongunsaho o megutte* (la méthode de composition de Tōru Takemitsu et d'Akira Miyoshi, - autour de l'atonalité et de la composition de la masse), Tokyo, Ongaku no tomosha, 1994, p. 146.

⁵²⁸ Tamba, Akira, *Musiques traditionnelles du Japon, des origines au XVIème siècle*, Cité de la musique/Actes Sud, 1995, p. 109.

⁵²⁹ Miyakawa, Wataru, *op. cité*, pp. 212-213.

⁵³⁰ *Ibidem*.

kanji peut avoir plusieurs significations ou que deux *kanjis* peuvent se rapporter au même terme sans qu'ils aient la même signification. Aussi, le terme *sawari* signifie autant « toucher » qu'« obstacle ». C'est précisément cette caractéristique qui est recherchée par Takemitsu, suggérer un élément plutôt que de l'imposer.

III.D.4. Remarques et analyse : In an Autumn Garden

Remarquons donc que le langage des différents compositeurs japonais étudiés dans ce corpus puise dans de nombreuses traditions japonaises. Et cette inspiration amène à l'utilisation d'éléments traditionnels souvent similaires (*jo-ha-kyū*, *sawari*, indéterminisme, etc.). Il y a donc une corrélation dans l'emprunt propre à l'avant-gardisme japonais et que nous formalisons par des agents à double fonction dédiés. Pour affermir nos propos, nous allons mettre en relation les principes d'une pièce composée par Takemitsu avec les processus et emprunts des autres compositeurs japonais ; il s'agit d'*In an Autumn Garden* (1973-1979), en six mouvements (*Strophe*, *Echo I*, *Melisma*, *In an Autumn Garden*, *Echo II*, *Antistrophe*) pour orchestre de *gagaku*. Nous nous appuyons sur l'analyse de très grande qualité de Wataru Miyakawa pour en relier les aspects formels avec les autres compositeurs japonais étudiés jusqu'alors.

Cette œuvre occupe une place particulière dans la musique de Takemitsu et dans la pratique instrumentale traditionnelle. C'est la deuxième pièce écrite pour orchestre de *gagaku* par un compositeur moderne après *Showatenheiraku* (1970) de Mayuzumi⁵³¹.

III.D.4.a. Confrontation

On observe, de prime abord, une forme de confrontation, à l'instar de celle mise en œuvre dans *November Steps*. En effet, deux directions opposées s'offraient à Takemitsu : prendre le parti de la Modernité et composer une œuvre tout à fait différente du répertoire habituel, ou bien rester dans la continuité des traditions. Cette œuvre se situe entre ces deux aspects, créant une confrontation entre la Modernité musicale occidentale et la tradition japonaise. Pour exemple, si le *gagaku* possède sa propre notation musicale, Takemitsu utilise la notation occidentale. Cet exemple est caractéristique de cette œuvre, qui n'a de cesse de développer un dialogue entre les deux types de musique.

⁵³¹ Miyakawa, Wataru, *op. cité*, p. 249.

III.D.4.b. Spatialisation

Wataru Miyakawa met en avant la disposition scénique employée dans *In an Autumn Garden*, faisant directement référence à *The Dorian Horizon*, autre pièce de Takemitsu : on distingue alors quatre groupes – groupe A sur la scène, groupe A' « écho I », groupe B « écho II » et groupe C « écho III⁵³². » Il explique au travers de cette formation que Takemitsu explore des possibilités nouvelles « comme la combinaison *komabue/ryūteki*⁵³³ ou la *spatialisation*⁵³⁴ », tout en respectant le *gagaku* traditionnel. Ce travail sur la spatialité n'est pas sans rappeler le concept de matrice développé par Hosokawa. Cette ressemblance entre les deux concepts est d'autant plus décelable dans la relation entre les différents mouvements de l'œuvre : Miyakawa⁵³⁵ note que le motif joué au début de *l'écho I* (deuxième mouvement) par le groupe A' est repris dans les quatre dernières mesures de *l'écho II* (cinquième mouvement) par le groupe B. La préoccupation spatiale du compositeur est alors amplifiée dans l'écriture puisqu'un échange est effectué dans le discours musical, le motif interprété mettant au premier plan les deux groupes à deux moments différents. Cette préoccupation spatiale est formalisée dans notre travail par l'agent à double fonction 5.

III.D.4.c. La forme jo-ha-kyū

Le musicologue japonais compare ensuite la forme de cette œuvre avec le *jo-ha-kyū*. Il explique alors que le principe du *jo-ha-kyū* est tout à fait décelable des mouvements un à quatre, ce dernier constituant le *kyū*. Ce processus est notamment décelable dans l'écriture, qui « passe d'un instrument à l'autre sans contrôle vertical.⁵³⁶ » Cet aspect, caractérisé par une écriture aléatoire contrôlée, amène à une amplification maîtrisée du processus temporel de l'œuvre, d'une manière fluide et linéaire. Ce modèle de composition n'est pas propre à Takemitsu, et le *jo-ha-kyū* intègre différentes compositions de différents compositeurs contemporains au Japon, tout autant que la plupart des structures indéterminées de la musique traditionnelle. Akira Tamba a mis en relation cette forme avec la loi de Fechner (*cf.* chapitre premier), Toshirō Mayuzumi l'a appliqué dans *Bunraku*, Toshio Hosokawa dans *Sen VI* et Yoritsune Matsudaira

⁵³² Miyakawa, Wataru, *op. cit.*, pp. 253-255.

⁵³³ La flûte *komabue* est une flûte traversière en bambou originaire de Corée, utilisée dans le *gagaku* et qui n'a que six trous. La flûte *ryūteki* est quant à elle issue du Japon et possède sept trous.

⁵³⁴ *Ibidem*, nous soulignons.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 259.

dans son *Thème et variations pour piano et orchestre*, formalisé chez les quatre compositeurs japonais dans l'agent à double fonction 4.

III.D.4.d. Échelles, modes, hauteurs

Cette pièce est composée dans une écriture modale. Le mode dorien est le mode principal de l'œuvre, mais on retrouve, tout comme dans le *Prélude en re* de Matsudaira, le mode *miyakobushi* (do-reb-fa-sol-lab en notation occidentale et sans indéterminisme des hauteurs). Si ces deux œuvres peuvent être mises en parallèle par l'utilisation du mode *miyakobushi*, elles sont loin d'être les seules : beaucoup de compositeurs japonais reviennent à une utilisation modale ou à une réutilisation des modes pentatoniques traditionnels ; cet élément des traditions peut être pensé comme élément généralisable dans les processus de juxtaposition des compositeurs japonais, mais n'est pas le plus important. Souvent utilisé, cet emprunt reste caché derrière des processus à plus haut niveau, comme la réciprocité gestuelle⁵³⁷.

Wataru Miyakawa démontre un fait intéressant dans l'œuvre de Takemitsu⁵³⁸ : il explique dans un premier temps qu'une certaine ambiguïté modale transparait dans la musique de *gagaku* à cause des spécificités instrumentales ; c'est précisément cette ambiguïté qui crée la bimodalité du genre. Il montre ensuite que cette bimodalité apparait aussi dans *In an Autumn Garden* – il prend appui sur l'ambiguïté harmonique du quatrième mouvement qui est à la fois dans un mode dorien sur mi et sur un mode éolien sur si, qui sont constitués des mêmes sons, d'où la difficulté de trouver la tonique ou le mode. Ces modes sont parfois associés à un autre mode, comme le mode éolien sur mi, dans des accords du *shō* constitués de si-do#-fa#-do-ré. De fait, même si un mode de base prédomine les autres au niveau macrostructural, force est de constater qu'en ce qui concerne la microstructure, l'œuvre est souvent soumise à la bimodalité, voire à la polymodalité. Or, nous l'avons vu, cette caractéristique est aussi présente chez les autres compositeurs du corpus – Toshiro Mayuzumi dans la *Nirvana Symphony* ou encore Yoritsune Matsudaira qui sera fasciné par la bimodalité du *gagaku*, formalisé par l'agent à double fonction 2.

En revanche, l'instrumentation traditionnelle respecte les codes musicaux qui sont les siennes, notamment au niveau du geste instrumental. On remarque la présence de *glissandi*, de

⁵³⁷ Cf. Chapitre 2, II.

⁵³⁸ Miyakawa, Wataru, *op. cit.*, pp. 287-291.

hauteurs indéterminées, la présence du *sawari* ou encore des techniques gestuelles propres aux instruments traditionnels. Nous formalisons ces emprunts par l'agent à double fonction 3.

Nous avons donc mis en avant les agents à double fonction et la pensée qui les accompagne dans *In an Autumn Garden* de Tōru Takemitsu. Nous avons constaté, au terme de cette analyse, les ressemblances et corrélations avec les agents à double fonction utilisés par les autres compositeurs du corpus. Ce sont précisément ces résultats qui nous permettront de réaliser un tableau de généralisation des matériaux et processus.

III.D.5. Généralisation des emprunts chez Takemitsu

Dans cette partie, nous généraliserons les emprunts chez Takemitsu en nous référant aux différents agents à double fonction déterminés au chapitre premier. Nous avons donc classé les différents emprunts déterminés chez Takemitsu par agent à double fonction. Cette catégorisation nous permet de rendre compte d'un élément qui sera déterminant dans la poursuite de nos recherches : comme chez Mayuzumi et Hosokawa, l'emprunt paramétrique, formalisé par l'agent à double fonction 2, semble assez anecdotique. Le compositeur japonais semble centrer son discours musical autour des autres agents à double fonction et notamment l'agent à double fonction 3, qui correspond aux emprunts gestuels. Remarquons par ailleurs le désir du compositeur de faire corréler certaines techniques gestuelles traditionnelles à des techniques gestuelles contemporaines. Cet agent à double fonction est généralement amplifié par l'utilisation d'autres agents à double fonction, à l'exception de l'agent à double fonction 2.

Tableau 6 : Agents à double fonction Takemitsu

Tōru Takemitsu		
Agent à double fonction	Emprunt	Retranscription de l'emprunt dans un concept contemporain (s'il y a lieu)
1. Emprunts instrumentaux	- Évocation d'instruments traditionnels - Utilisation d'instruments traditionnels	
2. Emprunts paramétriques	- Références aux modes pentatoniques et tétracordaux (anecdotiques) - Bimodalité	
3. Emprunts gestuels	- Importance du geste instrumental - Réciprocité entre des gestes contemporains et des gestes traditionnels - Indéterminisme - Techniques/modes de jeu spécifiques - Temporalité fluctuante - Lenteur (mouvements et gestes) - <i>Sawari</i>	- <i>One by one</i>, temps mesuré et temps non mesuré
4. Utilisation de formes/de genres musicaux	- Théâtre <i>nō</i> - <i>Gagaku</i> - <i>Jo-ha-kyū</i> - <i>Hétérophonie</i>	
5. Préceptes esthétiques et philosophiques appliqués à la musique	- <i>Lenteur</i> - <i>Ma</i> - Immobilité - Spatialisation - Esthétique du <i>zen</i>	
6. Apports traditionnels extérieurs	- Calligraphie traditionnelle - Confrontation	

IV. Résultats et tableau de généralisation des éléments traditionnels et des processus

Dans cette partie, nous allons généraliser les matériaux précédemment cités chez les compositeurs étudiés dans le corpus. Nous avons déjà regroupé les emprunts par compositeur ; nous les relierons entre eux tout en développant leurs différentes utilisations dans la musique de notre corpus. Cette généralisation permettra de pouvoir caractériser une composition japonaise « type » dans la musique du vingtième siècle parmi celles qui empruntent aux traditions.

Dans le tableau ci-dessous, nous avons mentionné les emprunts traditionnels principaux utilisés par les compositeurs japonais de notre corpus, ainsi que des exemples d'œuvres dans lesquelles ces emprunts transparaissent. Ces éléments peuvent être considérés comme des caractéristiques musicales de ces compositeurs, puisqu'ils s'avèrent être au cœur des processus de plusieurs de leurs compositions importantes. Les éléments cités sont ceux qui ont été développés plus haut lors de l'étude des emprunts aux matériaux traditionnels.

Nous pouvons observer dans la colonne des emprunts une forme d'unicité entre les différents compositeurs, ou du moins un nombre conséquent de corrélations. Par exemple, l'indéterminisme (issu de la musique autochtone du Japon⁵³⁹) est utilisé chez trois des quatre compositeurs ; l'emprunt à la forme *jo-ha-kyū* est quant à elle utilisée par les quatre compositeurs. Nous retrouvons aussi l'utilisation d'instruments traditionnels ou leur évocation ainsi que la lenteur – caractéristique principale de l'esthétique traditionnelle. D'autres emprunts ne semblent pas faire l'unanimité, comme le *ma*, le *sawari* ou encore le *zen* qui n'intègrent le langage que de trois compositeurs sur quatre – nombre qui reste cependant non-négligeable.

⁵³⁹ Tamba, Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaise, du 8^e siècle à la fin du 19^e siècle*, Publications orientales de France, 1988.

Compositeurs	Emprunts	Exemples d'œuvres dans lesquelles on trouve ces éléments
Toshio Hosokawa	- Évocation d'instruments traditionnels - Utilisation d'instruments traditionnels - Référence aux <i>aitake</i> du <i>shō</i> - Références tétracordales - Importance du geste instrumental - Réciprocité entre des gestes contemporains et des gestes traditionnels - Indéterminisme - Techniques/modes de jeu spécifiques - Temporalité fluctuante - Lenteur (mouvements et gestes) - Théâtre <i>nō</i> - <i>Gagaku</i> - Musique folklorique - <i>Koto kumiuta</i> - <i>Ma</i> - Immobilité - Spatialisation - Calligraphie traditionnelle	- <i>Sen I-VII</i> - <i>Vertical Time Study</i> - <i>Hanjo</i> - <i>Koto-uta</i> - <i>Ferne Landschaft II</i> - <i>Utsurohi</i> - <i>Landscape V</i> - <i>Melodia</i> - <i>Temple Bells Voice</i>
Toshiro Mayuzumi	- Évocation d'instruments traditionnels - Utilisation d'instruments traditionnels (musique concrète) - Références aux modes pentatoniques et tétracordaux (anecdotiques) - Bimodalité - Techniques et modes de jeu tirés du répertoire du shamisen et réorganisés par des modes de jeu contemporains - Techniques vocales bouddhistes - Indéterminisme (variation de hauteurs et du temps musical) - <i>Glissandi</i> - Diversification du <i>vibrato</i> - <i>Sawari</i> - <i>Jo-ha-kyū</i> - <i>Gidayū bushi</i> - <i>Katarimono</i> - <i>Bunraku</i> - <i>Shōmyō</i> - Esthétique du <i>zen</i> - <i>Ma</i> - <i>Lenteur</i> - <i>Bonshō</i> (cloches de temple bouddhiste)	- <i>Aoi-no-ue</i> - <i>Nirvana symphony</i> - <i>Mandala Symphony</i> - <i>Bunraku</i>
Yoritsune Matsudaira	- Bimodalité - Chansons populaires - Indéterminisme (tétracordes – <i>miyakobushi</i>, <i>min'yō</i>, fluctuations) - Prépondérance du <i>shō</i> - Citations de thèmes traditionnels (<i>etenraku</i>, <i>jusuiraku</i>) - <i>Jo-ha-kyū</i> - Évocation des instruments traditionnels - Hétérophonie - Lenteur	- <i>Métamorphoses sur saibara</i> - <i>Figures sonores</i> - <i>Nanbu folk song collection I et II</i> - <i>Prélude en ré</i> - <i>Thème et Variations pour piano et orchestre</i> - <i>Okesutora no tame no Bugaku</i> - <i>Portrait pour deux pianos et deux batteurs</i>

Tōru Takemitsu	- Évocation d'instruments traditionnels - Utilisation d'instruments traditionnels - Références aux modes pentatoniques et tétracordaux (anecdotes) - Bimodalité - Importance du geste instrumental - Réciprocité entre des gestes contemporains et des gestes traditionnels - Indéterminisme - Techniques/modes de jeu spécifiques - Temporalité fluctuante - Lenteur (mouvements et gestes) - <i>Sawari</i> - Théâtre <i>nō</i> - <i>Gagaku</i> - <i>Jo-ha-kyū</i> - <i>Hétérophonie</i> - <i>Lenteur</i> - <i>Ma</i> - Immobilité - Spatialisation - Esthétique du <i>zen</i> - Calligraphie traditionnelle - Confrontation	- <i>November Steps</i> - <i>Le son calligraphié</i> - <i>Landscape</i> - <i>In an Autumn Garden</i> - <i>Voice</i> - <i>Texture</i> - <i>Éclipse</i> - <i>The Dorian Horizon</i> - <i>Winter</i> - <i>Autumn</i>
-----------------------	--	--

Tableau 7 : Agents à double fonction regroupés

Ce tableau permet donc, dans un premier temps, de se rendre compte de la relation à différentes traditions chez les compositeurs japonais étudiés, tout autant que de la similarité des emprunts chez ces derniers. Comme nous le mentionnions plus haut, Jo Kondo avait déjà tenté une classification similaire, plutôt en ce qui concerne les œuvres et non le langage des compositeurs japonais. Toutefois, nous y trouvons quelques problèmes d'ordre sémiologique. En effet, il classait les œuvres selon trois catégories : sonorité caractéristique, structure musicale et esthétique. Or, dans notre premier tableau – qui généralise les emprunts par compositeur – ainsi que dans les analyses des parties précédentes, nous pouvons remarquer que la plupart des œuvres citées intègrent plusieurs catégories à la fois. Pour exemple, si l'on suit la classification de Kondo, *In an Autumn Garden* intègre aisément les trois parties, ce qui rendrait cette pièce « inclassifiable ». Au contraire, nous avons mis en avant dans notre analyse un nombre conséquent de corrélations avec les autres compositeurs du corpus, ce qui permettrait théoriquement d'aborder une potentielle généralisation des processus d'emprunt chez les compositeurs japonais du vingtième siècle à nos jours, par le biais des agents à double fonction. De fait, la classification que Kondo avait développée ne semble pas permettre une généralisation des processus d'emprunt.

Dès lors, notre tableau de généralisation des emprunts doit pouvoir montrer l'univocité desdits emprunts par une induction qui soit propice à l'élaboration d'un particularisme japonais de la musique contemporaine. Cela permettra, *a posteriori*, de mieux comprendre la direction prise par certains compositeurs japonais, en chemin vers une nationalisation des modèles

occidentaux et de mettre en relation cette direction avec les musiques japonaises actuelles, implantée dans une dynamique mondiale de globalisation culturelle.

Tableau 8 : Tableau de généralisation des emprunts

Agents à double fonction	Emprunts	Application dans la musique avant-gardiste japonaise
1 : Emprunts instrumentaux	- <i>Shō</i> - <i>Shakuhachi</i> - <i>Biwa</i> - <i>Koto</i> - Évocation du <i>shakuhachi</i> par l'utilisation d'une flûte traversière - <i>Nōkan</i> - Évocation du <i>shamisen</i> <i>gidayū bushi</i> par un violoncelle - Voix traditionnelle - <i>Biwa</i>	Cohérence dans l'application du langage spécifique à l'instrument traditionnel avec une formation occidentale, Travail sur les modes utilisés et sur la notion de geste idiomatique Utilisation unique de l'instrumentation occidentale Application des matériaux propres à un instrument japonais par des techniques de jeu contemporaine Travail sur le geste idiomatique
2 : Emprunts paramétriques	- <i>Aitake</i> - Bimodalité - Références tétracordales - Références aux modes japonais - Rythmes caractéristiques	Analyse spectrale Application des modes du <i>gagaku</i> dans un langage avant-gardiste... Réutilisation de tétracordes sous différentes formes
3 : Emprunts gestuels	- Importance du geste - <i>Muraiki</i> - <i>Korokoro</i> - <i>Sawari</i> - <i>Kakegoe</i> - Variation de hauteur - Variation temporelle - <i>Vibrato</i> spécifique - Indéterminisme	Résonance par sympathie phénomène acoustique en Occident et philosophique au Japon Variations créées par la réciprocité des instruments utilisés/par le geste instrumental Fluctuations temporelles des hauteurs et des durées Compatibilité entre les esthétiques traditionnelle et avant-gardiste par le geste instrumental...

4 : Emprunts aux formes et genres traditionnels	- <i>Jo-ha-kyū</i> - Hétérophonie - Citation de thèmes traditionnels - Références au répertoire traditionnel - <i>Nō</i> - <i>Gagaku</i> - <i>Bunraku</i>	Temporalité musicale indécélable Flou temporel Temps non-mesuré Étirement temporel Perception psychophysiologique Importance de la gestuelle... Application d'une structure musicale traditionnelle dans la musique avant-gardiste
5 : Emprunts aux préceptes esthétiques et spirituels appliqués à la musique	- Prépondérance du silence - <i>Ma</i> - Immobilité - Lenteur - Spatialisation - Esthétique du <i>zen</i>	Relation entre son et silence Gestuelle d'une importance capitale dans la continuité du son et du silence... Aide à la compréhension des autres éléments Apparition lente du phénomène sonore... Reprise du travail de spatialisation du <i>gagaku</i> dans un contexte contemporain
6 : Apports extérieurs au domaine musical traditionnel	- Calligraphie traditionnelle - <i>Bonshō</i>	

Remarquons ici l'intérêt d'élaborer des agents à double fonction : les emprunts sont potentiellement infinis et peuvent apparaître sous de nombreuses formes. En revanche, les classes d'emprunts peuvent être conçues en nombre limité – ce que nous appelons des agents à double fonction. Cela nous permet d'avoir un point de vue inductif sur le travail opéré par les compositeurs japonais dans l'utilisation de matériaux traditionnels dans un contexte contemporain. Cette classification nous permettra par ailleurs de déterminer la qualité synchrétique ou exotique d'une œuvre, point que nous étudierons au chapitre troisième. Nous apportons ici quelques précisions : les catégories citées ne sont pas incompatibles, elles tendent

à se compléter dans leurs réalisations avant-gardistes. De fait, l'utilisation du *jo-ha-kyū* peut tout à fait intégrer une pièce bimodale (*In an Autumn Garden*).

Avec ce tableau, nous pouvons généraliser les processus et les éléments traditionnels utilisés par les compositeurs japonais de notre corpus dans l'optique de créer une musique contemporaine japonaise, dont l'esthétique est explicite ; par exemple, le *jo-ha-kyū* est souvent utilisé dans les techniques de composition de ces compositeurs pour développer l'aspect temporel, formalisé dans l'agent à double fonction 4. Le *ma* est quant à lui utilisé pour la relation entre son et silence, formalisé par l'agent à double fonction 5.

Si l'on généralise ces processus, certains compositeurs japonais juxtaposent différents agents à double fonction dans un objectif d'hybridation, qu'il soit exotique ou syncrétique. Ce sont précisément ces résultats qui permettent de caractériser certaines compositions japonaises du vingtième siècle : la réutilisation partielle ou totale d'un ou plusieurs éléments traditionnels issus du déterminisme ou de l'indéterminisme dans une esthétique et un langage qui eux, ne sont pas issus du Japon. Il y a donc un métissage à l'œuvre dans le langage des compositeurs japonais du corpus étudié, dont découle un particularisme japonais. Les éléments qui intègrent ce dernier correspondent à une typologie que nous appelons *agents à double fonction*.

V. Vérification de la généralisation des processus

Le tableau de généralisation permet donc d'appréhender la construction du particularisme japonais de la musique contemporaine. Les faits sont bien présents : sur quatre compositeurs, nous retrouvons des emprunts similaires. Et, bien qu'ils soient utilisés de manière différente – ce qui montre aussi la richesse de la composition japonaise du vingtième siècle – les *agents à double fonction* aboutissent tous au même résultat ; nous avons donné l'exemple du *jo-ha-kyū* et du *ma*.

Toutefois, même si le corpus de compositeurs a permis d'élaborer un tableau de généralisation convaincant, il nous faut expérimenter la véracité d'une classification comme celle des agents à double fonction par l'étude d'autres compositeurs japonais, afin de vérifier que les informations du tableau corroborent avec ces derniers.

V.A. Yoshihisa Taira

Yoshihisa Taira (1937-2005) a, depuis son plus jeune âge, toujours été proche de la musique occidentale, de tout style et de toute époque : « Mozart, Chopin que jouait sa sœur au

piano, mais aussi le jazz que pratiquait son père. À seize ans, il est bouleversé à l'écoute de *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy. Ainsi est née sa fascination pour ce compositeur, et plus largement pour la musique française avec la découverte notamment de Ravel, Honegger.⁵⁴⁰ »

Étudiant à l'université des Arts de Tokyo, il obtient une bourse en 1966 qui lui permet de partir au conservatoire supérieur de musique et danse de Paris. Il y suivra les cours d'Olivier Messiaen (1908-1992), d'André Jolivet (1905-1974) et d'Henri Dutilleul (1916-2013). Au vu de ses maîtres, on comprend son grand intérêt pour la musique française, qu'il préférerait au dodécaphonisme. Toutefois, il se tournera rapidement vers un langage plus avant-gardiste, notamment le sérialisme. Il enseignera la composition à l'École Normale de Paris de 1984 jusqu'en 2005, date de sa mort.

V.A.1. L'intérêt pour les traditions musicales japonaises

« [Taira n'a jamais] appliqué la théorie musicale de son pays d'origine, pourtant sa musique est souvent décrite comme très japonaise.⁵⁴¹ »

Nous l'avons constaté dans cette courte introduction, Taira a eu une formation musicale occidentale. Il prend rapidement conscience du lien entre la musique contemporaine d'Occident et la musique traditionnelle du Japon. L'importance du timbre, les micro-intervalles, la temporalité toute particulière de la musique, le geste dans l'espace ou encore la notion de silence, tout semble converger entre les deux cultures. Cependant, ce ne sont pas uniquement ces éléments qui semblent inspirer Taira dans son modèle de composition, mais aussi des fondements esthétiques et philosophiques. Très vite, il prendra conscience de l'importance de sa culture – en 1968 après avoir vu un spectacle de *bunraku*⁵⁴². Notons que ses principales influences sont Tōru Takemitsu, Yoritsune Matsudaira et Toshiro Mayuzumi, trois des quatre compositeurs de notre corpus précédent. Ainsi, à la vue du spectacle de théâtre de marionnettes, Taira sera confronté au conflit entre musique japonaise et occidentale auquel la plupart des compositeurs japonais doivent faire face : « La série des *Hiérophonies* (1969-1975) peut être considérée à ce titre comme charnière dans la carrière de Taira, et peut constituer la genèse de

⁵⁴⁰ Article CDMC, TAIRA YOSHIHISA, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005>, consulté le 23/04/2024.

⁵⁴¹ Chen Hui-Mei, « Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taira », *Cipango*, 2008, mis en ligne le 14 novembre 2011, consulté le 26/04/2023, <http://journals.openedition.org/cipango/449>.

⁵⁴² Article CDMC, *op. cité*.

toute son œuvre [autour des traditions japonaises].⁵⁴³ » *Hiérophonie IV* (1971) pour quatre flûtes montre de façon incontestable l'intérêt de Taira pour les traditions japonaises. Il s'agit d'une autre pièce dans laquelle un ou plusieurs instruments occidentaux tente d'imiter les inflexions du *shakuhachi*, formalisé par l'agent à double fonction 1.

Outre son respect pour la pratique traditionnelle de l'instrument japonais, cette pièce peut faire écho à un compositeur mentionné plus haut, Kazuo Fukushima. En effet, les techniques de jeu semblent similaires entre *Hiérophonie IV* et *Mei* (1962). Dans les deux pièces, on retrouve l'utilisation du *flatterzung*, la modulation des hauteurs, un *tempo* non-mesuré et l'utilisation d'harmoniques (référence aux doigtés de fourche du *shakuhachi*), tous ces éléments étant liés du côté japonais à l'indéterminisme traditionnel, et du côté contemporain aux techniques étendues, cette réciprocité étant formalisée par l'agent à double fonction 3.

Il revendiquera d'ailleurs lui-même une musique hybride : « L'Orient et l'Occident partent de conceptions très différentes, mais en notre époque on va vers une synthèse. Ce n'est pas artificiel, et ça peut donner un mariage heureux.⁵⁴⁴ » Taira, au travers de sa musique, tente véritablement une synthèse entre les deux pensées.

V.A.2. Les éléments traditionnels qui intègrent son œuvre

Taira saura donc s'inspirer des traditions japonaises pour créer une musique d'avant-garde proprement japonaise.

V.A.2.a. Une représentation instrumentale au plus proche des traditions

L'une de ses inspirations les plus flagrantes est sûrement la représentation instrumentale ; tout comme les compositeurs du corpus précédent, il représente des instruments traditionnels avec des modes de jeu particuliers sur des instruments occidentaux (le cycle des *Hiérophonies* ou encore *Maya* – 1972). Mais l'inspiration des traditions respecte toujours l'utilisation traditionnelle, qui va même jusqu'à l'utilisation du cri (*kakegoe*), très présent dans la pratique du *nō* ou encore du *shamisen*. On retrouve d'ailleurs la pratique du cri dans plusieurs de ses œuvres (*Maya*, *Hiérophonie V* – 1976, *Convergence I* – 1975). Cette utilisation du cri nous renvoie évidemment aussi à la pièce *Tathatā* (1970) d'Akira Tamba. Il est à spécifier que Taira n'a jamais écrit pour instruments traditionnels, il ne fait que les évoquer dans sa musique.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Maréchal, Ilke Angela, « Bâtisseur de MA – Dialogue avec Yoshihisa Taïra. » *Phrétique*, n° 48, 2009, www.ilkemarechal.com/batisseur-de-ma-dialogue-avec-yoshihisa-taira-2/, consulté le 26/04/2023.

Remarquons que, chez Taira, la représentation instrumentale (agent à double fonction 1) passe toujours par la réciprocité des gestes instrumentaux (agent à double fonction 3) et non par l'agent à double fonction 2 (emprunts paramétriques).

V.A.2.b. Le ma

On notera dans sa musique une grande importance donnée au silence, qui se configure en tant que résonance du son, caractéristique propre au *ma*. Tout comme Takemitsu, Taira désire donner vie au silence ; en montrant la résonance du son à l'intérieur de celui-ci, il explore ainsi différents types de silences.

Pour Hiroyo Morooka⁵⁴⁵, c'est dans l'expérience de l'instant et du *ma* que la musique de Taira s'exprime, c'est-à-dire par la méditation *zen*. Nous formalisons ces emprunts par l'agent à double fonction 5. Il intègre une écoute totale en utilisant le *ma* et l'écoute de l'instant, semblable à l'écoute de la nature, si profonde dans la culture japonaise. Quand il parle de sa vision de la composition, il semble se diriger vers une nouvelle musique japonaise : Taira exprime clairement qu'il ne fait pas de « musique japonaise » (au sens d'issue des traditions), mais pense aussi que la musique occidentale manque de vie⁵⁴⁶.

De ce fait, le compositeur va tenter une synthèse dans laquelle la musique composée selon des techniques plutôt occidentales serait rendue « plus vivante » par la musique japonaise, en somme une musique qui peut être considérée comme japonaise et moderne.

Dans un entretien avec Pierre-Yves Artaud, Taira explique que :

« On peut affirmer que le silence psychologique existe indiscutablement : c'est le silence de la musique. Il est admirablement défini par le concept japonais du ma. Considérons deux objets et constatons qu'un certain espace les sépare : ce vide, c'est le ma. La façon d'être de ce silence/espace donne leur raison d'exister aux objets. Les deux sont indissociables : pas de silence sans objet, et pas d'objet sans silence. »⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Morooka, Hiroyo, « La méditation comme moyen de synthèse culturelle dans les œuvres du compositeur Yoshihisa Taïra », *Alternative francophone*, 2(9), 2021, pp. 72–85.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

⁵⁴⁷ Artaud, Pierre-Yves, « Yoshihisa Taïra Interview : De Tokyo à Paris... Naissance d'un créateur », *Traversières Magazine : La Revue Officielle de l'Association Française de la Flûte*, Numéro spécial III, 1997, p. 16.

De même, Luigi Nono dira dans ses écrits⁵⁴⁸ que « l'itinéraire de “Prometeo” pourrait se définir comme philosophico-musical. Le thème de l'écoute, de l'attention à l'écoute pour “ce silence plus grand de la vie” qui recommence toujours à “se répandre dans l'espace chaque fois que nous parvenons de quelque manière aux confins de notre existence” ». Et là apparaît un silence aussi important que le son. Or, n'est-ce pas précisément cette pensée qui intègre la culture musicale nipponne depuis déjà des siècles ? On retrouve ce silence « plus grand que la vie » dans la pratique du *gagaku* et surtout du *nō*. Et les compositeurs japonais du vingtième siècle semblent puiser dans le modèle du silence occidental autant que dans le modèle traditionnel de leur pays.

C'est donc précisément grâce au *ma* que l'on peut accéder au son puisqu'il intensifie la puissance du silence. Cela suggère alors une attention particulière qui nous ramène aux fondements du *zen*. Chez Taira, cette écoute du *ma* ne passe pas uniquement par des silences complets et intenses, mais aussi par des « quasi-silences⁵⁴⁹ » créés par des effets de contrastes qui permettent une attention du « presque silencieux.⁵⁵⁰ » Taira met cette évidence en avant dans bon nombre de ses œuvres, et c'est ce qu'il appelle le « silence vivant⁵⁵¹ ».

Dans son article, Morooka donne l'exemple de la pièce pour orchestre *Ji-Ku-Jinkan* composée en 1999, dans laquelle elle note une « succession de *crescendo* et de retombées brusques. Après un “sommet d'intensité” à la mesure 11, qui marque le terme d'un *crescendo*, et après les échos des tam-tams et de la cymbale, l'intensité chute, redevient minimale : il ne reste que les contrebasses et les altos, en *piano* et *pianissimo*.⁵⁵² »

⁵⁴⁸ Nono, Luigi, « L'itinéraire de *Prometeo* », in *Écrits*, textes traduits de l'italien et de l'allemand par Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 2007 (nouvelle édition française), p. 674-675.

⁵⁴⁹ Morooka, Hiroyo, *op. cité*, p.78.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ Mâche, François-Bernard, *Les Mal Entendus : Compositeurs des années 70*, La Revue Musicale, n°314-315, édité par Richard-Masse, 1978, pp.137-140.

⁵⁵² Morooka, Hiroyo, *op. cité*, p. 79.



Figure 41 : *Ji-Ku-Jinkan*, mm. 11-14

Cependant, malgré la baisse d'intensité sonore, on remarque une atmosphère tendue, induite par les trilles des altos. C'est précisément ici que le presque silencieux fait son apparition et permet à la tension de ne pas redescendre, où le quasi-silence se trouve aussi dense que le son. Cette tension dramatique est effectivement à rapprocher du *ma*, puisque la tension se situe précisément dans la relation indissociable entre le son et le silence. Mais ce n'est pas tout...

V.A.2.c. La temporalité

On peut observer, sur la Figure 41, l'absence de temporalité et de métrique. Une seule indication temporelle est notée, mais n'est en tous les cas que peu précise (de dix à douze secondes). Ce trait est aussi à rapprocher de la plupart des genres traditionnels : le *ma* n'est pas le seul instrument de tension. La variabilité du *tempo* peut être induite, dans de nombreuses traditions (*nō*, *kabuki*, répertoire *honkyoku* du *shakuhachi*, *bunraku*, ...), par d'autres éléments ; elle peut être influencée par la forme *jo-ha-kyū* ou bien par la fluctuation temporelle liée à l'indéterminisme.

Dans la pièce de Taira, nous pouvons déceler cette fluctuation propre à l'indéterminisme : il n'est pas question d'un développement comme on le trouve dans la forme *jo-ha-kyū*, puisqu'on ne note pas d'accélération progressive. Cependant, la valeur temporelle

est floue et les *trémolos* empêchent la stabilité de s'installer (il s'agit en tous les cas d'un emprunt de l'agent à double fonction 3).

De même, toujours selon la précieuse analyse de Morooka, on note dans les mesures 56, 57 et 58 une absence de stabilité temporelle :



Figure 42 : mm.56-58, absence de temporalité

La référence est ici assez claire : il s'agit d'une référence au *zen*. Le piano plaque un agrégat *mezzo-piano*, et les percussions répondent *forte* pour créer un contraste, réponse qui doit être ponctuée par un silence. Bien que la temporalité soit indiquée sur la partition (six seconde), la régularité n'est pas perceptible. « Cela rappelle un temps naturel, où les événements sonores apparaissent de manière imprévue.⁵⁵³ » Ce type d'écriture, décelable chez le compositeur, fait référence à la temporalité « en dehors de la réalité » initiée par le *zen* et que l'on retrouve dans la pratique du *gagaku*.

V.A.2.d. La nature

Un autre point tout à fait comparable au travail Takemitsien serait son intérêt particulier pour la nature (agent à double fonction 6). Mais Taira s'inspire surtout des contrastes forts de la nature, entre violence des tempêtes et calme méditatif, qui s'expriment par les différences de tessitures instrumentales. Plutôt que de viser une forme de légitimation, Taira s'attache à libérer l'écoute afin d'en réaffirmer l'autonomie, en l'inscrivant dans une expérience immanente de l'instant : « Je ne suis pas un compositeur bouddhiste ou catholique, ma démarche n'a rien à

⁵⁵³ *Ibid.*, p.80.

voir avec celle d'Olivier Messiaen. Ma musique entretient des rapports spirituels avec l'homme et l'humanisme, le cosmos, la nature. C'est finalement toujours une méditation sur ces grands thèmes. Dans ce sens, j'accepte tout à fait le terme de religiosité.⁵⁵⁴ »

On peut, en ce sens, rapprocher la conception que Taira se fait de la nature de celle de Takemitsu, tous deux y voyant un vecteur privilégié d'accès à l'universalité. Ici, le compositeur fait un lien direct avec la culture japonaise et la notion de *ma*, d'espace-temps de l'entre-deux, corrélé au *zen* et influençant directement certaines de ses pièces telles qu'*Éveil* en 1974 ou encore *Méditation* en 1977. En effet, dans la pensée traditionnelle nippone, le cosmos, la nature et le spiritualisme prennent une part importante dans la perception et l'écoute d'une œuvre même s'il s'agit là plutôt d'un précepte shintoïste.

V.B. Analyse : *Maya* (1972) pour flûte basse en ut ou flûte en sol

Pour affermir les caractéristiques musicales se référant à des matériaux traditionnels chez Taira, nous avons pris le parti d'analyser *Maya*, pièce pour flûte basse en ut ou flûte en sol, qui regroupe nombre de techniques propres au compositeur japonais. Nous précisons que la partition est intégralement notée en clé de sol ; les exemples musicaux dépourvus d'indication de clé doivent donc également être lus en clé de sol.

V.B.1. Représentation instrumentale du shakuhachi

Dans *Maya*, Taira tente de construire une relation entre la flûte basse et le *shakuhachi*, emprunt propre à l'agent à double fonction 1 dans notre typologie. Plusieurs éléments permettent de rendre compte de cette relation ; Tout d'abord, on note dans la pièce un emprunt qui correspond à une indétermination des hauteurs, qui constitue l'une des caractéristiques primordiales de l'instrument japonais :

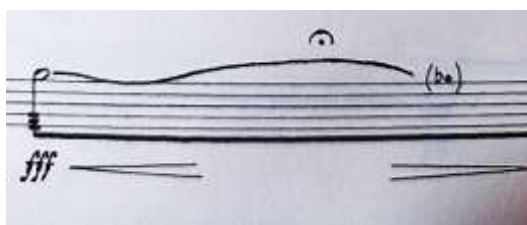


Figure 43 : Exemple d'indétermination des hauteurs

⁵⁵⁴ Artaud, Pierre-Yves, « Yoshihisa Taira Interview : De Tokyo à Paris... Naissance d'un créateur », *Traversières Magazine : La Revue Officielle de l'Association Française de la Flûte*, Numéro spécial III, 1997, pp.11-21.

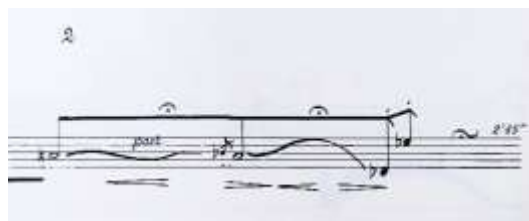


Figure 44 : Exemple d'indétermination des hauteurs 2

Les traits que l'on observe entre les notes représentent l'oscillation de la hauteur du son. Pour réaliser cet élément technique, le flûtiste doit jouer en bougeant l'embouchure et ayant un *vibrato* lent et appuyé. On obtient une sorte de modulation à mi-chemin entre le *glissando* et le *vibrato*, qui évoque assez bien les caractéristiques du *shakuhachi*. Ces deux techniques de jeu, obligatoires pour réaliser un tel élément technique à la flûte basse, sont précisément des techniques de jeu traditionnelles appartenant au répertoire du *shakuhachi*. Taira superpose donc les techniques de jeu de l'instrument traditionnel à la flûte basse pour accentuer sa représentation – autant au niveau sonore que gestuel. Mais cet élément seul ne permet pas d'identifier cette modulation comme une modulation représentant le *shakuhachi* ; d'autres éléments vont permettre une telle identification.

Une autre caractéristique de l'instrument japonais, assez singulière, est l'utilisation prépondérante du souffle, qui représente le son de la nature dans l'esthétique traditionnelle. On le remarque dans *Maya*, on retrouve aussi cette utilisation prépondérante du souffle, sous deux aspects :

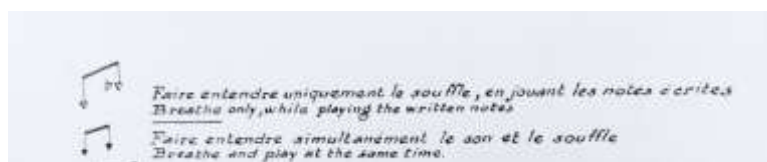


Figure 45 : Aspects de l'utilisation du souffle

Tout comme au *shakuhachi*, ces deux utilisations du souffle sont extrêmement fréquentes dans toute la pièce et doivent être considérés comme des éléments expressifs. On retrouve aussi d'autres éléments qui intègrent la pratique du *shakuhachi*, notamment le *flutterzung*, l'accélération répétée progressive ou encore l'ornementation :

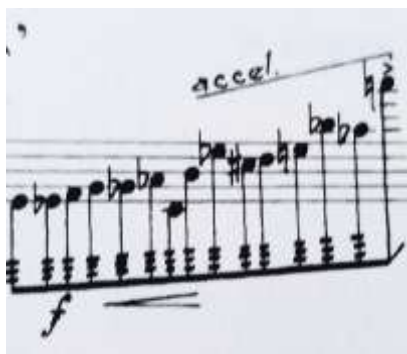


Figure 46 : *Flutterzung*



Figure 47 : *Accélération progressive d'une même note*



Figure 48 : *Ornementation traditionnelle soufflée et non-soufflée*

Et c'est la multiplication des techniques qui permet une réception de la flûte en tant que représentation du *shakuhachi* de façon claire et distinctive. Tous ces emprunts intègrent l'agent à double fonction 3, et permettent une représentation du *shakuhachi*, lié dans notre typologie à l'agent à double fonction 1 ; remarquons donc encore une fois que pour atteindre un emprunt instrumental, Taira ne passe pas par le paramètre (agent à double fonction 2) mais par le geste instrumental et idiomatique (agent à double fonction 3).

V.B.2. *Temporalité*

La temporalité de l'œuvre semble aussi en corrélation avec l'esthétique traditionnelle ; la pièce est une évocation de la *musique indéterminée*, avec des inspirations issues du théâtre *nō*, de certains types de musique folklorique et surtout du *ma*.

V.B.2.a. Le *ma* comme relation à l'intemporel

Le *ma*, notion que nous avons déjà abordée à plusieurs reprises, est d'importance capitale dans la plupart des traditions japonaises⁵⁵⁵, parcourt tout le long de la pièce de Taira, elle peut d'ailleurs être considérée comme un fil rouge auquel se rattacher. Elle apparaît déjà dans la distance écrite entre les notes ; le temps global est basé sur cette relation au *ma* : « La distance entre chaque note donne le temps global.⁵⁵⁶ » Taira veut ici signifier que le temps global de l'œuvre se structure sur ce qu'il y a entre les notes, et donc sur la relation du son au silence, au vide ou, pour se référer au *zen*, au néant.

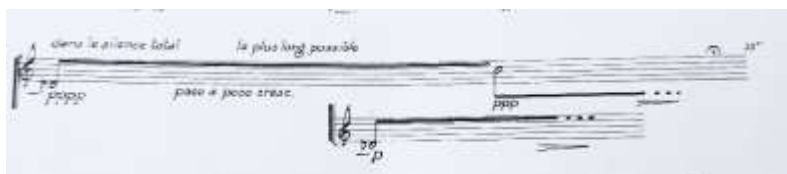


Figure 49 : *Ma*, exemple

Dans l'exemple ci-dessus, nous constatons rapidement l'étroite relation entre son et silence : la partition présente deux notes, un re bémol et un do, qui doivent être joués le plus longtemps possible dans la même respiration – dans l'interprétation, nous spécifions qu'il est autorisé de respirer entre les deux notes. Pourtant, plusieurs éléments retiennent notre attention : la partition indique au début de la ligne « dans le silence total », ce qui signifie que la note doit doucement apparaître d'un profond silence. La nuance, extrêmement délicate, incite d'ailleurs l'auditeur à tendre l'oreille pour percevoir le son de l'interprète.

On note ensuite un long *crescendo* amenant à une nuance à peine plus forte. Le *climax* de cette phrase étant déjà peu perceptible, on imagine bien l'entrée quasi-inexistante, un néant sonore duquel découle un do fragile et délicat. Ce do revient d'ailleurs au néant assez rapidement ; trois petits points sont notés sur la partition. Taira indique sur la préface de l'œuvre que ce genre d'écriture correspond à une disparition progressive du son. On retrouve bien, dans

⁵⁵⁵ D'ailleurs même en dehors des traditions musicales.

⁵⁵⁶ Description de Taira dans la préface de la partition des éditions DURAND.

cette phrase, l'apparition du son dans le silence et inversement. On remarque aussi l'espace vide dans la portée, qui correspond au temps global de la phrase par rapport au *ma*, renforcé par le point d'orgue situé au-dessus de la portée vide et qui peut être compris comme un prolongement du silence, du vide.

Cet exemple n'est absolument pas unique, toute l'œuvre se construit autour de cette relation à l'entre-deux – entre les sons, entre les notes, entre les temps. La première page de la pièce image bien cette pensée :



Figure 50 : *Maya*, Relation à l'entre-deux

Le *ma* agit donc bel et bien sur la temporalité de la pièce, autant dans la relation *entre* son et silence que dans la relation *entre* les notes et la relation *entre* l'écriture et le vide. Remarquons alors que la structure temporelle de la pièce est liée à un emprunt qui intègre notre agent à double fonction 5.

V.B.2.b. Indéterminisme, théâtre *nō* et *gagaku*

Cette pièce constitue en outre un exemple particulièrement éclairant de la manière dont la musique indéterminée, issue des traditions musicales japonaises, laisse des traces

perceptibles au sein d'une composition contemporaine japonaise. On remarque rapidement l'absence de mesures dans la partition qui, à l'instar de l'indéterminisme traditionnel, permet une interprétation libérée du temps mesuré. Toute l'œuvre se structure autour de l'indéterminisme : hauteurs indéterminées, temporalité indéterminée ou encore silences indéterminés.

Nous décelons cependant la présence de la forme *jo-ha-kyū*, formalisée par notre agent à double fonction 4 : plus l'on avance dans l'interprétation de l'œuvre, plus les notes sont nombreuses et surtout rapprochées. Or, dans les indications données par le compositeur, nous avons noté que la distance entre chaque note donnait la temporalité générale. De fait, puisque les notes sont de plus en plus proches en avançant dans le temps global, l'accélération progressive est assez claire.

Ainsi, on peut ainsi découper la pièce en trois parties selon les inscriptions temporelles que nous décelons chez Taira :

- Le *jo* s'arrête à 1'40'', juste après un point d'orgue. Lent, calme, très expressif et empli de silences, on note cependant une légère accélération psychophysiologique à la fin de cette partie.
- De 1'40'' à 4'30'', le *ha* se construit par l'apparition de nouveaux éléments – notamment par les accords en multiphoniques et le remplacement du son soufflé par un son plus net – où les notes tendent à se rapprocher de plus en plus. La tension commence à se développer.
- Enfin, de 4'30'' à la fin de l'œuvre, le *kyū* apparaît de manière assez distincte en tant que *stimulus maximal*, les notes sont beaucoup plus proches (et donc rapides). Dans un objectif d'intensification de la tension dramatique, le calme revient quelques secondes avant la fin de la pièce.

La construction de l'œuvre autour de cette forme peut être considérée comme une référence au théâtre *nō*⁵⁵⁷. Ce n'est d'ailleurs pas la seule : on note sur la partition l'utilisation du cri, caractéristique précieuse au théâtre traditionnel (cf. Figure 50).

Nous pouvons aussi considérer un lien entre cette pièce et la musique de *gagaku*. La notion de *ma* n'est pas le seul élément qui peut faire référence à la musique de cour japonaise :

⁵⁵⁷ Nous précisons toutefois que le *jo-ha-kyū* n'est pas propre au théâtre *nō*.

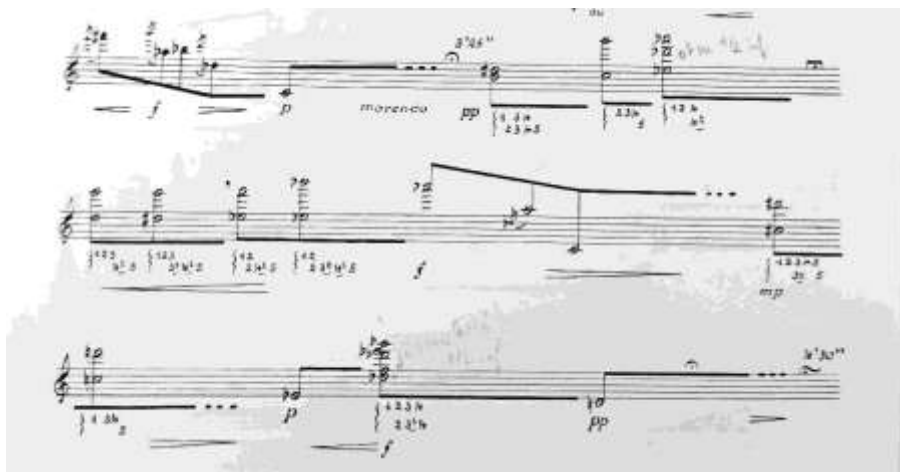


Figure 51 : Maya, shō et aitate

De 3'25'' à 4'30'', on peut observer une suite d'accords en harmonique. Certains accords ressemblent particulièrement à ceux que l'on retrouve dans l'*aitake*, qui sert à accompagner les mélodies du *gagaku* :

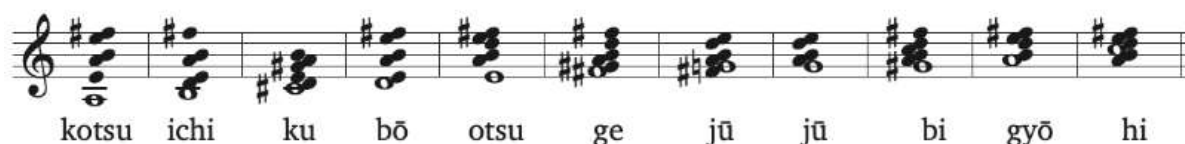


Figure 52 : Les onze accords de l'*aitake* du shō

Deux accords retiennent notre attention dans *Maya* : l'accord *mib/reb/lab* sur la première portée et l'accord *reb/fa/reb/mib/solb* sur la dernière portée. Ils correspondent tous deux respectivement aux accords *otsu* et *jū*, transposés $\frac{1}{2}$ ton en dessous. Nous précisons ici que pour des raisons de facture instrumentale, il manque volontairement des notes dans les accords proposés par Taira. En ce sens, nous pouvons penser que cette partie de *Maya* fait référence à l'accompagnement du *shō* dans la musique de *gagaku*, autant au niveau rythmique (de longs accords tenus) qu'au niveau harmonique (le choix des accords). Cet emprunt paramétrique formalisé par l'agent à double fonction 2 sera le seul de la pièce ; en outre, cette structure paramétrique est seule et ne peut donc constituer un exotisme.

Par ailleurs, on remarque que l'utilisation de ces accords est assez proche du *shō* en termes d'intensité :

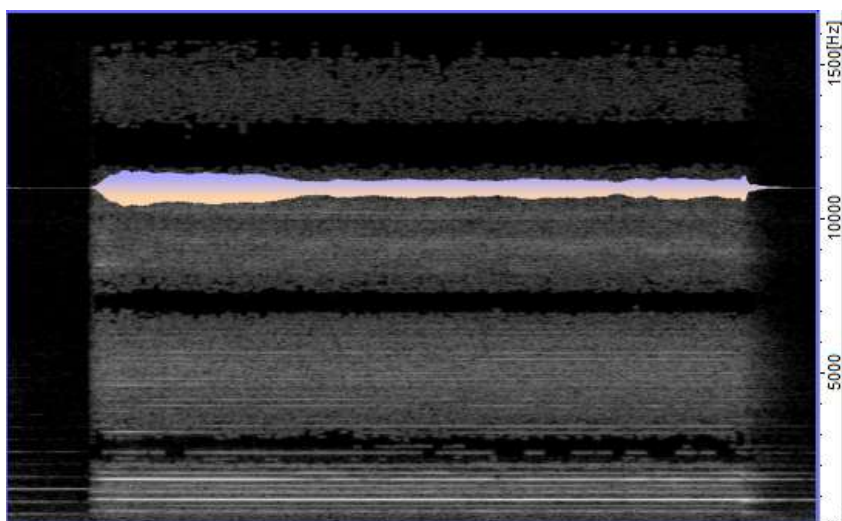


Figure 53 : Sonogramme multiphonique "otsu" flûte basse Maya (trois notes)

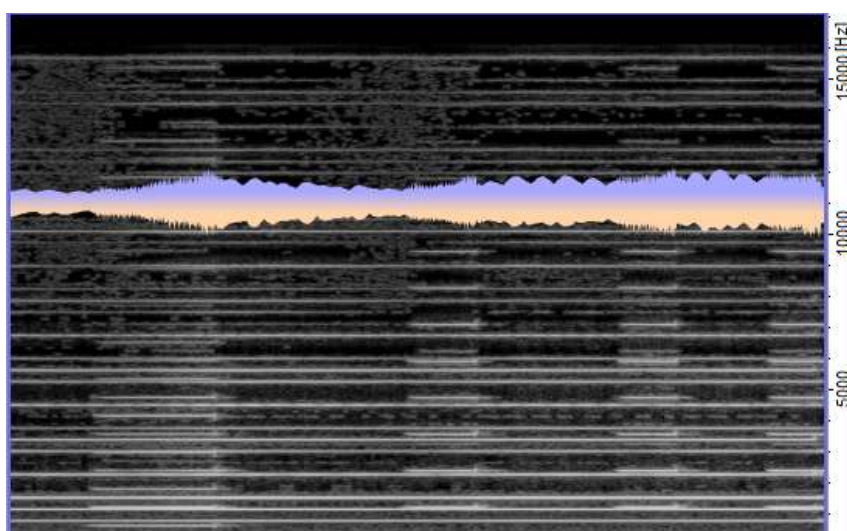


Figure 54 : Sonogramme accord de trois sons, shō

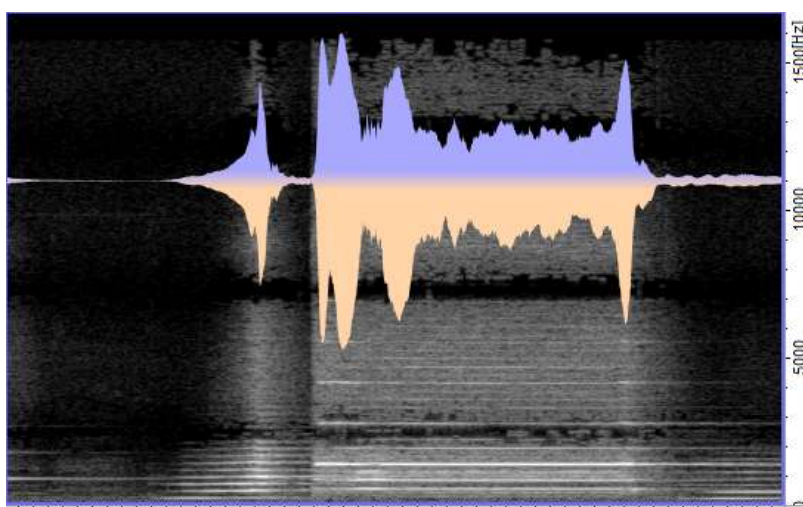


Figure 55 : Sonogramme accord "Jū" Maya (cinq notes)

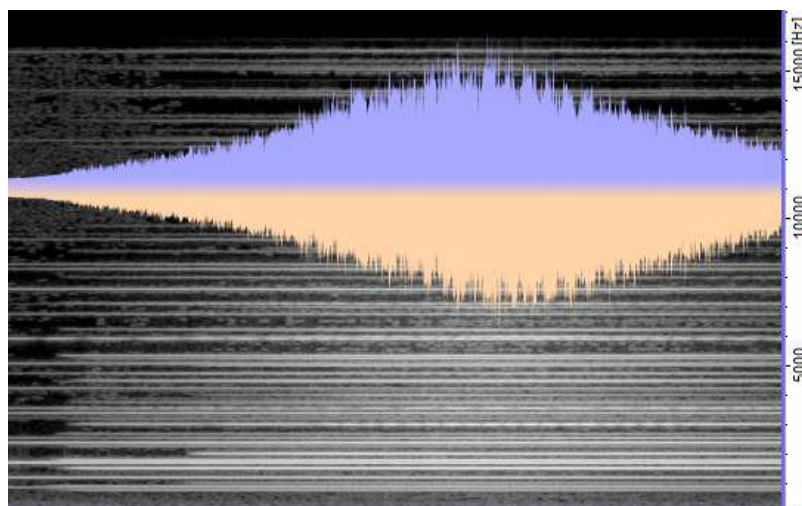


Figure 56 : Sonogramme accord 5 sons shō

Toutefois, cette représentation instrumentale démontre ici certaines limites : dans les Figure 53 et Figure 54, l'intensité du shō est relativement respectée par la flûte basse. Elle est pour ainsi dire proche de la texture du shō. En revanche, et cela est plutôt un point de différence, on voit bien une différence fondamentale entre l'intensité (au niveau acoustique, donc) de l'accord à cinq sons de la flûte basse (qui n'est, *a priori*, pas un instrument fait pour des accords multiphoniques) et le spectre du shō. Le vecteur d'intensité du shō n'est alors que partiellement réalisable, bien que la référence soit quant à elle belle et bien fertile.

V.B.3. *Vérification du tableau par l'analyse de Maya*

L'analyse de *Maya* nous a permis de mettre en avant certaines caractéristiques, propres à Taira, qui ont une relation étroite à de nombreuses caractéristiques traditionnelles. Voici les éléments traditionnels qui intègrent cette œuvre : l'indéterminisme, une réciprocité des techniques instrumentales induites par le geste, le *ma*, la musique de *gagaku*, la représentation instrumentale, le théâtre *nō* ainsi que la forme *jo-ha-kyū* ainsi qu'un emprunt paramétrique aux *aitake* du shō, relativement anecdotique et non exotique. Ainsi, les emprunts chez Taira intègrent bien les différents agents à double fonction de notre tableau. En prenant en compte le fait que cette œuvre est caractéristique du langage du compositeur, nous pouvons affirmer que Taira intègre aussi ce particularisme japonais de la musique contemporaine.

V.C. Analyse comparative : *Mei* (1962) pour flûte seule de Kazuo Fukushima

Nous avons donc décelé les caractéristiques issues de divers concepts et pratiques traditionnels chez Taira par l'analyse de *Maya*. L'une des caractéristiques principales est la représentation instrumentale : en effet, la flûte dans la pièce de Taira doit être comprise comme la représentation du *shakuhachi*, par les différents modes de jeu de l'instrument occidental.

En ce sens, nous pouvons aisément rapprocher *Maya* de *Mei*⁵⁵⁸, pièce composée en 1962 par Kazuo Fukushima, que nous avons déjà abordé lors de l'étude de *Mayuzumi*. L'analyse qui va suivre a pour but de montrer les similitudes entre les deux pièces dans les modes de jeu et les emprunts.

Cette œuvre découle d'une série d'événements dans la vie de Fukushima : le compositeur japonais est invité en 1961 à donner une conférence sur la musique de *nō* et la musique moderne au Japon à Darmstadt. Fukushima reçut une commande lors de ce séjour du célèbre flutiste Severino Gazzelloni (1919-1992). La même année, Steinecke (1910-1961), le créateur de *L'école d'été de musique contemporaine* de Darmstadt et qui avait fortement impressionné Taira, décéda. Cette nouvelle, qui toucha profondément Fukushima, l'incita à composer *Mei*, en mémoire de Steinecke et destinée à la flûte de Severino Gazzelloni :



Figure 57 : *Mei*, *Vocation*

V.C.1. *Représentation instrumentale*

Tout comme dans *Maya*, la flûte traversière doit représenter les inflexions d'un instrument traditionnel. Dans un article consacré à *Mei*⁵⁵⁹, Mihoko Watanabe nous explique que lors d'un entretien avec le compositeur, ce dernier avait affirmé que la pièce pour flûte seule

⁵⁵⁸ Nous précisons que toute la partition est en clé de sol. Sur certains exemples, la clé n'apparaît pas – puisque nous avons scindé certaines mesures pour plus de fluidité dans l'analyse – mais la lecture se fera toujours en clé de sol.

⁵⁵⁹ Watanabe, Mihoko, *The essence of Mei : an exploration of the inspiration behind Mei through interviews with the composer*, Flutist Quarterly, National Flute Association Inc., 2008.

faisait référence à la flûte *nōkan* ainsi qu’au *shakuhachi*, emprunts formalisés par l’agent à double fonction 1.

C’est un fait assez remarquable si l’on s’intéresse à l’aspect acoustique de l’intensité des différents instruments :

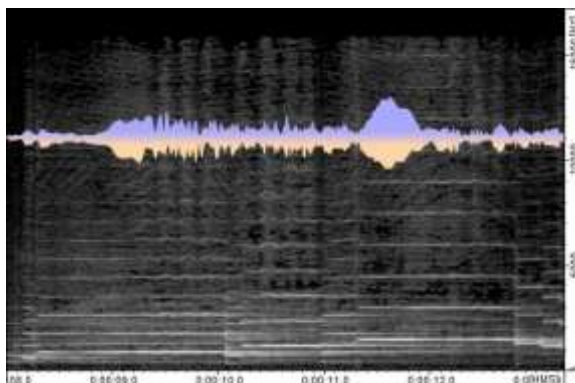


Figure 58 : Sonogramme « classique » d'une flûte, tiré du début de la partita de Bach⁵⁶⁰

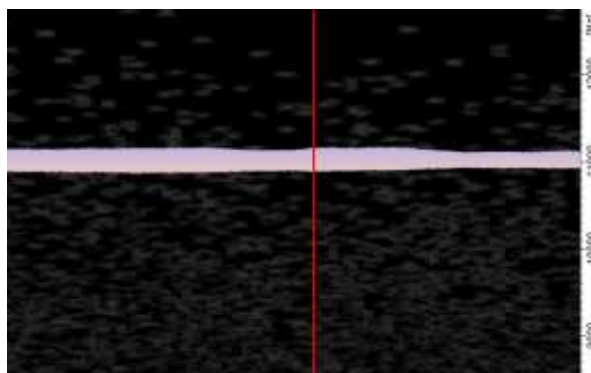


Figure 59 : Sonogramme acoustique shakuhachi⁵⁶¹

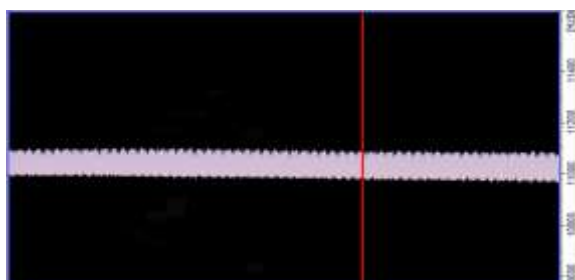


Figure 60 : Sonogramme Mei, début⁵⁶²

⁵⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=dCfs8p-e6qU&ab_channel=FranceMusiqueconcerts

⁵⁶¹ https://www.youtube.com/watch?v=miUKO5g0ONk&t=840s&ab_channel=P%C3%A1ssaroTrov%C3%A3o-SonsAncestrais, début (dix premières secondes), nous avons délibérément choisi une partie calme de l’interprétation pour corroborer avec le caractère souhaité dans *Mei*.

⁵⁶² https://www.youtube.com/watch?v=1s4SWH4Wo2w&ab_channel=GeorgeN.Gianopoulos%2Ccomposer, premier *mib*.

On le remarque à la simple vue d'une très courte analyse, la texture du timbre de la flûte dans *Mei* est bien plus proche de la texture du *shakuhachi* que de celle, « classique », d'une flûte dans son utilisation la plus conventionnelle. Le *shakuhachi* est un instrument qui ne se prête par ailleurs pas souvent à l'interprétation d'une mélodie, il a trait plutôt à de longues tenues ornées par des variations de hauteurs (jeu d'embouchure ou demi-trous rapides). Voici un exemple de ce type d'interprétation en représentation acoustique (intensité) :

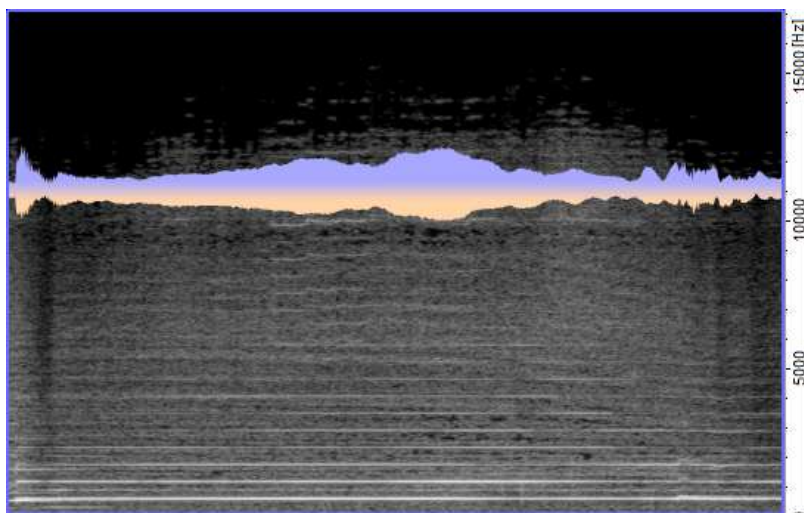


Figure 61 : Sonogramme shakuhachi sur ré orné par variation de hauteur

On retrouve un sonogramme quasiment similaire dans *Mei*, dans ce début contemplatif, sur le re et le mi variés de la fin de la quatrième mesure au début de la sixième mesure :



Figure 62 : mm. 4-6 Mei

Les intensités sont très proches et les techniques propres aux deux instruments pour faire varier la hauteur sont, *stricto sensu*, les mêmes.

Pour réaliser cette proximité entre les deux instruments, Fukushima utilise différents processus, issus de techniques de jeu propres à la flûte *nōkan*, au *shakuhachi* et à la flûte traversière ; un premier élément, assez marquant, est l'utilisation du *portamento* et des quarts de ton, qui se présentent en tant qu'éléments résolument influencés par l'indéterminisme et formalisés par l'agent à double fonction 3 :



Figure 63 : Mei, page 1

Cependant, comme le note Watanabe, « Fukushima a mentionné que la notation n'est qu'une suggestion ; pour avoir une performance réussie, le joueur doit ne faire qu'un avec la nature, plutôt que de s'efforcer de produire un quart de ton parfait.⁵⁶³ » C'est justement cette

⁵⁶³ *Ibidem*, nous traduisons.

imprécision qui permet d'être au plus proche de l'esthétique japonaise ainsi que des caractéristiques des flûtes en bambou.

Tout comme à la flûte *nōkan* et au *shakuhachi*, les quarts de ton sont souvent placés sur des notes courtes (*appoggiatures* ou double-croches) alors que les *portamenti* sont plutôt placés sur plusieurs notes à la fois, la plupart du temps vers un demi-ton en passant par le quart de ton. Pour amplifier la représentation de l'instrument japonais, Kazuo Fukushima propose aussi l'utilisation du souffle en tant qu'élément expressif :



Figure 64 : Mei, exemple d'interprétation

Sur l'exemple ci-dessus, on peut remarquer un *portamento* partant du si et allant jusqu'au do# de l'octave supérieure. À la flûte – tout comme au *shakuhachi* et à la flûte *nōkan* – un *portamento* sur un tel écart est impossible. En fait, le si et le do en triple croches doivent être soufflés jusqu'au do#, qui est joué normalement. Ce type d'expression est fréquente pour les deux instruments japonais, et son utilisation à la flûte renforce leur représentation, déjà bien entamée depuis la première page.

Concernant la représentation de la flûte *nōkan*, Watanabe⁵⁶⁴ prend l'exemple d'un modèle d'ornementation⁵⁶⁵ de l'instrument traditionnel :



Figure 65 : Modèle d'ornementation à la flûte *nōkan*

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ Cet exemple est une retranscription de Watanabe, qui pratique l'instrument traditionnel avec un maître de *nōkan*.

On retrouve ce type d'ornementation de manière assez évidente dans la pièce de Fukushima :



Figure 66 : Mei, mm. 7-10

On remarque aussi l'utilisation du *flutterzung*, qui correspond autant au langage du *shakuhachi* qu'au langage contemporain et tend à appuyer la représentation instrumentale :



Figure 67 : m. 51

Tous ces emprunts gestuels correspondent à l'agent à double fonction 3.

V.C.2. *Temporalité*

La temporalité est aussi influencée par une structure traditionnelle. Tout d'abord, l'indication de *tempo* n'existe pas, la seule direction donnée par Fukushima est « *lento e rubato* ». Il y a plusieurs raisons liées à ce choix : tout d'abord, la pièce imite les inflexions du *shakuhachi* et de la flûte *nōkan*, et le répertoire de ces instruments est la plupart du temps très lent. Ensuite, le *tempo* dans cette œuvre ne doit pas être mesuré, il doit varier – référence claire à l'indéterminisme, ici lié à la temporalité et au *ma*.

V.C.2.a. Le ma

La notion de *ma* semble caractériser une grande partie de la pièce. Lorsque l'on regarde la première page, on observe dans un premier temps de nombreux silences, courts ou longs, qui permettent d'appréhender un espace méditatif entre les sons. Déjà lors des deux premières mesures, on retrouve cette notion assez clairement :



Figure 68 : Mei, mm. 1-2

La nuance *pianissimo* nous invite à tendre l'oreille pour découvrir le mi bémol, dont l'intensité va progressivement augmenter dans la première mesure. Mais il diminue jusqu'à disparaître dans le silence à la deuxième mesure ; puisque la temporalité de l'œuvre n'est pas mesurée – le *tempo* n'est pas stable – l'espace entre le son et le silence (entre le mi bémol et le demi-soupir pointé) n'est pas clairement définissable. Et c'est précisément sur cette relation que le *ma* joue.

Cette structuration du *ma* apparaît à plusieurs reprises dans la pièce :



Figure 69 : Mei, mm. 14-15



Figure 70 : mm. 26-27



Figure 71 : mm. 50-51

Sur les Figure 69 et Figure 71, on peut remarquer l'importance que Fukushima donne au silence avec le point d'orgue qui vient allonger la résonance du son dans le silence. Dans chacun de ces exemples, le son disparaît dans le silence et le silence s'introduit dans le son.

La dernière mesure peut être considérée comme la représentation du *ma* à son paroxysme :

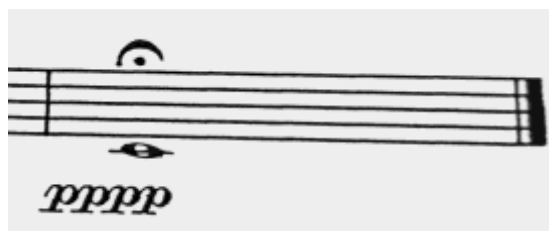


Figure 72 : dernière mesure

La nuance incite fortement l'auditeur à tendre l'oreille pour entendre le do – qui est la note la plus grave de la tessiture de la flûte – qui semble comme jaillir du silence. Au moment du passage du son au silence, si l'interprète ne bouge pas, il est d'ailleurs presque impossible de déterminer où le son s'arrête et quand le silence commence. C'est précisément dans cette relation que le *ma* apparaît naturellement et que la temporalité de l'œuvre semble complètement écartée du temps mesuré, formalisé par l'agent à double fonction 5.

Nous l'avons déjà remarqué, la temporalité de la pièce est non-mesurée. Prenons l'exemple des trois premières mesures :



Figure 73 : mm. 1-3

Tout d'abord, la première note, qui dure six temps (deux mi bémol liés que l'on considère ici comme un seul et même matériau) dans un *tempo* lent et instable par la présence du *rubato* ne permet pas une perception temporelle stable. Cette perception est amplifiée par le re en double-croche et le mi en croche qui ne commencent pas sur le temps.

On retrouve la même configuration dans les mesures suivantes :

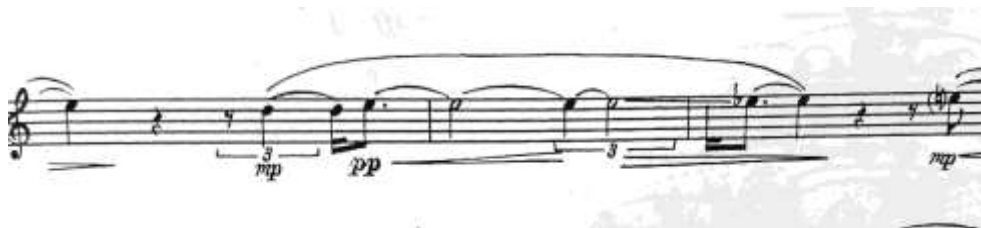


Figure 74 : mm. 4-6

En fait, les levées sont dues à la représentation de la flûte *nōkan* qui, pour appuyer l'instabilité temporelle dans les pièces de *nō*, démarre souvent sur un contre-temps (cf. Figure 65, deuxième temps).

Dès le début de la pièce, donc, l'instabilité temporelle est présente et pousse l'auditeur à une écoute libérée du temps mesuré. Le temps non-mesuré est d'ailleurs renforcé par les *appogiatures* et les variations temporelles (*accelerando* et *rallentando*, cf. Figure 63).

V.C.2.b. Temps non-mesuré, indéterminisme et *jo-ha-kyū*

Dans cette œuvre, donc, c'est la *musique à rythme indéterminé* qui domine. Mais cet indéterminisme est lié à la forme et aux inspirations de l'œuvre ; Fukushima s'inspire du *nō* dans la forme et l'écriture. La forme de cette pièce est d'ailleurs la forme *jo-ha-kyū*, qui est la forme utilisée dans le théâtre *nō*. Nous l'avons vu, cette forme correspond à une accélération progressive du *tempo*, de manière imperceptible pour l'auditeur. Elle peut aussi terminer par un calme brusque et soudain lors de la phase finale (le *kyū*).

Mei peut effectivement être découpée en trois parties, avec une accélération progressive et un calme brutal correspondant à une forme de coda du début. Les exemples suivants correspondent au détail des parties :



Figure 75 : Mei, Jo, mm. 1-15

The musical score for 'The Song of the Lark' by Maurice Strakosky is presented in two systems. The top system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a long note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *pp*, *f*, *p*, *mf*, and *f-mf*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The bottom system continues the vocal and piano parts, with dynamic markings *f*, *fff*, *pp*, *mf-p*, and *fff*. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.



Figure 76 : Mei, Ha, mm. 16-44



Figure 77 : Meï, Kyū, mm. 45-66

On observe bien, au travers de ces trois parties, une accélération progressive non-perceptible du *tempo* :

- Le *jo* est lent, dans un *tempo* non-mesuré, et termine sur un silence long (qui correspond aussi à la structure du *ma*).
- Le *ha*, qui débute au *piu mosso*, montre une accélération claire à tous les niveaux – sonore, rythmique, percussif (beaucoup plus de marques d’articulation) – qui a pour but d’accentuer, à l’instar du *nō*, la perception psychophysique de l’œuvre.
- Le *kyū*, qui commence de façon plus calme que le *ha*⁵⁶⁶, continue à développer la tension dramatique jusqu’au si aigu de la mesure 49, qui agit ici comme le *stimulus maximal* de l’œuvre. Après une longue pause sonore où le silence s’installe, la fin de la pièce

⁵⁶⁶ Dans la forme *jo-ha-kyū*, chaque partie peut démarrer de façon moins intense que la fin de la précédente pour augmenter la réception psychophysique.

redescend brusquement en intensité au *meno mosso* jusqu'à disparaître complètement sur le dernier do, d'une délicatesse extrême.

Il y a donc bien une accélération discontinue et imperceptible au niveau de la macrostructure, réalisée par le biais d'innombrables petites accélérations et décélérations dans la microstructure de l'œuvre. Cet emprunt au *jo-ha-kyū* est formalisé par l'agent à double fonction 4.

V.C.2.c. Mise en relation des deux analyses avec le tableau de généralisation des processus d'emprunts

Nous retrouvons donc les mêmes typologies d'emprunts dans les deux compositions : la notion de *ma*, la représentation instrumentale, des caractéristiques du théâtre *nō* ou encore la forme *jo-ha-kyū*. Ces caractéristiques similaires ont pourtant été décelées chez deux compositeurs différents, bien que l'instrumentation soit quasiment similaire. Seul l'emprunt paramétrique est absent dans *Mei*, et seulement anecdotique dans *Maya*.

Et les deux analyses mettent en avant les agents à double fonction que nous retrouvons dans le tableau de généralisation des processus. Ce dernier avait été constitué par l'analyse de quatre compositeurs japonais ; nous avons déterminé que cet échantillon pouvait paraître insuffisant pour un tableau d'une telle envergure.

Cependant, nous avons constaté par l'étude de *Maya* de Taira et de *Mei* de Fukushima que les agents à double fonction décelés n'intègrent pas uniquement le langage des compositeurs japonais du corpus ; ces éléments intègrent le langage contemporain de nombreux compositeurs japonais. C'est précisément ce résultat de recherche qui nous permet d'utiliser le terme de *particularisme japonais* de la musique contemporaine composée par ces compositeurs japonais.

Nous précisons que les compositeurs étudiés ici sont pour la plupart bien loin d'une musique exotique. Une question éclot alors : comment ces compositeurs arrivent-ils à créer une musique synchrétique et nouvelle, apportant de nouveaux éléments à la musique contemporaine, tout en évitant l'exotisme ? C'est à cette question que se consacre la prochaine partie, en étudiant plus profondément un type d'agent à double fonction qui semble permettre une telle abstraction.

Chapitre troisième : Vers le dépassement de la pensée paramétrique

Nous avons constaté lors du premier chapitre que tant que la pensée musicale restait fondamentalement ancrée dans la manipulation de valeurs paramétriques, et particulièrement du paramètre de la hauteur, sans que l'importance de concepts plus abstraits qui « coiffent » ce niveau ne soit mis au premier plan, la tentation de l'exotisme restait vivace lorsque la musique ne s'y abîmait pas. Nous le démontrions avec Debussy, aussi fertile soit-il, l'exotisme est toujours présent : puisque c'est la valeur paramétrique qui est prépondérante – la hauteur, mais aussi le rythme ou un langage au plus près des paramètres – les références sont souvent peu subtiles et tournées vers un tempérament égal (ou presque). L'on fait ainsi fi de certains paramètres, tels que l'indéterminisme des hauteurs – prépondérant dans la musique traditionnelle de style indéterminé mais aussi, d'une autre manière, dans la musique contemporaine – ou des structurations du langage musical traditionnel (folklorique ou savant) au profit d'un langage tourné vers l'Occident, le langage tonal. Les agents à double fonction restent tout à fait perceptibles, d'ailleurs par une réception immédiate – l'exotisme.

En revanche, nous souhaitons préciser un point important : certains compositeurs japonais – de musique écrite du vingtième siècle ou contemporains – souhaitent justement éviter l'écueil de l'exotisme (qu'ils y arrivent ou pas, il faut constater que c'est leur projet). C'était le cas de Takemitsu, de Fukushima, de Taira mais c'est aussi actuellement le cas d'Hosokawa, de Kazutomo Yamamoto, de Fumie Hihara, de Yū Kuwabara ou d'autres compositeurs et compositrices japonais(es), tout à fait contemporain.e.s, qui implantent des agents à double fonction dans leurs œuvres. Ces compositeurs et compositrices nippon(e)s ont donc franchi un pas dans l'abstraction pour travailler avec des structures quelque peu déliées du paramètre et qui permettent d'éviter l'exotisme au profit d'une *esthétique du syncrétisme*.

I. L'abstraction du paramètre

Il s'avère que l'évolution récente de la musique du vingtième siècle approche précisément ces éléments plus abstraits. La partie suivante mettra en évidence lesdits éléments. Nous étudierons successivement certains procédés musicaux mis en place par différents compositeurs qui nous permettront d'approcher cet au-delà du paramètre : de la notion de morphotypologie de l'objet sonore de Pierre Schaeffer à la tripartition geste-figure-texture chez Ferneyhough en passant par la notion de geste chez Helmut Lachenmann. Nous faisons

l'hypothèse que ces différents concepts permettent de penser et *réaliser* en composition un dialogue transculturel de la musique, sans donner raison à l'une ou l'autre partie, et qu'ils sont un socle sur lequel les compositeurs japonais s'appuient lorsqu'ils cherchent à éviter l'exotisme, consciemment ou non, dans le *particularisme japonais* et le syncrétisme qu'ils opèrent entre le Japon et l'Occident.

Précisons que ces conceptions utilisent parfois les mêmes termes avec un sens différent, ce qui peut amener des confusions. Nous avons choisi, au moins dans un premier temps, de respecter la terminologie de chaque compositeur pour expliciter leur pensée.

I.A. La morphotypologie de l'objet sonore

Nous commencerons par étudier la notion de *morphotypologie de l'objet sonore*, chère à Pierre Schaeffer et développée dans le *Livre V* du *Traité des objets musicaux*⁵⁶⁷. Nous nous proposons donc de résumer l'intérêt que peut avoir cette notion ainsi que le rapprochement possible avec les compositeurs japonais de notre corpus.

I.A.1. La morphologie

Schaeffer explique dans un premier temps que pour façonner une morphologie, il nous faut considérer trois éléments : le thème sonore, la version sonore et l'écoute réduite⁵⁶⁸. Ce qu'il entend par « thème » n'est pas à comprendre dans le sens du grand thème du classicisme ; il s'agit plutôt d'une partie de sa catégorisation de tous les sons audibles. Lors des premières expériences de la « musique concrète », Schaeffer classe informellement les sons selon cinq catégories : les sons instrumentaux de l'orchestre, les bruits, les sons exotiques, « que d'autres civilisations que la nôtre considèrent comme musicaux⁵⁶⁹ », les sons vocaux et les sons électroniques. Dans ces cinq catégories, donc, Schaeffer intègre les sons « exotiques ». Bien entendu, le sens de ce terme n'a rien à voir avec notre définition, puisqu'il s'agit là de considérer des sons *a priori* extra-musicaux (naturels, ou tout autre son qui ne correspond pas à la catégorie du bruit), des sons *exogènes* à la musique. Nous constatons effectivement des techniques de jeu, propres aux instruments japonais, qui utilisent ce type de sons comme la notion de *sawari* ou la prépondérance du souffle dans la pratique du *shakuhachi*. Par ailleurs, ces sons – puisqu'ils intègrent la culture japonaise traditionnelle – ne peuvent être considérés comme

⁵⁶⁷ Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, éditions Seuil, 1966, format PDF, 2423 pages.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, pages 1353-1360 (chapitres 22,1. et 22,2).

⁵⁶⁹ *Ibid.*, page 1365 (chapitre 22,3).

exogènes pour les compositeurs japonais qui se sont intéressés à un type d'instrumentation qui requiert ces sons. C'est là un premier point à souligner.

C'est ainsi que l'idée d'une morphologie est apparue : chaque son peut être comparé, et ce « en fonction de cette caractéristique banale qu'ils présentaient tous, de façon générale : ils avaient un début, un milieu et une fin.⁵⁷⁰ » Il fallait donc comprendre l'origine de la forme et de la matière des sons. En ce sens, il explique, assez brièvement, qu'en passant par une abstraction – du langage, en quelque sorte – on peut avoir un classement plus général des sons, une forme d'induction qu'il qualifie de « grossièrement musicale » : « la fixité plus ou moins grande dans la tessiture, qu'il s'agisse d'ailleurs de sons purs ou de bruits. [...] Appliquant un second critère, d'inspiration phonétique, je puis dire aussi que certains sons, comme la voix, sont articulés, d'autres moins ou pas du tout.⁵⁷¹ » C'est-à-dire, donc, que l'on peut opérer un rapprochement entre deux sons qui, dans la classification « traditionnelle », seraient très éloignés l'un de l'autre.

I.A.2. Morphologie et typologie

Ainsi, pour Schaeffer, il est plus important de déterminer la tessiture de la morphologie du son plutôt que de la décrire par une notation classique, avec une « définition » des hauteurs. C'est donc plutôt l'énergie d'un élément musical (ou geste, comme nous le verrons après) qui détermine le « sens » de la morphologie, et qui permet de dresser une typologie. En revanche, elle est bien séparée de la morphologie : si la morphologie est considérée comme un thème, bien que difficilement séparable des registres qu'elle suggère, la typologie doit servir à la classification due à la confrontation d'un grand nombre de collections de sons : « ces deux aspects complémentaires tiennent au fait que la morphologie tend à une qualification du sonore tandis que la typologie répond à une nécessité d'identification des objets.⁵⁷² » On retrouve dans la typologie une classification en terme d'échantillons, de cellules, de trames ou encore de « grosses notes », ainsi que des « formules typologiques » applicables pour identifier un son.

La morphologie d'un objet sonore peut donc être décomposée en deux concepts : d'une part sa matière, d'autre part sa forme. Schaeffer détermine que, parfois, des objets sont sans forme, où seule la matière est présente, égale à elle-même pendant toute la durée sonore de l'objet. Il appelle ce cas de figure une *matière permanente*⁵⁷³. Elle diffère d'une *matière fixe*,

⁵⁷⁰ *Ibid.*, 1366.

⁵⁷¹ *Ibid.*, 1370-71 (chapitre 22,4).

⁵⁷² *Ibid.*, page 1381 (chapitre 22,6).

⁵⁷³ *Ibid.*, 1393 (chapitre 22,8).

qui intègre une perception mélodique avec un critère que Schaeffer nomme « *masse* », considéré comme le matériau primordial de la matière du son. En prenant appui sur tous ces éléments, il démontre que l'on peut comparer des perceptions formelles d'objets sonores, qui « conduirait à un *solfège des formes*.⁵⁷⁴ » Schaeffer propose donc une nouvelle méthode d'analyse et de classification du son, qui nécessite un déconditionnement vis-à-vis des pratiques traditionnelles. Il s'agit en fait de renouveler le façonnement ou, pour reprendre les termes de Schaeffer, la « lutherie du son “direct” ». ⁵⁷⁵ »

Mais Schaeffer note que la matière et la forme sont insuffisantes pour ériger une typologie, car bien trop logiques. Il instaure alors le critère de hauteur, qui peut sembler pertinent dès lors qu'il permet d'instituer « relativement à la masse du son un critère typologique de fixité, de variation simple ou complexe et, dans le cas de la fixité, d'appréciation possible, nette ou floue.⁵⁷⁶ » Deux critères, donc, la masse et la facture, définie comme « la façon dont l'énergie est communiquée et se manifeste dans la durée, en relation étroite avec l'entretien.⁵⁷⁷ » Pour dresser une typologie de l'objet sonore, Schaeffer tiendra alors compte des durées et de la variation de l'objet dans le temps par rapport aux critères de masse et de facture. Il explique par ailleurs qu'un objet doit aussi être classé en fonction de son originalité et de son équilibre. On dénombre alors trois couples de critères : facture/masse, durée/variation et originalité/équilibre. On aperçoit ici tout l'intérêt de cette approche, qui sort bien largement des carcans traditionnels d'analyse en faisant abstraction des valeurs paramétriques vers des notions plus englobantes. L'avantage de cette approche est que l'on peut classer un objet sonore dans sa relation aux couples de critères énoncés ci-dessus. Bien que la méthodologie de classification soit relativement complexe, nous pouvons partir du principe qu'il est possible d'analyser un objet sonore selon ces différents critères. Par exemple, les objets que Schaeffer qualifie de « plus équilibrés » sont en fait les plus traditionnels. Les masses de ces objets sont « celles dont l'orchestre fait son matériau habituel : masses fixes de percussion, hauteurs déterminées des sons notables sur la portée, ou encore *glissandi* courants des cordes, de la timbale, *etc.*⁵⁷⁸ »

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 1398 (chapitre 22,9).

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 1434 (chapitre 23,4).

⁵⁷⁶ *Ibid.*, page 1502 (chapitre 24,2).

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*, pp. 1539-40 (chapitre 25,1).

I.A.3. Un lien entre les travaux de Schaeffer et ceux de compositeurs japonais

Un élément notable concernant l'élaboration d'une morphotypologie⁵⁷⁹ est qu'elle permet la création de sons variés, formés, « dans un registre infiniment plus étendu de matières et de formes.⁵⁸⁰ » Cela conduit à construire, par la prise de son, un objet sonore par différents filtres, pour obtenir « des plans, un détail, des grossissements, une coloration nouvelle de chaque variante tirée du même geste.⁵⁸¹ » Ce qui est remarquable, ici, c'est que Schaeffer relie la morphotypologie à un geste ; ce sont les gestes qui, en étant conçus pour eux-mêmes, amènent à des morphotypologies différentes. Voilà un élément des plus convaincants et qui tend à se rapprocher de ce que nous essayons de démontrer :

« Donnons un exemple de l'intérêt que pouvaient présenter, aux débuts de nos recherches, des manipulations aussi frustes. Il ne serait jamais venu à l'esprit de personne de comparer une cloche et un instrument à vent. Or dès 1948, nos premières et si grossières expériences de la "cloche coupée" allaient nous conduire à cette nouvelle façon d'envisager les sons, et d'établir entre eux des rapprochements que ni l'acoustique, ni la lutherie traditionnelle n'eussent jamais suggérés.⁵⁸² »

En effet, avec son approche, il arrive à lier des éléments musicaux que nous ne pouvions concilier auparavant. Finalement, à un autre niveau, ce n'est pas si éloigné de la jonction que nous postulions entre les cultures japonaise et occidentale : avec le matériau paramétrique, nous démontrerons⁵⁸³ que l'hybridation est insuffisante, elle amène souvent à l'exotisme, tout comme la lutherie traditionnelle ne permet pas de rapprocher un son de cloche d'un instrument à vent. Mais si l'on repense l'outil d'hybridation, alors d'autres éléments peuvent permettre un rapprochement fertile. Ainsi, Schaeffer explique que « la "boucle de cloche", à la vérité, n'était alors qu'un sillon fermé de cloche, prélevé dans un moment bien choisi de la résonance, et elle faisait entendre un son rappelant celui de la flûte. D'où notre idée initiale que la notion de timbre

⁵⁷⁹ Ici, Schaeffer fait référence à une création du son instrumental, même s'il cherche à le généraliser. Lui-même admet que « l'écoute acousmatique » ne peut toujours « révéler » cette richesse instrumentale (p. 1436, chapitre 23,5). Et le geste, tel qu'il l'utilise, est bien un geste instrumental... En fait, Schaeffer s'oppose dans tout ce paragraphe à l'idée d'échelle de hauteurs (musique « traditionnelle » pense-t-il) et l'acoustique (qui mesure sans inventer ni écouter).

⁵⁸⁰ *Ibid.*, page 1436 (chapitre 23,5).

⁵⁸¹ *Ibidem.*

⁵⁸² *Ibid.*, page 1449 (chapitre 23,6).

⁵⁸³ Cet élément sera démontré au chapitre quatre.

instrumental, bien peu liée, comme on le constatait, à la présence d'un spectre caractéristique, devait être complètement reconsidérée.⁵⁸⁴ » C'est un constat similaire à celui que nous faisons lors de nos analyses musicales des pièces japonaises pour flûte : un ensemble de gestes, propre à la flûte traversière contemporaine (dans lesquels nous comprenons les techniques étendues) amènent à une perception semblable aux flûtes japonaises, dont les spectres sont pourtant bien lointains de ce que l'on pourrait attendre d'une flûte Boehm. Toutefois, Schaeffer précise que ces modifications de l'objet sonore, ou plutôt de sa morphotypologie ne se font pas sans dégradations, et que cela n'a que peu de chances d'apporter un aspect positif au musicien. Or, chez les compositeurs japonais que nous étudions, le caractère musical, que le musicien transmet par son interprétation, est bien là (bien que nous soyons ici dans une pratique instrumentale et non électroacoustique).

Schaeffer expliquait que cette technique ne permettait pas une « séparation radicale entre la matière et la forme des sons. Nous imaginions en effet un coup d'archet qui se fût appliqué à une autre matière que le violon, ou une note de piano qui eût la sonorité du violon comme matière.⁵⁸⁵ » Mais de l'autre côté du globe, quelques années plus tard, une pensée similaire émerge, de laquelle on repère et identifie immédiatement des techniques syncrétiques par la superposition d'ensemble de gestes propres à différentes cultures amenant à une perception telle que la décrit Schaeffer à propos de la cloche et de l'instrument à vent...

« Dans le premier cas, l'écoute acousmatique peut entièrement contredire la fiche de fabrication. L'habile auteur de la bobine de sons peut tromper son monde en réussissant un objet cohérent où diverses sources sonores se superposent ou s'enchaînent ; il peut aussi jouer d'une source unique et donner pourtant plusieurs phases au son, au point qu'on pourrait le décomposer en autant d'objets distincts. Les sons dont il s'agit sont des objets composés de plusieurs éléments simultanés, ou des objets composites formés de plusieurs éléments successifs. Il y a aussi des cas douteux, des composés instables, dans l'analyse desquels le conditionnement de l'auditeur entre en jeu.⁵⁸⁶ »

Cette citation nous rappelle les modalités d'ensembles de gestes que nous avons pu remarquer dans la construction de certaines pièces japonaises. À l'instar de « l'habile auteur de

⁵⁸⁴ *Ibid.*, page 1450.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 1459 (chapitre 23,8).

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 1607-08 (chapitre 27,4).

la bobine de sons » qui trompe son monde, Hosokawa est un habile imitateur puisqu'il parvient à adapter les inflexions du *shakuhachi* et des flûtes *nōkan* et *kagurabue* dans les gestes qu'il écrit pour la flûte. Là nous apparaît alors l'intérêt principal des propos de Schaeffer : en fonction de la manière dont nous construisons un objet sonore, nous pouvons modifier l'effet perçu de cet objet : c'est précisément ce que font de nombreux compositeurs japonais afin d'éviter l'exotisme, en écrivant un geste – ou plutôt un ensemble de gestes – qui va permettre à un instrument – ou une famille d'instruments – d'intégrer une association entre un son instrumental et une origine culturelle qui diffère de la sonorité d'origine (ici en référence à une instrumentation traditionnelle). Et, dans les deux cas, l'on dépasse bien la valeur paramétrique au profit d'un élément plus abstrait.

Un autre point intéressant est la comparaison qu'il fait entre un échantillon et une accumulation. L'échantillon doit être compris comme la « persistance d'un même agent à poursuivre ses essais, qui va souder à travers leur incohérence de détail les diverses phases de l'événement sonore. [L'échantillon n'est] pas modulé, articulé, organisé pour nous faire entendre une structure ou un fragment de langage musical.⁵⁸⁷ » Il s'agit en fait de sons continus. L'accumulation correspond quant à elle à des sons discontinus, qui se présentent sous la forme d'impulsions brèves, dans un processus d'accumulation. Mais ces deux objets ne sont pas si lointains : « En effet il dépend de notre volonté d'entendre le son d'une coulée de cailloux comme provenant d'une cause unique (la benne qui se déverse) ou comme composée d'impulsions brèves dues à une multiplicité de causes analogues (chaque caillou tombant sur les précédents).⁵⁸⁸ » En fait, nous trouvons cet exemple relativement proche des différentes perceptions possibles des pièces japonaises que nous avons étudié : il est propre à chacun d'entendre, dans *Mei* de Fukushima, une flûte traversière dans une écriture non tonale avec quelques techniques étendues, ou un *shakuhachi* et une flûte *nōkan*. On retrouve finalement la même idée dans *November Steps* de Takemitsu : les deux types de musique présentés sont mis en confrontation, jamais mélangés. Libre à chacun d'entendre une musique purement traditionnelle (les instruments concertants) ou bien une musique dont l'écriture intègre pleinement le langage de l'avant-garde occidentale (la partie orchestrale). Tout dépend de la perception et du regard que l'on porte à l'objet sonore, et les deux perceptions mentionnées sont correctes et justifiables.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 1570-1571 (chapitre 26,2).

⁵⁸⁸ *Ibid.*, page 1574 (chapitre 26,3).

I.A.4. Conclusion

On le voit, l'abstraction de la valeur paramétrique prend, dans les travaux de Schaeffer, tout son sens. La morphotypologie est nécessaire pour parvenir à un classement d'objets sonores aussi divers que variés. En outre, ces objets sonores, même si l'auteur les lie à une identité musicale, ne sont pas forcément « musicaux » au sens traditionnel. Mais ils possèdent bien une identité sonore, acoustique, et sont alors classables au même titre que le timbre d'un hautbois ou d'une cloche d'église – qui, au passage, peut se vanter d'intégrer largement la *grosse note*⁵⁸⁹ à sa sonorité très ample. Mais encore faut-il pouvoir créer une typologie qui définisse convenablement la morphologie d'un objet sonore. Plusieurs exemples donnés par Schaeffer nous rappellent des processus qu'ont aussi entamé certains compositeurs japonais.

En revanche, nous ne pouvons raisonnablement pas appliquer la morphotypologie au sens où l'entend Schaeffer aux œuvres des compositeurs japonais de notre corpus. Ce système est complètement extérieur au système traditionnel, et revêt largement d'un travail d'acousticien, bien que Schaeffer se distancie lui-même de ce corps de métier. En effet, le système développé par Schaeffer se présente avant tout pour comprendre un processus sur bande magnétique, avec enregistrements, découpes, *etc.* Toujours est-il que l'auteur dépasse considérablement le travail sur le paramètre et son engendrement, à travers la pensée de la *morphotypologie de l'objet sonore* ; il explique d'ailleurs qu'il faut déconstruire son apprentissage du système traditionnel pour appréhender le sien. Nous partirons du principe qu'il faut aussi à l'auditeur quelques notions et connaissances dans les traditions musicales japonaises évoquées pour en déceler les références au sein des œuvres des compositeurs de notre corpus, car celles-ci sont peu perceptibles et syncrétiques, notamment dans les pièces où il n'y a pas d'instrumentation traditionnelle. Si l'on s'intéresse à une écriture instrumentale, où le geste est idiomatique, pensé pour l'instrument, nous ne pouvons éviter d'aborder les notions tripartites de geste, figure, texture, processus de composition inhérents à Brian Ferneyhough.

⁵⁸⁹ L'exemple donné par Schaeffer pour la grosse note est l'accord de septième diminuée sur tonique de la *Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach.

I.B. Les notions de geste, de figure et de texture chez Brian Ferneyhough

Nous nous intéresserons donc ici à trois notions qui reflètent une partie du travail de composition de Brian Ferneyhough, selon ses propres dires : le geste, la figure et la texture. Pour cette étude, nous nous baserons sur l'ouvrage⁵⁹⁰ de Francis Courtot, spécialiste du compositeur britannique, dans lequel nous trouvons nombre de références du compositeur.

Tout d'abord, notons que ces notions ne sont pas trois types de structures différentes, mais elles permettent d'observer un objet musical sous différents angles. Nous le verrons, ces notions permettent une réelle abstraction du langage vers une vision plus générale de la composition. En fait, ces trois concepts sont à un niveau intermédiaire, entre la valeur paramétrique (plus petit niveau – rythmes, hauteurs, densité, *etc.*) et la forme.

I.B.1. Le geste et le paramètre

Le concept le plus proche du paramètre serait le geste, en ce qu'il doit être considéré comme un élément créé par un ensemble de paramètres reliés les uns aux autres en vue d'un effet plus global, le geste. Mais celui-ci peut aussi être « envisagé comme signifié, renvoyant à d'autres catégories perceptives.⁵⁹¹ » En fait, sa direction est définie par des paramètres qui interagissent entre eux. Il faut bien comprendre que la notion de geste chez Ferneyhough est reliée « à une polémique à la fois avec les tenants de la nouvelle objectivité, [...] et avec la tendance Lachenmannienne⁵⁹² » puisque ces deux écoles rapportent la même notion de geste à une référence historique. En revanche, puisque le geste est paramétré chez le compositeur britannique, il n'a pas « d'autonomie absolue⁵⁹³ », d'où la nécessité de la création d'autres catégories (en particulier la figure et la texture). Il écrit le geste sur une partition, et c'est par l'écriture des valeurs paramétriques que le lien entre les gestes se crée. C'est une information importante, puisque nous remarquons que les compositeurs japonais utilisent une technique finalement assez similaire. Nous y reviendrons.

Dans le néo-romantisme comme dans le sérialisme, selon Ferneyhough, les gestes sont enfermés dans des fonctions précises (expression ou structure) et non liés à la forme, pensée comme dynamique. Chez lui, donc, la valeur paramétrique est au service d'un geste ou d'un

⁵⁹⁰ Courtot, Francis, *Brian Ferneyhough, figures et dialogues*, Éditions l'Harmattan, 2009, 276 pages.

⁵⁹¹ Courtot, Francis, *op. cité*, page 63.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ *Ibid.*, page 64.

contexte gestuel, ce qui signifie aussi que le geste se situe bien dans un milieu intermédiaire. En revanche, pour atteindre la conception formelle, les gestes doivent être articulés entre eux, pour qu'ils prennent un sens dans leur ensemble. À cet effet, le geste n'est pas auto-suffisant, à l'inverse d'un Lachenmann. Donc, si le geste est construit à partir de valeurs paramétriques, mais intègre un entrelacement plus grand qui est lui-même rattaché à la forme, nous pouvons déterminer, pour le moment, le schéma suivant : valeur paramétrique (hauteur, durée, intensité, etc.) → geste → ensemble de gestes → forme.

Par ailleurs, et cette information est d'une importance cruciale, les gestes écrits sont chez le compositeur reliés à un geste *instrumental* (à l'inverse de ce que l'on peut trouver, par exemple, dans une grande partie de la musique électroacoustique ou le spectralisme), c'est-à-dire à une corporéité et à une possibilité propre à la lutherie d'un instrument. Par exemple, dans sa *Deuxième étude transcendante* pour violoncelle et voix, nous observons bien un geste instrumental, où différents paramètres liés à ce geste instrumental (*glissando*, modes de jeu...) forment un geste écrit singulier. Il en va de même pour *Cassandra's Dream Song*, pour flûte seule, où « la plupart des gestes [...] sont réellement spécifiques à cet instrument⁵⁹⁴ » notamment car Ferneyhough, en tant que flûtiste, a pu expérimenter lui-même différentes techniques amenant à des gestes particuliers. Le geste, donc, est la concrétion de matériaux paramétriques, et il doit être relié à d'autres gestes pour ne pas être considéré comme autosuffisant. Il n'est pas abstrait, mais concrétisé par une écriture instrumentale et un timbre. Le geste, en ce qu'il est relié à d'autres gestes, « éventuellement dérivés de ce geste premier », possède un « potentiel de forces.⁵⁹⁵ » C'est ce que le compositeur nomme le point de vue de la « figure » : « La figure est un ensemble de *qualités* spécifiques à un geste qui est quant à lui un élément plus concret.⁵⁹⁶ »

I.B.2. Une relation inter-gestuelle : la figure

La figure permet, en quelque sorte, de relier les gestes entre eux. Elle met le geste en mouvement et configure la forme. Mais, au contraire du geste concret, la figure est abstraite, elle n'est pas palpable. En fait, les matériaux paramétriques qui constituent un geste peuvent – et doivent, si l'on suit la pensée du compositeur – être réutilisés dans d'autres gestes. Mais ce geste a une autre qualité, et c'est « en distinguant les projections possibles de cette qualité,

⁵⁹⁴ *Ibid.*, page 75.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, page 76.

⁵⁹⁶ *Ibidem.*

[selon une sorte de perspective], que le geste acquiert un aspect de figure.⁵⁹⁷ » La figure permet alors à une suite de gestes d'être signifiante, c'est-à-dire d'entrevoir une interrelation entre les différents gestes, elle évite qu'ils ne soient juxtaposés sans aucune logique ou cohérence. Elle est donc nécessaire à l'évolution du geste/des gestes dans le temps, elle permet de penser son expansion temporelle. Par ailleurs, la figure est un élément de la signification dont les détails sont définis par leur disposition contextuelle. Somme toute, cela sous-entend qu'il est nécessaire, pour qu'une figure apparaisse (ou réapparaisse) qu'un contexte soit propice au mouvement du geste dans le temps. La figure peut alors être considérée comme l'inscription des gestes dans un parcours formel (et non simplement une liaison entre les gestes simplement juxtaposés), par des gestes qui configurent des « lignes de force » constituant peu ou prou la forme de l'œuvre.

La forme est donc nécessairement liée à ces objets intermédiaires ; ici, deux solutions s'offrent à Ferneyhough : soit il force les gestes à intégrer la forme (diptyque du *Troisième quatuor*⁵⁹⁸), soit la forme est régie par l'aspect figural des gestes. Il faut en ce sens bien différencier la figure d'un thème : un thème perdure dans le temps, il se maintient, se répète, varie... Mais « le geste est trop instable [...], trop explosif en lui-même pour instaurer l'équilibre nécessaire à une exposition. Sa nature duelle lui impose d'apparaître dans un présent concret, au contraire d'un thème qui laisse son empreinte, même lorsqu'il est invisible, sur toute une (partie de la) composition.⁵⁹⁹ » Le thématisme est donc dissout par les gestes, reliés entre eux par la figure. Toujours est-il que nous pouvons maintenant penser ces objets de cette manière : valeur paramétrique (hauteur, durée, intensité, *etc.*) → geste → figure/aspect figural → ensemble de gestes → forme.

I.B.3. La notion de texture

La notion de texture peut quant à elle se définir comme « la surface audible, celle qui nous permet d'appréhender au niveau le plus général le monde sonore de l'œuvre. D'une façon un peu plus subtile, on peut dire que la texture est ce que l'on entend comme effet perçu d'une écriture qui vise à une certaine fusion de ses éléments.⁶⁰⁰ » Elle peut en ce sens résulter de la jonction, de la juxtaposition de différents gestes vers un ensemble à plus haut niveau. Courtot

⁵⁹⁷ *Ibid.*, page 77.

⁵⁹⁸ Exemple donné par Francis Courtot.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, page 85-86.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, page 93.

prend l'exemple du *Verse 1* de *Transit*, où la texture semble régie par une opposition de timbres (trois trompettes contre trois percussions). Et c'est l'écriture polyphonique qui régit les gestes.

« Une texture serait une forme globale d'activité caractérisée par une forme de consistance reconnaissable — clusters lents, par exemple, ou jetés glissés hétérophoniques.⁶⁰¹ » Chez le compositeur britannique, les textures ont une relation entre-elles, ou du moins, entre plusieurs états d'une texture. C'est ce que Jonathan Harvey a nommé des classes de texture, que Ferneyhough définira plus tardivement : « Les instances de classes de texture particulières sont envisagées comme telles en raison d'une ressemblance globale, que ce soit en termes d'une configuration ou substance typique, ou des tendances analogues de transformation linéaire.⁶⁰² »

Reconnaissons ici un lien avec le geste, puisque la texture est identifiable par sa morphologie ou par son lien avec d'autres textures. Et « La texture est bien le lieu de rassemblement entre les figures et le son, conviés grâce à l'écriture.⁶⁰³ » En outre, Courtot explique que les qualités figurales des gestes composent une classe de textures. La classe de textures peut en effet soit regrouper un ensemble de collection de gestes dans le temps (de façon horizontale), soit juxtaposer des gestes compatibles au sein d'une polyphonie (verticalement). Voici un schéma⁶⁰⁴ qui résume, de façon extrêmement simplifiée, la pensée de composition de Brian Ferneyhough :

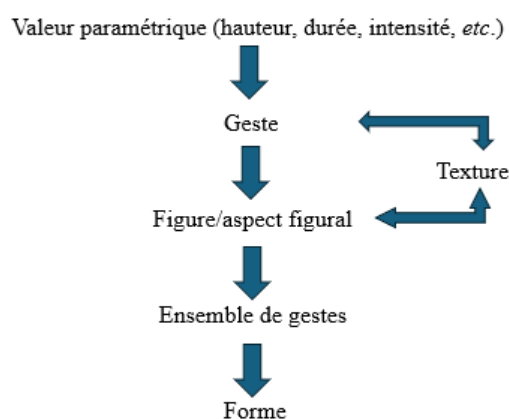


Figure 78 : Schéma descriptif geste-figure-texture

I.B.4. Le dépassement de la valeur paramétrique

⁶⁰¹ Brian Ferneyhough, « Shattering the Vessels of Received Wisdom : in conversation with James Boros », CW, 1990, p. 385-6 in Courtot, Francis, *op. cité*, page 98.

⁶⁰² Brian Ferneyhough, « Interview with Philippe Albèra », CW, 1988, p. 309 in Courtot Francis, *op. cité*, page 98.

⁶⁰³ Courtot, Francis, *op. cité*, page 98.

⁶⁰⁴ Précisons que la texture se distingue spatialement, ce qui n'est pas visible sur le schéma.

Remarquons à quel point la valeur paramétrique passe, en quelque sorte, en second plan dans la hiérarchisation des objets : les valeurs paramétriques servent aussi à créer un objet (sans quoi, il n'existerait pas) ; elles ne sont utiles que dans le développement et l'interrelation des notions au deuxième niveau, et c'est bien eux, en coiffant les valeurs paramétriques, qui établiront la forme. Mais le schéma ci-dessus ne prend pas en compte toutes les informations : la figure n'est pas un matériau. Le geste (fondé sur un matériau concret) peut largement être dissocié de la figure qui lui correspond.

Par ailleurs, Courtot note une incertitude entre la « définition morphologique d'un geste et l'établissement des perspectives formelles.⁶⁰⁵ » Si la morphologie propre à un geste est trop précis(é)e, elle ne sera liée qu'à ce geste. L'aspect évolutif du geste est alors d'une grande importance dans sa variation (voire sa transformation) puisque cette évolution agira sur sa morphologie. Si, au contraire, la morphologie du geste est moins clairement définie, alors celui-ci pourra intégrer différents contextes au sein de la forme. Ainsi, le temps musical se crée dans la confrontation des gestes entre eux. La musique de Ferneyhough permet d'appréhender la composition en s'appuyant d'avantage sur l'aspect morphologique que sur un déploiement paramétrique comme chez Boulez. Il ne s'agit donc pas de créer un nouveau langage (dans le sens de l'élaboration d'une nouvelle syntaxe) mais bien de s'intéresser au geste, à son aspect figural et sa fusion texturale.

Cette notion de morphologie est en vérité très liée au son, mais un son pensé selon l'instrument ; puisqu'il est concret (il a bien une résonance acoustique, physique) il est instrumental. Nous avons vu plus haut que le geste était aussi concret : déterminons alors que le geste est la concrétion du son. On peut facilement faire le rapprochement avec Pierre Schaeffer et sa morphotypologie, que nous mentionnions plus haut ; en effet, si Ferneyhough veut pouvoir écrire le son, il va lui falloir une notation qui permette d'influer sur ce son. Mais encore faut-il avoir des critères qui peuvent déterminer une utilisation de ce son. Et l'écriture ne peut *a priori* que difficilement permettre une telle chose.

Or, Ferneyhough semble avoir trouvé une solution fertile : si l'on ne peut composer le son, alors il faut composer avec ce son, et donc écrire son geste. Le parallèle à faire avec les œuvres de notre corpus est limpide : lorsque les compositeurs japonais que nous citons (Hosokawa, Fukushima, Taira, Takemitsu) veulent représenter une flûte japonaise par le biais d'un instrument occidental (généralement, une flûte traversière), ils sont confrontés au même

⁶⁰⁵ *Ibid.* page 108.

problème. Et, jusqu'à preuve du contraire, ils sont arrivés à la même conclusion que Brian Ferneyhough : juxtaposer un son à une écriture idiomatique, liée à un geste instrumental réalisable grâce aux rapprochements possibles entre la facture et les techniques de jeu de l'instrument utilisé *et* de l'instrument évoqué. On comprend alors peut-être mieux ce qui nous a poussé à chercher dans ces conceptions récentes de la composition des idées qui s'abstraient du paramètre, du langage musical au sens traditionnel du terme : l'écriture d'un geste permet d'utiliser une tradition musicale *au-delà* de son contexte traditionnel, en le transgressant.

Il en va de même pour les compositeurs japonais composant pour instruments traditionnels. Si l'on prend l'exemple de Takemitsu, la confrontation est toujours présente ; lorsqu'il écrit pour une instrumentation japonaise, il garde généralement l'écriture traditionnelle, laquelle propose généralement des indications gestuelles et corporelles, elle intègre une écriture idiomatique. Lorsqu'il confronte cette instrumentation à une instrumentation occidentale, la deuxième est souvent composée dans une écriture contemporaine, qui propose aussi des indications gestuelles – par exemple, la spécification de techniques étendues à la flûte, qui mentionnent dans l'écriture un geste particulier à fournir, avec une énergie propre et une direction.

Nous trouvons donc une résonance à la solution fertile de Ferneyhough dans les œuvres de certains compositeurs japonais. Mais aucun des compositeurs japonais que nous avons étudiés n'utilise ces termes, de près ou de loin. Pourtant, le rapprochement est flagrant, peut-être encore plus qu'avec la morphotypologie de Pierre Schaeffer. Mais c'est que l'approche des compositeurs japonais de notre corpus est différente, puisqu'ils cherchent à réaliser une esthétique synchrétique fonctionnelle en évitant l'exotisme ; c'est selon nous ce qu'ils apportent à la composition contemporaine. Une différence notable se situe dans le lien entre les gestes : chez Ferneyhough, ce lien est exprimé avec la notion de figure, au caractère plus abstrait. Mais un tel lien est trop peu perceptible chez les compositeurs japonais pour le nommer à l'identique : les gestes ont une relation entre eux, mais sont juxtaposés de telle sorte à faire ressortir ou non un caractère japonais (par des références au matériau traditionnel) sans passer par la valeur paramétrique. Pour le dire autrement, c'est la texture liée à la juxtaposition de gestes bien précis qui caractérise soit l'aspect « japonais », soit l'aspect « contemporain » dans l'écriture, bien au-delà du paramètre. Une telle perception est décelable dans des pièces telles que *Sen I* de Toshio Hosokawa ou encore *Itinerant* de Takemitsu.

I.C. Le geste chez Lachenmann

Si l'on s'intéresse au geste – et notamment à celui de l'instrument, lié à une écriture idiomatique – nous devons nous rapprocher des travaux d'Helmut Lachenmann, compositeur que l'on qualifie parfois de bruitiste et né en 1935. Nous avons bien conscience que le caractère novateur de la musique de Lachenmann ne se situe pas dans cette notion – encore qu'il développe bien des gestes particulièrement nouveaux pour appliquer sa typologie sonore à la pratique instrumentale ! – mais dans la mise en échec de la tonalité, à un moment où ses contemporains ne s'y intéressaient guère, ou beaucoup trop (les néo-romantiques ou expressionnistes).

Nous voyons un grand intérêt dans les nombreux textes qu'il a rédigé pour expliquer son approche de la composition et sa théorisation, à l'instar de Boulez ou Stockhausen. Il faut aussi préciser que sa musique et, disons, son esthétique sont en réaction à la « banalisation de l'exigence avant-gardiste, en pactisant avec ces mêmes attentes du public que l'avant-garde s'était proposée jadis de balayer, en même temps que l'idéologie bourgeoise qui les fonde.⁶⁰⁶ »

Lachenmann part souvent de la sonorité en tant que structure d'une œuvre. Selon lui, le son peut donc construire la forme s'il est préparé et travaillé dans cet objectif. C'est ce qu'il nomme « musique concrète instrumentale », avec ce qu'elle implique de dénaturation du son et d'élargissement de la pensée et de la perception.

« L'action instrumentale sert sans doute une idée sonore précisément notée, mais elle ne disparaît pas derrière elle ; le résultat sonore veut au contraire attirer l'attention, à travers une corporéité particulière, sur le geste qui la sous-tend, en nous rendant conscients des conditions mécaniques et énergétiques qui ont produit ce résultat.⁶⁰⁷ »

Pour Lachenmann, donc, l'action instrumentale est au service du geste ; ce ne sont pas les valeurs paramétriques (hauteurs, rythmes, timbres, intensités) qui dominent, c'est le geste qui « sous-tend » une sonorité particulière et notamment l'énergie nécessaire à la réalisation de cet ensemble. Et, tout comme Schaeffer dressait une typologie des différentes morphologies qu'il étudiait, Lachenmann a catégorisé les bruits et les modes de jeu qu'il a développé dans son œuvre. À l'instar de Ferneyhough qui compose avec la tripartition geste-figure-texture,

⁶⁰⁶ Lachenmann, Helmut, « Zur Analyse Neuer Musik », *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf und Härtel, 2004, p. 29, in Lachenmann, Helmut, *Écrits et entretiens*, nouvelle édition, Genève, Contrechamps, 2009, p.14.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, page 380, traduit par Martin Kaltenecker.

Lachenmann compose avec des catégories de sons qu'il caractérise comme « types », « familles » ou encore « arpèges⁶⁰⁸ ». Et chacune de ces catégories intègre des sous-catégories ; par exemple, dans les familles, nous retrouvons des sons tremblés ou encore des sons continus. Ce sont ces catégories qui coiffent la valeur paramétrique ou, pour le dire autrement, le paramètre est directement issu de la catégorie de son qui le crée, et non l'inverse. En fait, au travers de réflexions autour du matériau, Lachenmann cherche à mettre en relation le son et la forme, aux côtés de ce qu'il nomme une « structure sonore » basée sur un « son structuré ». Et ses « composantes se définissent non à travers les “paramètres” standardisés, mais des catégories qu'il s'agit de découvrir ou de déterminer toujours de nouveau.⁶⁰⁹ »

Bien que sa musique tende toujours vers un structuralisme (il composait avec 144 blocs de 1728 séries, qui servaient même aux structures rythmiques⁶¹⁰), les valeurs paramétriques sont bien coiffées par d'autres concepts, au deuxième niveau, comme la *tonalité* (au sens de l'ensemble de tous les matériaux, dont les gestes, les objets utilisés, *etc.*) ou encore l'*aura* – dans un sens assez proche de l'*aura* boulézienne, puisqu'il s'agit du reflet, du souvenir associatif d'un moment donné de l'œuvre.

Pourtant, les œuvres de Lachenmann ne semblent pas déliées du passé, le compositeur est bien loin de faire *tabula rasa*. Nombre de ses compositions font référence ou portent un regard sur des œuvres du passé (les références à la musique des bergers de l'*Oratorio de Noël* de Bach dans la *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, 1980, ou encore le début de la *Marseillaise* dans *Mouvement – vor der Erstarrung*, 1983). Toutefois, il estime que sans l'école de Darmstadt, la création de nouvelles catégories et de leurs évolutions n'aurait guère été possible. Il expliquera dans son autobiographie que la musique a sa propre limite : le médium musical, dans toute son unité, pourrait aussi être « sa propre prison⁶¹¹ ».

I.C.1. Typologie sonore : un processus d'abstraction au deuxième niveau

Lachenmann explique par ailleurs dans sa *typologie sonore de la musique contemporaine*⁶¹² que le son dans son émancipation semble être devenu essentiel pour la composition du vingtième siècle : « l'expérience empirique et immédiate du son est devenue

⁶⁰⁸ Lachenmann, Helmut, *op. cité*.

⁶⁰⁹ Lachenmann, Helmut, *Écrits et entretiens*, *op. cité*, page 36.

⁶¹⁰ *Ibid.*, page 18.

⁶¹¹ *Ibid.*, page 35.

⁶¹² Typologie sonore de la musique contemporaine, 1966/1993 in Lachenmann, Helmut, *Écrits et entretiens*, *op. cité*, page 40.

aujourd'hui non certes le point central de l'expérience musicale, mais elle y occupe néanmoins une position clé.⁶¹³ » Il se propose alors d'en faire la typologie, *alla* Schaeffer, dans le but d'élaborer un vocabulaire universel, tentative qui « profite simplement des possibilités d'abstraction qu'offrent certains modèles sonores caractéristiques.⁶¹⁴ » En ce sens, il distingue assez clairement le « son en tant qu'état » et le « son en tant que processus », qui se différencient par la création de leurs temporalités. Oviedo a très bien résumé la différence entre ces deux types de son : « Le *son-processus* se déploie dans un temps qui lui est propre, tandis que le *son-état* correspond à des éléments statiques dont le temps propre est indépendant de la durée réelle.⁶¹⁵ » Lachenmann définit alors plusieurs types de son :

- Le son cadentiel (*Kadenzklang*) : il s'agit de la répétition d'un même son particularisé par « une courbe ascendante et/ou descendante [...] développant sa [particularité] au sein de ce processus.⁶¹⁶ » Dans cette catégorie, nous entrevoyons différentes sous-catégories, le « son d'impulsion » (*Impulsklang*), le « son d'extinction », le « son d'attaque progressive » (*Einschwingklang*), le « son à extinction progressive » (*Ausschwingklang*) et d'autres sons qui sont caractérisés autant par une attaque qu'une extinction (le mode de jeu *flautato* par exemple). Nous précisons que ces sons sont aussi multiples, c'est-à-dire qu'il est largement possible de considérer un son d'ensemble – à plusieurs instruments.
- Le son-couleur (*farbklang*) : un son dont « la durée définitive [...] n'a rien à voir avec son temps propre, et [qui] peut être indifféremment long ou bref.⁶¹⁷ » Lachenmann explique qu'il est possible de schématiser ce type de son avec une durée à l'horizontale et la représentation des hauteurs à la verticale. Pour illustrer celui-ci, il donne l'exemple du début d'*Atmosphères* de Ligeti, qui est assez flagrant de ce point de vue-là, avec un spectre linéaire. Mais ce son peut évoluer – par la modification du « spectre fixe [par] de petits mouvements répétés plus ou moins régulièrement⁶¹⁸ » comme des trilles ou des arpèges – vers ce que Lachenmann nomme un son fluctuant (*Fluktuationsklang*).

⁶¹³ *Ibid.*, page 40.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ Oviedo, Álvaro, « Geste musical et utopie dans l'œuvre de György Kurtág et Helmut Lachenmann », *Filigrane*, 2014, en ligne, <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=632>, consulté le 25/06/2024.

⁶¹⁶ Lachenmann, Helmut, *op. cité*, page 42.

⁶¹⁷ *Ibid.*, page 49.

⁶¹⁸ *Ibid.*, page 50.

- Le son fluctuant : il en existe deux types, interne et externe. Soit la fluctuation se situe à l'intérieur, et l'extérieur du son est inchangé ; pour le dire autrement, c'est l'énergie interne du son qui est modifiée. Soit la fluctuation se situe à l'extérieur et c'est le son dans son entièreté qui est modifié par le mouvement, et c'est l'énergie totale du son qui fluctue. Toujours est-il que « ce qui est essentiel dans le son fluctuant, c'est le fait qu'on y perçoit à chaque moment quelque chose d'autre, mais jamais quelque chose de nouveau ou d'inattendu.⁶¹⁹ »
- Le son-texture (*Texturklang*) : ce type de son se caractérise par la juxtaposition, sinon le mélange de plusieurs sons entre eux où le « temps propre prend une place indéterminable.⁶²⁰ » À la grande différence du son fluctuant, le son-texture n'est jamais répété dû aux possibilités infinies des échanges entre les voix et un caractère imprévisible. Le caractère imprévisible n'est décelable que dans une écoute du détail, donc les caractéristiques globales restent stables. À l'instar de Ferneyhough, Lachenmann souligne que sa notion de texture a une caractéristique globale, que l'on peut rapprocher de la texture en tant qu'écriture qui vise à une certaine fusion de ses éléments chez le compositeur britannique. Lachenmann exemplifie ce son-texture avec le diagramme schématique de *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen, aux chiffres 117-119 :

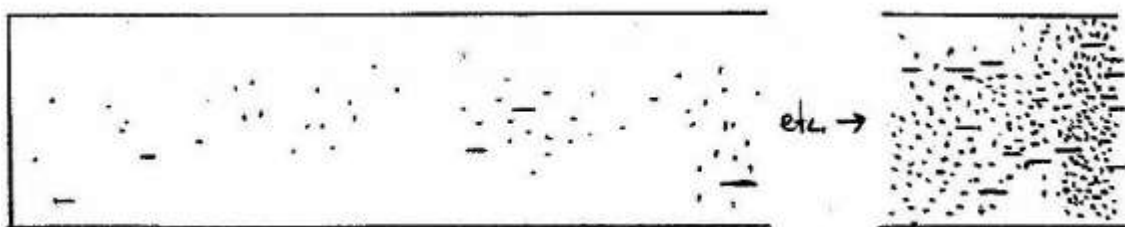


Figure 79 : Schéma diagramme de *Gruppen*, donné par Lachenmann

- Le son structuré (*strukturklang*) : le son et la forme fusionnent. Puisqu'il agit au niveau formel, son temps n'est pas prolongeable comme celui du son-texture. C'est son caractère global qui importe, en tant que « processus d'exploration tâtonnante qui passe lentement sur un événement sonore et qui est constitué de plusieurs couches et de plusieurs niveaux de signification.⁶²¹ » Les éléments de détail sont, dans ce son structuré, en interrelation : « ces détails sont des fonctions [et]

⁶¹⁹ *Ibid.*, pages 54-55.

⁶²⁰ *Ibidem.*

⁶²¹ *Ibid.*, page 59.

développent ensemble une richesse immédiatement perceptible de relations de parenté ou de contraste, qui se comprennent et se communiquent de manière tout à fait nouvelle dans un tel contexte.⁶²² » Faisons ici le lien avec les travaux de Ferneyhough : cette relation entre les éléments de détail vers l'aspect formel ressemble fortement au caractère figural des gestes. Mais, ici, c'est un petit peu différent. Le son structuré chez Lachenmann permet d'englober dans un processus formel les différentes catégories de son qu'il développe.

Par ailleurs, les quatre derniers types de son sont opposés au son cadentiel, puisqu'ils sont « statiques ou d'ordre statistique, et leur temps propre est indépendant de leur durée réelle.⁶²³ » En ce sens, la temporalité de ces événements devient si importante qu'elle peut constituer la forme. Lachenmann estime aussi que le son structuré est le seul type sonore des catégories qu'il construit capable de réaliser des conceptions réellement nouvelles, puisque « les conceptions de la forme et de la sonorité ne font qu'un.⁶²⁴ » Nous pouvons aisément imaginer sa typologie sonore par son *Deuxième Quatuor*, selon les propos de Lachenmann lors d'une analyse de ce dernier : « des ordonnancements de *flautato*, de familles d'impulsions, de gestes-mouvements (*saltandos/trémolos*) se superposent ou interagissent. Ils se règlent en cela sur les éléments d'un réseau qui articule le temps et qui a été généré auparavant pour toute l'œuvre.⁶²⁵ » Et un tel agencement – de catégories sonores qui se transforment et s'entremêlent – est bien intermédiaire entre le paramètre et la forme. Le jeu *flautato* du début de l'œuvre contraste fortement avec un deuxième type de sonorité créé par le jeu *pizzicato*. Ces deux types de son, que Lachenmann a défini comme son tenu (*flautato*) et son d'impulsion brève (*pizzicato*), déterminent la forme (son structuré) par un processus de contraste. Les gestes développés par cette typologie permettent d'aller au-delà de l'harmonie (au niveau polyphonique) en donnant un caractère plus important au son résultant du geste.

Cette typologie du sonore dans le cadre de la composition écrite fait tout à fait écho au travail de Schaeffer, à quelques détails – non négligeables – près : lorsque Schaeffer réalise sa morphotypologie de l'objet sonore, il ne l'applique pas réellement dans le cadre de la composition, et encore moins de l'*écriture*, alors que Lachenmann met justement la musique écrite au cœur de sa réflexion, en basant son discours sur l'écriture idiomatique – voire schématisée – du son des instruments par le vecteur du geste. On pourrait nous reprocher le fait

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibid.*, page 58.

⁶²⁴ *Ibid.*, page 61.

⁶²⁵ *Ibid.*, page 216-217.

que Lachenmann n'aborde pas ici la notion de geste. Pourtant, le son instrumental est au cœur de son discours ; or, nous avons vu avec Ferneyhough que le son est la concrétion du geste, et que cette réalisation passe bien par une écriture idiomatique. Lachenmann, par l'élaboration de sa typologie sonore, démontre encore une fois la nécessité d'une écriture gestuelle du son.

I.C.2. Du son à la forme

Nous le mentionnions déjà un peu plus haut, mais pour le compositeur allemand, le son précède la forme, c'est-à-dire que c'est l'objet sonore qui donne forme à l'œuvre et non le constituant paramétrique. Un des nombreux exemples d'une écriture gestuelle du son dirigé vers la forme se situe dans la *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (« Suite de danses avec hymne allemand », 1979-1980), construite de « *patterns* temporels préétablis⁶²⁶ » et de gestes familiers. Lachenmann aborde d'ailleurs *Siciliano* dans ses analyses, la deuxième partie de la pièce : le *pattern* de sicilienne et ses permutations sert de conducteur à l'évolution de la forme du mouvement. Mais cette structure formelle n'est pas la plus intéressante, c'est plutôt l'utilisation des gestes et l'énergie qu'ils dégagent au sein de cette forme : le geste est ici autant lié à la facture de l'instrument qu'au contournement de la valeur paramétrique : « [les gestes sont aussi construits] par rapport à l'acoustique (déterminés par la hauteur ou l'intervalle, bruyés, étouffés, sans hauteur reconnaissable, pétaradant, résonant, *etc.*).⁶²⁷ » Lachenmann considère ici le geste rythmique de la sicilienne comme un arpège qui, dans sa variation, influe sur le son global du mouvement, à savoir le rythme, la pulsation, un étalement de la texture (points d'orgues par exemple) et l'ornementation. Ce sont les sons, pensés tantôt comme la réalisation de modes de jeu normaux (donc des gestes « classiques » des instruments), tantôt de modes de jeu plus contemporains (*jet whistle*, balayage sur le bois, *etc.*) qui crée l'échange énergétique entre les sons et fixe la forme de l'œuvre.

Par ailleurs, lors d'un entretien avec Heinz-Klaus Metzger en 1988, Lachenmann explique que la structure d'une œuvre est pour lui la rupture des forces qui président aux rapports sonores et, surtout, aux gestes sous-jacents à ces rapports sonores : « dans *Gran Torso*, le coup d'archet n'indique plus en premier lieu un événement sonore ayant trait aux intervalles, mais le moment de la friction lors de la production du son.⁶²⁸ » C'est toujours l'apparence structurelle du son réalisée à partir d'un geste nouveau qui importe à Lachenmann. C'est

⁶²⁶ *Ibid.*, page 98.

⁶²⁷ Lachenmann, Helmut, *op. cité.*, page 99.

⁶²⁸ *Ibid.*, page 154-155.

précisément en cela que sa musique se dégage des constituants paramétriques chers à la musique tonale et la musique sérielle.

Lachenmann a du reste mis en avant certains problèmes du structuralisme, notamment l'idée de l'élaboration d'une nouvelle syntaxe musicale, qui est toujours régie par le paramètre. Mais à partir des années soixante, cette pensée paramétrique devient de moins en moins fréquente – voire refusée – et un mouvement s'installe au profit d'autres notions, qui « coiffent » le paramètre (tels que nous les avons décrits : la morphotypologie chez Schaeffer, le geste, la figure et la texture chez Ferneyhough, *etc.*). Chez Lachenmann, c'est *a priori* le son – dans sa réalisation gestuelle – qui crée ou plutôt explore progressivement la forme. Ce n'est donc pas le paramètre qui projette la forme, mais bien le geste concret des instrumentistes.

Toutefois, il explique que le son perçu peut largement être influencé par des aspects immanents de la composition : la tonalité, l'expérience physico-acoustique, la structure et l'aura⁶²⁹. Nous insistons, c'est une information importante : nous abordions plus haut le fait que Lachenmann estime que le son est avant tout la concrétion d'un geste instrumental. Et il précise ici que le geste peut être influencé par la tonalité, constituée en grande partie de valeurs paramétriques, outre son passif largement chargé en signification. C'est très exactement ce que nous stipulions chez certains compositeurs japonais : la valeur paramétrique, si elle est coiffée par la tonalité ou la modalité, amène relativement facilement l'auditeur à percevoir l'exotisme. En cela, Lachenmann décèle de façon perspicace le problème. C'est la raison pour laquelle il tente de décharger l'écoute de significations musicales telles que celles associées à la tonalité.

I.C.3. Vers une perception structurée de l'écoute

L'écoute prend donc une place importante dans la composition de Lachenmann, en ce qu'elle se rattache, dans son aspect perceptif, à la mise en relation de l'objet sonore avec son environnement. Lachenmann nomme ce type d'écoute l'*écoute structurée*. Il entend ici la structure comme « un ensemble d'agencements, chaque agencement représentant la projection temporelle d'un aspect sonore ; autrement dit : la dispersion des variantes caractéristiques (qui peuvent différer fortement entre elles) d'un caractère sonore.⁶³⁰ » Disons que cette écoute permet d'appréhender ce qu'il nomme une *sonorité structurée*, en ce sens « qu'on ne peut isoler ici la perception de la forme de celle d'un caractère sonore général.⁶³¹ » La structure devient

⁶²⁹ *Ibid.*, page 173.

⁶³⁰ *Ibid.*, page 113.

⁶³¹ *Ibid.*, page 117.

alors une « polyphonie d'agencements » : « la musique comme ensemble d'agencements, arpège déroulé sur cet instrument imaginaire où la forme et la sonorité se fondent l'un(e) dans l'autre et se déterminent de manière nouvelle.⁶³² »

Cette écoute permet donc, selon Lachenmann, de mettre en relation les différents objets sonores, du point de vue perceptif, relations passées, présentes et futures. Permettons-nous un rapprochement avec Ferneyhough et l'aspect figural du geste. Nous entrevoyons ici en effet une concordance entre les pensées des deux compositeurs : il faut qu'un objet sonore soit relié à son espace, dans une temporalité qui lui est propre. Chez Ferneyhough, il s'agit du geste dans sa relation à son aspect figural alors que chez Lachenmann, il s'agit de la perception possible de l'objet sonore (dans tous les cas bien issue d'un geste, toujours instrumental). C'est assez clair dans son concerto pour percussion *Air*, l'objet sonore n'est pas le *résultat* d'un geste mais *l'action qui crée ce résultat*, donc le geste *en lui-même* : « le son d'un violon ne renseigne guère sur sa valeur de consonance ou de dissonance, mais indique ce qui se passe : comment les crins de l'archet sont appuyés, c'est-à-dire tirés sur une corde faite de telle et telle manière, à tel ou tel endroit précis entre la touche et le chevalet.⁶³³ » Cela nous permet de *percevoir* les aspects mécaniques et énergétiques du geste musical, en passant par une corporéité et une écoute singulières. C'est ce type de construction de l'objet sonore que Lachenmann nomme « musique concrète instrumentale » (en référence inverse à Schaeffer), et l'ensemble des sonorités de ce concerto, superposées entre elles – toujours à considérer comme la concrétion d'un geste – construisent l'aspect formel. Grâce au concept de « musique concrète instrumentale », Lachenmann ne considère plus le son comme un matériau à varier par le paramètre intervallaire, harmonique, rythmique ou timbral⁶³⁴, mais comme une force au deuxième niveau ; c'est le type de geste, ainsi que la force émise pour produire ce geste, qui vont créer le son et déterminer la construction de la forme. Le son n'est plus contrôlé par le paramètre, il le subsume.

I.C.4. Conclusion

Une des idées prégnantes⁶³⁵ de l'œuvre de Lachenmann est donc la perception (sensorielle) de la structure de l'œuvre. La structure en elle-même n'est en revanche pas

⁶³² *Ibid.*, page 129.

⁶³³ *Ibid.*, page 118-119.

⁶³⁴ *Ibid.*, page 204.

⁶³⁵ Nous avons sciemment ignoré dans ces pages le point de départ de beaucoup d'attitudes de composition de Helmut Lachenmann : la tonalité comme « socle culturel » et la position politique qui s'y rapporte, car elle nous semble trop éloignée des prémisses de notre thèse ; d'autre part, la descendance de Lachenmann forme un paradoxe (fertile) en ce que sa pensée politique est en général ignorée tandis que sa pensée du timbre et de l'instrument constitue un vecteur dominant aujourd'hui.

« suffisante » pour être perçue : il explique dans ses écrits que le son d'une cloche de vache « porte en lui-même sa propre structure, toute son histoire et ses connotations.⁶³⁶ » Pour comprendre la structure, Lachenmann développe les outils que nous citons plus haut, comme la sonorité structurée ou le « son-structure » eux-mêmes en interrelation avec les autres objets sonores qu'il a classé dans sa typologie sonore : « je ne pense pas à des formes traditionnelles. La forme – et c'est l'idée que j'ai conservée de ma Typologie sonore –, la forme, c'est le son.⁶³⁷ » Et il ne se base pas sur le paramètre pour construire sa structure mais bien sur des catégories de son.

Remarquons que dans les trois cas étudiés ici, la valeur paramétrique est bien mise au second plan : que cela soit avec une morphotypologie, la tripartition geste-figure-texture ou une conception formelle basée sur une typologie sonore et un geste instrumental, nous avons bien des objets musicaux, au deuxième niveau, qui coiffent le paramètre, bien plus que dans la musique tonale. Et ce sont loin d'être les seuls exemples d'une telle abstraction du matériau paramétrique : nous aurions pu prendre l'exemple des groupes chez Stockhausen, des Organismes d'Information Musicale (OIM) chez Stroppa⁶³⁸ ou encore de l'aura boulézienne. Cette abstraction au niveau intermédiaire, entre le paramètre et la forme, est symptomatique des nouveaux apports de la musique contemporaine, non basés sur une nouvelle syntaxe, comme le faisait la première avant-garde, mais sur un regard distancé du matériau.

Même dans le domaine de la recherche musicale, de nombreux musicologues se sont intéressés à la notion de geste. Citons notamment Claude Cadoz, qui a consacré l'essentiel de ses travaux à la notion de geste. Dans « Instrumental Gesture and Musical Composition⁶³⁹ », il montre que le geste est à la fois concret et symbolique, et propose une typologie ouvrant la voie à une véritable « composition du geste⁶⁴⁰ ». Dans « Le geste canal de communication homme-machine : la communication “instrumentale”⁶⁴¹ », il élargit cette réflexion en définissant le geste comme un canal universel de communication, conjuguant action opératoire, dimension perceptive et symbolique, et en l'appliquant à la conception d'interfaces gestuelles. Enfin, dans

⁶³⁶ *Ibid.*, page 272.

⁶³⁷ *Ibid.*, page 274.

⁶³⁸ Stroppa, Marco, « Les Organismes d'Information Musicale : Une Approche de la Composition » (avec Roberto Doati, Alvis Vidolin), in *La Musique et les Sciences Cognitives*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1989.

⁶³⁹ Cadoz, Claude, *Instrumental Gesture and Musical Composition*, ACROE, LIFIA, Grenoble, 1988, nous traduisons.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, page 9.

⁶⁴¹ Cadoz, Claude, « Le geste canal de communication homme-machine : la communication “instrumentale” » *Sciences Informatiques – Numéro Spécial : Interface Homme-Machine*, vol. 13, no. 1, pp. 31-61, 1994.

« Gesture – Music⁶⁴² », co-écrit avec Marcelo Wanderley, il propose une synthèse théorique qui articule physiologie du mouvement, typologie gestuelle (excitation, modification, sélection, maintien) et exemples instrumentaux, tout en insistant sur les fonctions ergotique, épistémique et sémiotique du geste. Ces trois textes montrent que Cadoz a consacré sa carrière à penser le geste comme médiateur entre action, perception et communication. Cependant, son approche demeure centrée sur l’informatique musicale, la modélisation et la conception d’interfaces, ce qui la distingue de la nôtre, davantage orientée vers les dimensions écrites du geste musical.

Citons aussi Álvaro Oviedo, qui a étudié la notion de geste dans ses travaux. Dans « Geste musical et utopie dans l’œuvre de György Kurtág et Helmut Lachenmann⁶⁴³ », il analyse la fonction utopique du geste musical chez Kurtág et Lachenmann à la lumière d’Adorno. Selon Oviedo, contrairement au statisme de certaines avant-gardes, ces deux compositeurs réintroduisent une temporalité vivante. Il explique que chez Lachenmann, le geste instrumental devient un élément central : ses techniques prolongent ou déconstruisent les modes de jeu traditionnels, transformant la production sonore elle-même. Ses œuvres se construisent à partir de contrastes gestuels et traversent des phases de stase qui ouvrent à une écoute critique, qu’il conçoit comme une utopie de la « non-musique » ; Oviedo explique ensuite que chez Kurtág, cette notion prend la forme de micro-articulations mais transfigurées par une écriture discontinue, souvent fragmentée, où des gestes forts ou des superpositions hétérogènes viennent perturber la continuité, créant un processus vivant qui échappe au contrôle absolu du compositeur. Oviedo conclut que, par des moyens différents, Kurtág et Lachenmann confèrent au geste une fonction centrale : il articule la temporalité, relie sujet, matériau et processus, et ouvre à une expérience critique de l’écoute. Cette inscription du geste dans un devenir musical ouvert participe de la dimension utopique de leurs œuvres, en ce qu’elles résistent aux contraintes d’un langage figé et réaffirment la liberté du sujet créateur.

Dans un autre article⁶⁴⁴, co-écrit avec Jean-Paul Olive, Oviedo présente le programme « Prose musicale et geste instrumental », mené autour des *Six Bagatelles* de Webern et du *Pierrot lunaire* de Schoenberg. L’objectif était de penser le geste musical comme élément central de la chaîne de transmission – de la composition à la réception – en lien avec l’idéal de « prose musicale » défini par Schoenberg. Le projet a associé analyse musicologique,

⁶⁴² Cadoz, Claude et Wanderley, Marcelo M., « Gesture – Music », *Trends in Gestural Control of Music*, M.M. Wanderley and M. Battier, eds. 2000, Ircam - Centre Pompidou, nous traduisons.

⁶⁴³ Oviedo, Álvaro, « Geste musical et utopie dans l’œuvre de György Kurtág et Helmut Lachenmann », *Filigrane*, 2014, consulté le 16 novembre 2024.

⁶⁴⁴ Olive, Jean-Paul et Oviedo, Álvaro, « Écriture musicale et interprétation : compte-rendu d’un engagement musicologique », programme « Prose musicale et geste instrumental », *Filigrane*, 2016, consulté le 06/10/2025.

collaboration avec les interprètes et captation filmique, dans une démarche qui relie théorie et pratique. Les œuvres étudiées, par leur exigence expressive et leur économie de moyens, révèlent la concentration poétique contenue dans un seul geste. Les résultats mettent en valeur la musique comme processus vivant, où le geste, à la fois corporel et spirituel, fonde une expérience partagée entre compositeur, interprète et auditeur.

Nous pensons sincèrement que cette méthode d'abstraction est potentiellement ce qui peut permettre aux compositeurs japonais – ceux qui font une référence claire au matériau traditionnel – d'éviter l'exotisme au profit d'un langage syncrétique. C'est ce que nous étudierons dans la partie suivante, consacrée à l'analyse d'œuvres, généralement pour flûte seule, où nous tenterons de démontrer une abstraction de la valeur paramétrique par différents gestes capables d'évoquer une instrumentation traditionnelle sans passer par un emprunt trop limpide, comme un mode ou un rythme caractéristique, au profit d'une esthétique syncrétique. Nous essaierons alors d'en retirer un concept qui permette de caractériser de nombreuses pièces japonaises contemporaines qui intègrent ce profil esthétique.

II. L'apport d'une esthétique du syncrétisme pour la musique contemporaine

Jusqu'à maintenant, nous avons mis en avant les références à la tradition dans un corpus de compositeurs. Il est indéniable que ces références amènent, inévitablement, à une sorte de *particularisme japonais*. Pourtant, et jusqu'à preuve du contraire, ces compositeurs que nous étudions utilisent tous une écriture issue de la musique écrite du vingtième siècle. On peut toujours y trouver quelques exceptions telles que *November Steps* et *In an Autumn Garden* de Takemitsu, dans lesquelles les parties écrites pour instruments traditionnels respectent la notation originale, mais même dans ces cas précis, l'écriture générale est bien occidentale. Or, si l'on veut démontrer l'intérêt de faire de la musique contemporaine en prenant appui sur des références culturelles – la fertilité d'une musique hybride dont l'esthétique syncrétique est claire – il nous faut prendre en compte les concepts récents de la musique écrite. En particulier, certaines notions nous semblent caractéristiques des mouvements les plus fertiles, les plus riches (raffinés) : celles de geste et de figure (tant chez Ferneyhough que Lachenmann, voire Stroppa – les OIM), de texture, mais aussi de temps musical étiré (de Stockhausen à Grisey, en passant par Ligeti).

II.A. Vers une fertilité du syncrétisme

En effet, si les compositeurs japonais de notre corpus « n'ajoutent » que des petits *glissandi* autour de hauteurs fixes liées par des inflexions *notées* (prenons l'exemple de *Mei*) pour représenter la musique indéterminée traditionnelle, cela n'a qu'un intérêt limité, en ce sens que l'on peut très vite tomber dans une forme d'exotisme, voire du point de vue japonais, dans une volonté proche du nationalisme. Évidemment, les œuvres étudiées dans notre corpus de musique japonaise écrite du vingtième siècle ne sont pas toutes exotiques ; et cela se démontre, en particulier, en étudiant l'écriture, les processus de composition, et la façon dont le langage musical est structuré dans ces œuvres. Il nous semble que la différence vient du fait que, dans le cas du syncrétisme, ces processus se tressent autour de la notion de « morphologie », c'est-à-dire une manière propre d'écrire le *geste*. Nous démontrerons au quatrième chapitre qu'il est assez difficile d'éviter un exotisme prononcé lorsque l'on utilise des paramètres (gammes, modes, rythmes...). Or, nous pouvons observer que certains compositeurs de musique écrite du vingtième siècle évitent précisément cet exotisme, à la condition de se fonder sur des conceptions gestuelles qui intègrent l'agent à double fonction 3 (emprunts gestuels). Et nous pensons que la notion de geste, qui subsume le matériau considéré des points de vue paramétriques, intègre justement assez facilement un transculturalisme ; par ailleurs, de nombreux aspects de cette notion intègrent autant le cadre de la musique contemporaine que celui des traditions musicales japonaises, ils se rejoignent.

II.A.1. *Le dépassement de la simple référence*

Dans *Maya* de Taira par exemple, si les morphologies ne sont présentes que pour « écrire » un geste représentant un instrument (*shakuhachi*, *shō*), cela n'a que peu d'intérêt et il en va de même pour les hauteurs indéterminées. En effet, il faut avant tout que les gestes présentent des caractéristiques communes à deux types de langages (traditionnel et « contemporain ») pour que le syncrétisme soit fonctionnel. En vérité, ce sont précisément ces notions (geste, morphologie...) qui pourront amener l'écriture nécessaire au syncrétisme des différentes œuvres étudiées. Par exemple, comment est-il possible de représenter le timbre du *shō* par l'utilisation d'une flûte basse et, à l'inverse, comment cette évocation participe-t-elle d'une évolution de l'écriture pour cet instrument ? Dans un second temps, à quel point le geste – en tant que catégorie intermédiaire entre écriture et timbre – permet-il à deux types de pensée musicale de se rejoindre ? On en a un exemple assez flagrant dans *Mei* de Fukushima, les sauts de registre étant un geste autant caractéristique de nombreux genres traditionnels que de la

musique écrite du vingtième siècle. L'objectif est alors de sortir de l'emprunt et de la simple référence pour se diriger vers une écriture syncrétique, ayant un sens en musique contemporaine, malgré un particularisme japonais pourtant bien présent.

En outre, les recherches de Francis Courtot corroborent cette pensée : dans son ouvrage *Brian Ferneyhough, figures et dialogues*⁶⁴⁵, il explique que « lorsque le langage musical est arrivé à un haut point d'efficacité, tant théorique que sensible, l'aspect morphologique est subsumé : le langage contraint l'aspect gestuel.⁶⁴⁶ » De fait, la gestuelle est amoindrie par la force du langage musical (ici, l'exemple est la musique tonale). Mais il spécifie qu'au moment où ce langage n'avait pas ou plus toute son assise (renaissance, début du baroque puis, longtemps après, à partir de la période atonale), « c'est bien par une pensée figurale (qu'elle s'exprime par des madrigalismes ou par des conceptions centrées sur l'objet) que le discours musical s'organise.⁶⁴⁷ » Donc, posons une hypothèse : la pensée « gestuelle » que nous étudions ici, propre aux compositeurs cités et étudiés et formalisée par l'agent à double fonction 3, serait une forme de *particularisme japonais fertile* car permettant un syncrétisme et non un exotisme. Alors, quels types de conceptions (pour ainsi dire, quels types de processus syncrétiques) permettent une fertilité au sein de la musique contemporaine japonaise ?

Dans le même ouvrage, Courtot⁶⁴⁸ indique qu'il y a deux types de compositeur : d'une part, les compositeurs dont la musique est comme une langue maternelle et qui s'inscrit dans une tradition. D'autre part, des compositeurs « déracinés », « étrangers » à ce milieu, avec « une oscillation entre une tendance à maîtriser la langue musicale d'une façon aussi parfaite que possible, [...] et une volonté d'y séjourner sans renoncer à ses coutumes linguistiques [...].⁶⁴⁹ » Le parallèle à faire avec les compositeurs japonais de notre corpus est assez clair : la musique contemporaine et tous les courants qui l'entourent ne viennent *a priori* pas du Japon. Le contact, comme nous l'avions vu dans la partie sur la musique pour bande, était aussi peu évident, ce qui a amené la création musicale japonaise à une certaine forme d'autonomie vis-à-vis des modèles dominants, venants d'Occident. Le tout, ici, est de comprendre que ces compositeurs sont aussi étrangers (au sens littéral) à cette musique occidentale. Pourrait-on alors voir, par l'identification d'un particularisme singulier, une manière d'affirmer une maîtrise d'éléments

⁶⁴⁵ Courtot, Francis, Brian Ferneyhough, figures et dialogues, *op. cité*.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, Page 117.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, pages 118-119.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, page 118.

exogènes à ce type de musique, mais finalement nationaux pour ces compositeurs, au-delà d'une simple revendication nationale ou nationaliste ?

Remarquons en outre que « la discussion et l'analyse de ces œuvres [japonaises] s'inscrivent généralement dans le contexte du biculturalisme de leurs compositeurs, sous des catégories générales telles que “l'Orient rencontre l'Occident” ou “la synthèse Orient-Occident”⁶⁵⁰ » Boyle explique ici que les tentatives de repérage de matériaux proprement japonais (agents à double fonction) communs dans les œuvres de certains compositeurs japonais sont souvent trop générales. Il en va de même pour le rapport desdits compositeurs aux techniques d'écriture contemporaines : il mérite une étude qui permette de déterminer en quoi les matériaux proprement japonais profitent à l'écriture contemporaine, au moins dans notre corpus.

Nous cherchons alors à démontrer des processus qui inscrivent les compositeurs de notre corpus dans un particularisme japonais mais syncrétique ; il faut donc analyser des œuvres en questionnant la figure du geste (ou d'un ensemble de gestes) qui permet de déterminer le processus qui oriente l'écriture dans cette esthétique syncrétique.

II.A.2. La position géographique comme vecteur de la poétique

Florence Lethurgez communique des informations quant au grand nombre de compositeurs japonais venant en France ou, plus largement, en Europe. Dans son article « Genre, génération, géographie : la formation en France des jeunes compositrices japonaises⁶⁵¹ », elle s'entretient avec sept compositrices nippones. Elle explique que « la pédagogie est décrite comme une pédagogie de l'imitation, selon un modèle traditionnel, qui ne permet pas d'intégrer la “nouveau-té” de manière autonome, ce qui rend nécessaire le fait de compléter sa formation en Occident.⁶⁵² » Voici ce qu'énonce une interrogée : « [...] le Japon, c'est un pays quand même un peu isolé de tout. Quand j'étais étudiante, le monde de la musique contemporaine était très fermé, et en étant au Conservatoire de Tokyo, j'ai eu l'impression que les professeurs considéraient que c'était vraiment *le meilleur environnement pour étudier de la musique contemporaine et qu'on n'avait pas besoin d'aller ailleurs*.⁶⁵³ » Or, si tel est le ressenti

⁶⁵⁰ Boyle, Antares, « *The pattern and the fabric* » : *complexity and ambiguity in the solo flute works of Toshio Hosokawa*, Sydney Conservatorium of Music, 2007, page 11, nous traduisons.

⁶⁵¹ Lethurgez, Florence, « genre génération, géographie : La formation en France des jeunes compositrices japonaises », 2023, <https://hal.science/hal-03945301>, consulté le 24/04/2024.

⁶⁵² *Ibid.*, page 5.

⁶⁵³ *Ibidem.*, nous soulignons.

des différentes compositrices interrogées lors de l'étude, comment pouvons-nous qualifier la partie japonaise de la composition contemporaine de novatrice – dans le sens d'un apport pour la musique contemporaine ? C'est peut-être là l'une des raisons – loin d'être la seule, nous en sommes conscients – d'un désir ardent de partir pour l'Europe.

Si l'on prend le cas d'Hosokawa, il est allé étudier en Europe auprès de Klaus Huber et Brian Ferneyhough. Pourtant, « ses maîtres européens ont conseillé au jeune apprenti de retourner quelque temps au Japon pour étudier, avec précision, la richesse de la musique traditionnelle.⁶⁵⁴ » On entrevoit alors une forme de répétition : comme Messiaen l'a fait avec Tamba, les professeurs d'Hosokawa lui rappellent l'existence de sa culture et le somment de rentrer au pays. Il pense cependant sa musique en séries, et tient par-là de l'école sérielle. Par ailleurs, il explique :

« J'ai commencé à étudier la musique à un très jeune âge et, pour moi, la musique était synonyme de musique occidentale. J'ai commencé à jouer du piano à l'âge de quatre ans et j'ai grandi dans une famille japonaise très traditionnelle : ma mère sait très bien jouer du koto et mon grand-père était un maître de l'ikebana, l'art de l'arrangement floral. Or, dans le Japon contemporain, l'étude de la musique implique automatiquement l'étude de la musique occidentale. Personne n'étudie la musique traditionnelle japonaise sans y porter un intérêt particulier.⁶⁵⁵ »

La musique traditionnelle n'a donc pas marqué Hosokawa dès le début de son apprentissage ; c'est bien, à l'instar de nombreux Japonais, la musique occidentale qu'il étudiera. Pourtant, sous l'influence forte de Takemitsu et de ses maîtres d'Allemagne, il étudiera, en rentrant au Japon, de nombreux genres traditionnels.

Son opéra, *Hanjo*, est un bel exemple de particularisme fertile et syncrétique, bien loin d'un simple exotisme : à propos d'*Hanjo*, Bruneau-Boulmier indique que la musique est « colorée, bien malgré elle, par une culture d'origine et se méfiant de tout cliché possible à propos d'une identification locale.⁶⁵⁶ » Et Hosokawa a expliqué que « naturellement, je n'utilise ni mélodies ni instruments japonais. Je hais l'exotisme à la *Butterfly*. Je n'ai pas voulu faire un

⁶⁵⁴ Bruneau-Boulmier, Rodolph, « Dans le silence d'Hosokawa », *Vertigo* 2 numéro 34, 2008, p. 12.

⁶⁵⁵ Hosokawa, Toshio, « The Pattern and the Fabric : In search of a music, profound and meaningful », Darmstadt, page 74.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, page 14.

nō, mais “quelque chose de *nō*”.⁶⁵⁷ » De tels propos sont étonnants compte tenu du fait qu’il composera, entre autres de nombreuses œuvres pour instruments traditionnels, par exemple *koto-uta* (1999) pour voix et *koto* : les modes utilisés sont bien japonais, et l’instrumentation, aussi...

Il explique par ailleurs dans une conférence donnée en 2002 à l’université de San Diego : « il y a trois choses qui me tiennent à cœur dans ma composition. Le premier est la connexion entre le corps et la musique, le deuxième est l’esprit et le troisième est l’espace.⁶⁵⁸ » Or, il relie ces concepts, d’une façon très paradoxale, on le verra, aux traditions japonaises :

« Je veux aborder ma musique comme s’il s’agissait d’un langage événementiel directement lié à notre corps. Souvent, la musique d’après la Seconde Guerre mondiale se concentre sur l’intellect, son langage ne vient pas du corps. Mais ce qui me semble le plus important, c’est d’établir un lien direct entre notre corps et la musique. La musique doit parler à la fois à notre corps et à notre esprit.

*À propos de l’esprit : Nous avons un mot mi en japonais. En vieux japonais, cela signifiait à la fois l’esprit et le corps. Nous pensons traditionnellement que le corps et l’esprit ne font qu’un. [...] La troisième chose sur laquelle je veux me concentrer est l’espace, l’espace silencieux ou vide entre les notes. C’est pourquoi j’ai commencé à composer la série Sen. La frontière entre présence et absence n’existera plus si vous maîtrisez la pensée Zen. Comme pour la respiration, l’inspiration et l’expiration forment un cycle continu. Il n’y a pas de frontière. Le drame *nō* ne connaît aucune frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Je veux composer une musique qui évite les frontières, évite la séparation, entre présence et absence.⁶⁵⁹ »*

Pourtant, le modèle d’écriture qu’il utilise est bien celui de la musique composée et écrite du vingtième siècle. Il avouera dans le même cycle de conférences qu’en composant *koto-*

⁶⁵⁷ Hosokawa, Toshio, in Bruneau-Boulmier, *op. cité*, page 14.

⁶⁵⁸ Hosokawa, Toshio, « à propos de l’opéra-noh », *conférence I, Toshio Hosokawa et la zone de composition*, Université de San Diego, 2002, Transcrit par Yomiko Morita, En ligne, <https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/hosokawa.html>.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

uta, il fût empli de nostalgie ; il exprime clairement une orientation japonaise dans ses œuvres, au moins au niveau poétique :

« Je pense que je viens d'une tradition. Je veux faire un pont entre le passé et aujourd'hui et, comme vous le savez, nous, Japonais, avons abandonné notre culture traditionnelle il y a 140 ans lorsque nous avons rouvert notre pays [au monde] après 200 ans d'isolement. Depuis la génération de Takemitsu, nous devons réfléchir davantage à notre tradition. Non pas pour copier cette culture traditionnelle mais pour y trouver notre propre perspective originale. Comme je fais partie de la génération après Takemitsu, ce genre de réflexion est profondément ancré en moi. Il y a aussi ma nostalgie personnelle du Japon, due au fait que j'ai passé [beaucoup de temps] en Allemagne.⁶⁶⁰ »

Mais il précise que pour cette pièce, il a « tout noté métriquement, très clairement, à la manière occidentale. La durée des pauses est très précise. » C'est cette osmose oscillante entre différents pôles qui nous intéresse et qui permet de définir si le particularisme japonais chez Hosokawa ou d'autres compositeurs japonais est fertile ou non au sein de l'écriture. Remarquons donc que ses écrits expliquent la part « japonaise » de sa musique, ce qui montre l'importance de cette distinction, même pour la génération d'Hosokawa.

II.B. Le caractère novateur de la production musicale japonaise

La question à se poser est donc de savoir si oui ou non, on retrouve un caractère novateur dans la production musicale contemporaine japonaise. Pour le dire autrement, est-ce que ce particularisme synchrétique, propre à certains compositeurs japonais, apporte quelque chose à la composition contemporaine ?

II.B.1. L'exemple des pièces pour flute seule

Si l'on se réfère à la littérature existante, Hee Jang Seon⁶⁶¹ postule par exemple qu'une grande partie des techniques nouvelles de la flûte traversière ont pu être améliorées grâce aux compositeurs d'Asie en puisant dans des traditions extra-européennes. Cette hypothèse corrobore la nôtre, en ce sens que nous démontrions bien une écriture qui permette d'innover, en quelque sorte, du point de vue de la composition contemporaine, à partir de matériaux issus

⁶⁶⁰ *Ibidem*, nous soulignons.

⁶⁶¹ Seon, Hee Jang, *Interpretation of extended techniques in Unaccompanied Flute works by East-Asian composers : Isang Yung, Tōru Takemitsu and Kazuo Fukushima*, thèse de doctorat, University of Cincinnati, 2010.

du Japon (les agents à double fonction). De fait, à partir d'éléments orientés esthétiquement, les compositeurs japonais (par exemple Takemitsu et Fukushima) apportent de nouvelles techniques syncrétiques à la musique contemporaine et donc à la composition.

« Désormais, j'aimerais tirer le meilleur parti du temps et de l'espace non structurés dans la musique que je compose, que j'utilise ou non des instruments traditionnels japonais. Dans la musique occidentale, on commence à composer avec le do, puis on crée de nombreux sons qui émanent de ce point de départ. L'approche japonaise d'un son unique est très différente. Nous imaginons et dirigeons notre attention sur un seul son parmi l'infinité de sons qui entourent notre vie quotidienne. Ce son unique est extrêmement complexe dans la mesure où il condense la gamme infinie de bruits dont il est issu. Ma musique est faite avec des instruments occidentaux, mais j'aimerais pouvoir contenir leurs sons, en mouvement, dans un seul son. La chose la plus importante que l'on puisse déceler dans la musique japonaise est que chaque son est précieux et indispensable. La musique occidentale est basée sur une hiérarchie des sons dans l'échelle diatonique, où do est le plus important, puis ainsi de suite. Dans la musique japonaise, il existe de nombreux sons distincts, mais nous devons les considérer comme égaux. Cela vaut non seulement pour les sons produits par les instruments, mais aussi pour les sons de la nature et tous les sons produits par les êtres humains.⁶⁶² »

Dans cette citation, Takemitsu fait référence à la musique tonale, et précisément celle d'avant le vingtième siècle. Il explique que contrairement à la « musique classique » occidentale, dans laquelle les notes sont hiérarchisées dans une échelle diatonique, la musique japonaise considère les différents sons comme égaux. On peut évidemment penser qu'il fait référence aux différentes hauteurs possibles sur les instruments japonais, mais il intègre aussi à son discours tous les sons que ces instruments sont capables de produire. Un fait est remarquable : cette capacité à considérer les sons musicaux (et non-musicaux, par un geste précis) comme égaux n'est pas uniquement le propre des musiques traditionnelles japonaises mais intègre largement le discours musical de la seconde moitié du vingtième siècle en Europe et en Amérique. Il faut donc penser ces propos non pas comme une critique à l'égard de telle

⁶⁶² De Ferranti et Everett, « Tōru Takemitsu, “on sawari” », *Locating East Asia in Western Art Music*, 2004, 206-207.

ou telle musique, mais bien comme une explication d'un rapprochement possible entre deux cultures à des époques différentes.

II.B.1.a. L'apport d'*Itinerant* : l'esthétique du syncrétisme japonais

On remarque ici tout l'intérêt de cette pensée : elle est *a priori*, selon les dires de Takemitsu, constitutive de la musique au Japon. On commence alors à entrevoir l'intérêt d'une *musique contemporaine proprement japonaise*. En effet, si l'on prend la pièce *Itinerant : Meguri-In Memory of Isamu Noguchi* (1989) de Takemitsu, créée en mémoire de son ami sculpteur, l'on constate clairement le caractère syncrétique de sa musique. Seon note la présence du *ma*, noté sur la partition par des *fermatas* et par l'absence de mesure⁶⁶³. Elle explique aussi que l'on retrouve ici de nombreuses techniques étendues (« *portamento*, divers *virbrato*, des sons creux, des sons de sifflet, le *flutterzunge*, des harmoniques et des microtons⁶⁶⁴ »). En outre, Takemitsu définit ses propres notations. Jusque-là, rien qui ne différencie cette musique de nombre de pièces occidentales. Mais certaines utilisations étendues ont un sens précis : des techniques évoquent les sons du *shakuhachi*, alors que d'autres, comme les multiphoniques ou les changements rythmiques, sont seulement « tirés de la technique occidentale.⁶⁶⁵ »

Dans un premier temps, observons dans la première page les explications du compositeur quant à l'interprétation du morceau :

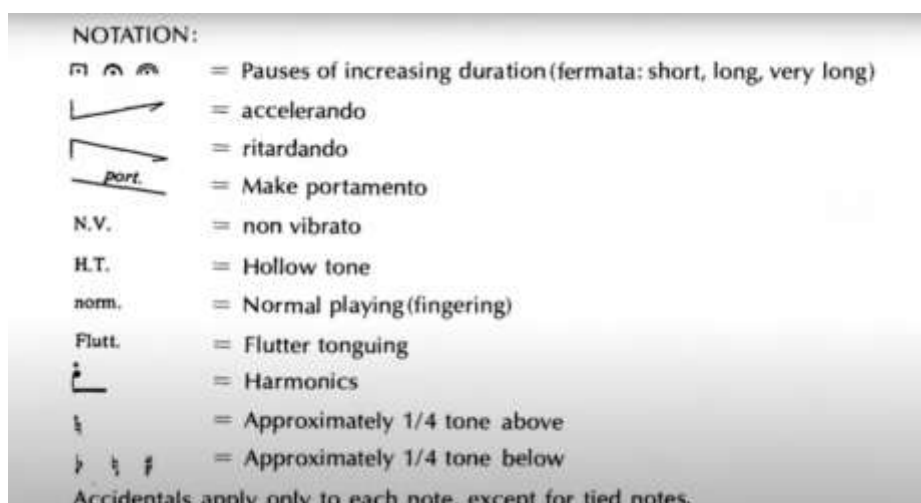


Figure 80 : Takemitsu, première page *Itinerant*

⁶⁶³ Seon, Hee Jang, *op. cité*, page 67.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, page 68.

Un premier point appelle l'attention : les quarts de ton y sont notés comme « approximatifs ». On peut dès lors s'interroger sur la signification et les enjeux d'un tel choix. Un quart de ton est aisément réalisable à la flûte Boehm, surtout sur une pièce lente, dû à la précision qu'apporte la facture de l'instrument⁶⁶⁶. Nous notions plus haut que le compositeur souhaitait représenter le *shakuhachi* ; or, dans la pratique de cet instrument, on ne retrouve pas la notion de quart de ton, mais simplement de variation de hauteur. On comprend alors que, pour être au plus proche de l'évocation du *shakuhachi*, Takemitsu recommande « l'approximation » plutôt que le quart de ton exact. Cette technique de variation de la hauteur peut alors être comprise comme un geste commun aux deux instruments – premièrement pour la sonorité relativement proche des deux instruments, et deuxièmement pour le mouvement créé par l'interprète pour varier la hauteur du son. En revanche, les quarts de ton approximatifs n'apparaissent que dans les parties de la pièce évoquant le *shakuhachi*, et jamais dans les parties résolument contemporaines, comme nous le démontrerons après. Nous spécifions que c'est une manière parmi tant d'autres de procéder, Ferneyhough utilisant une échelle de 1/32^{ème} de ton dans *Unity Capsule* (1973-76), échelle tout aussi approximative – par la quasi-impossibilité de produire une telle échelle pour l'interprète – mais les musiques microtonales sont probablement nées d'une découverte de musiques extra-européennes, en particulier asiatiques.

Autre point notable, dès les premières secondes de la pièce, on remarque une technique étendue propre à la flûte traversière (trille de timbre), pour laquelle Takemitsu note le doigté :



Figure 81 : Trille de timbre

Cette technique étendue n'est pas utilisée au hasard par Takemitsu, elle représente la technique du *korokoro* du *shakuhachi*, qui agit strictement de la même manière et a pour ainsi dire le même effet perçu. Takemitsu a donc utilisé ce trille pour permettre au flûtiste cette inflexion, et cette juxtaposition gestuelle est un autre élément synchrétique (entre le *shakuhachi*

⁶⁶⁶ Par exemple, le traité de Pierre-Yves Artaud consacre de nombreuses pages à des doigtés qui produisent un son microtonal précis.

et la flûte traversière par le biais d'une technique étendue fréquemment utilisée au vingtième siècle, par exemple dans *Cassandra's Dream Song*, 1970, de Brian Ferneyhough). Considérons ce mode de jeu comme un autre geste commun aux deux instruments. On retrouve cette technique à plusieurs reprises dans la pièce. En voici deux exemples :

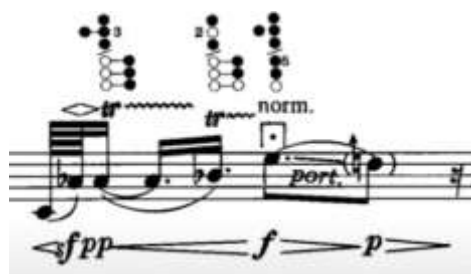


Figure 82 : Trille de timbre 2



Figure 83 : Trille de timbre 3

Un autre élément nous fait dire que la flûte tend à représenter le *shakuhachi* sur de nombreux passages. Un trait en particulier retient notre attention :

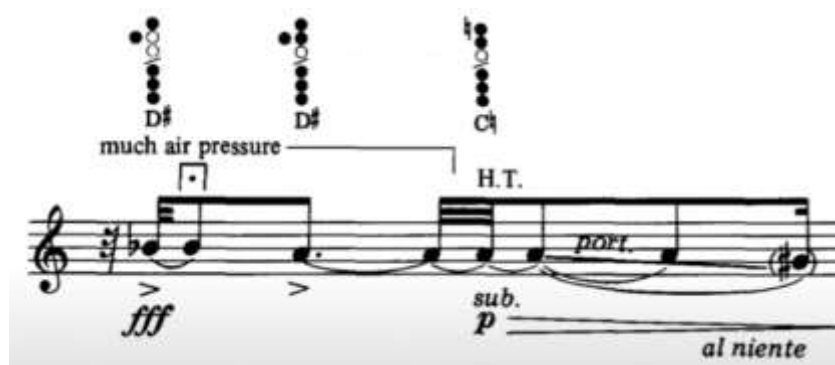


Figure 84 : Représentation son shakuhachi

Pour le début de cette courte phrase, il faut souffler plus d'air dans la flûte. Dans une interprétation flûtistique « classique », on tente en général d'éviter une sonorité où la présence du souffle serait décelable. En revanche, au *shakuhachi*, cela est une technique d'interprétation comme une autre, nommée *muraiki*. Il apparaît par ailleurs que, dans le répertoire contemporain

pour flûte, le souffle est également envisagé comme un matériau sonore à part entière. Heureuse rencontre, Takemitsu entrevoit là un intérêt pour le pont musical qu'il a tant souhaité créer. Et à dire vrai, lors de l'écoute, la représentation formalisée par l'agent à double fonction 1 fonctionne très bien, pour plusieurs raisons :

- La première est, donc, la présence du souffle qui, en tant que matériau contemporain, permet de relier la pratique de la flûte traversière au *shakuhachi*. Les doigtés supplémentaires, indiqués par le compositeur, viennent abaisser légèrement la hauteur des notes (sib et la) et créent une instabilité.
- C'est ce qui nous amène à la deuxième raison : la variation de hauteur. On remarque que pour une même note (la) le doigté change ; c'est précisément ce que va pouvoir créer une variation de hauteur micro tonale, elle-même positionnée juste avant un *portamento*. Ce changement de doigté est tout à fait « classique » pour la flûte traversière contemporaine, et se trouve être une pratique courante au *shakuhachi*, puisqu'il s'agit de l'*atari*⁶⁶⁷.

Le début de la phrase représente donc avec une grande précision la pratique du *shakuhachi*, par l'utilisation de techniques étendues à la flûte traversière classées dans l'agent à double fonction 3. Ici, deux types de gestes coexistent : la variation de hauteurs (créée par deux « micro-gestes », le *portamento* et la variation micro-tonale) ainsi qu'un geste « soufflé » (prépondérance du souffle) en référence au *muraiki*. Pourtant, la suite de la phrase est résolument ancrée dans une musique non tonale, sans référence à l'instrument japonais :

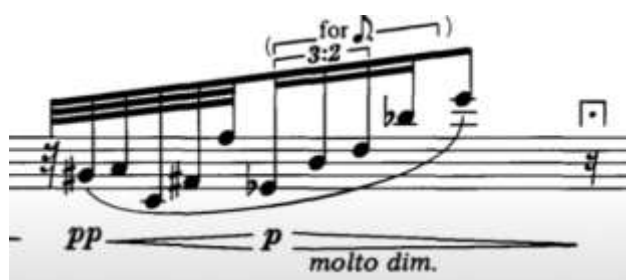


Figure 85 : exemple non-tonal

Dans une même phrase, donc, deux atmosphères cohabitent : l'une en référence à l'instrument japonais – par ailleurs réalisée avec *brio* – et l'autre écrite de façon moderniste. Cette juxtaposition, pour ainsi dire assez brute, n'est possible que par la présence de gestes

⁶⁶⁷ Correspond dans la tradition du *shakuhachi* à des mouvements des doigts pour produire différentes hauteurs sur une même note.

idiomatiques et représentatifs des deux types de musiques. On y entrevoit en outre une pensée tout à fait takemitsienne, la confrontation (*cf. November Steps*) :



Figure 86 : Phrase complète

Ces différents exemples (non-exhaustifs) nous montrent qu'une esthétique syncrétique est bien présente, et que l'utilisation des techniques étendues de la flûte traversière apportent un caractère novateur au syncrétisme de l'œuvre. Le plus intéressant ici est qu'un *geste*, propre au répertoire pour flûte, amène à des morphologies différentes, dont le caractère est très proche de la sonorité du *shakuhachi*.

Nous pouvons déceler d'autres gestes assez aisément : les changements de doigtés sur une même note (les premières notes de la Figure 86 par exemple) faisant référence à l'*atari* du *shakuhachi* seront aussi considérés comme un geste. Certains gestes sont par ailleurs autant présents dans les parties représentatives de la pratique du *shakuhachi* que dans les parties purement contemporaines. Par exemple, le trille de timbre apparaît dans les deux parties. Il en va de même pour les gestes comprenant le *flutterzunge*, ceux comprenant des décélérés et des accélérés (*cf. Figure 80*) dont la temporalité est instable, et ceux comprenant le « non vibré », qui requiert au niveau corporel une colonne d'air quasi-immuable et un soutien du souffle nécessairement constant.

D'autres types de gestes sont en revanche à situer dans la pratique de la flûte traversière contemporaine, en tant qu'objets résolument contemporains, comme les multiphoniques et les gestes morphologiquement énergiques :

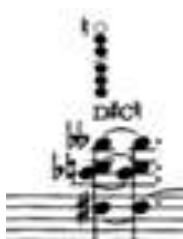


Figure 87 : Multiphoniques



Figure 88 : gestes énergiques

Résumons : différents types de gestes, propres à la pratique du *shakuhachi*, sont communs à des gestes de la pratique flûtistique. Certains gestes sont uniquement utilisés pour représenter le *shakuhachi* (variations de hauteur par *portamenti* et quarts de ton, gestes « soufflés »), d'autres ne forment qu'une utilisation de la pratique flûtistique contemporaine ; d'autres encore intègrent les deux parties au sein de l'œuvre :

Tableau 9 : Gestes Itinerant

Gestes en référence au <i>shakuhachi</i>	Gestes contemporains
Variation de hauteur (quarts de ton, <i>portamenti</i> ...)	Énergie stable, rythmique et mesurée
Soufflés = Much air pressure (<i>muraiki</i>)	Multiphonique
Trille de timbre (<i>korokoro, atari</i>)	
Non vibré	
<i>Flatterzung</i>	
Instabilité temporelle	
Variation micro-tonale	

Remarquons donc que pour construire une représentation du *shakuhachi* (agent à double fonction 1), Takemitsu ne passe pas par la valeur paramétrique (agent à double fonction 2) mais bien par le geste idiomatique et instrumental (agent à double fonction 3). En outre, les gestes sont des objets qui s'inscrivent dans le temps. Il nous faut montrer les interactions et transformations de ces gestes tout au long de la pièce pour déterminer la part de syncrétisme à l'œuvre dans les techniques d'écriture de Takemitsu.

Regardons donc l'évolution de l'œuvre plus en détail. On distingue dans la pièce, donc, deux ensembles de gestes :



Figure 89 : Exemple d'ensemble de gestes 1

Le premier ensemble de gestes, que nous appellerons EG1, correspond à une écriture tout à fait ancrée dans le modernisme, sans tonalité et sans références directes à la culture japonaise.

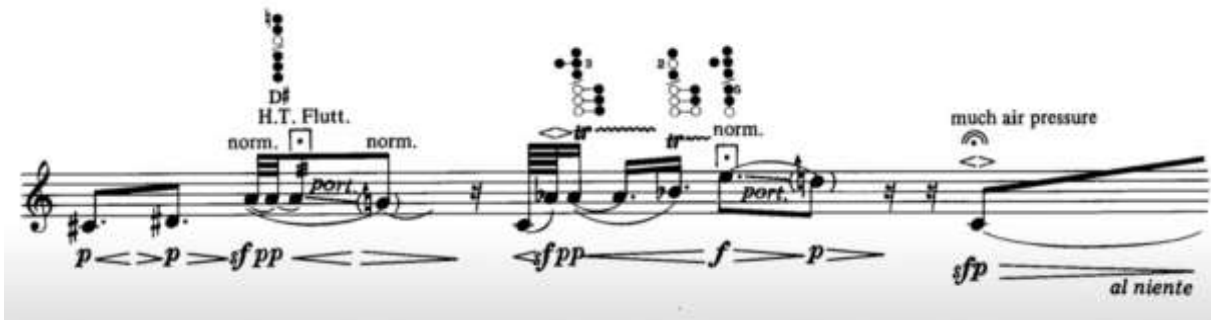


Figure 90 : Exemple d'ensemble de gestes 2

Le deuxième ensemble de gestes, appelé EG2, correspond à la référence à la pratique traditionnelle du *shakuhachi* ; ensemble plus calme, nous remarquons une modulation de la hauteur plus importante (quarts de ton et *portamenti*), ainsi que des techniques de jeu propres aux deux instruments mais caractéristiques du *shakuhachi* (*much air pressure* par exemple, qui correspond dans la tradition du *shakuhachi* au *muraiki*).

Voici la pièce avec les ensembles de gestes annotés⁶⁶⁸ :

The image displays a musical score for a piece titled "Lento Misterioso". The tempo is marked "Lento Misterioso" with a note value of "ca. 30 flexible". The score is written for a single melodic line, likely for a flute, as indicated by the "Flutt." (Flute) marking at the end of the first system. The score is divided into three main sections, each with its own set of dynamic markings and performance instructions.

Section 1 (Top): The tempo is "Lento Misterioso" (ca. 30 flexible). The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include "legatiss." (legatissimo), "norm." (normal), and "al niente" (fading to nothing). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Section 2 (Middle): This section is marked "N.V." (No Violin). The dynamics range from *p* to *ff*. Performance instructions include "norm." and "al niente". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Section 3 (Bottom): This section is marked "Calm" and "N.V.". The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include "much air pressure" and "al niente". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The score is presented in three systems, each with a different background color: the first system is white, the second is light red, and the third is light blue. The score is annotated with various dynamic markings and performance instructions, including "legatiss.", "norm.", "al niente", "much air pressure", "Calm", "N.V.", "Df", "H.T. Flutt.", "port", "molto cresc.", "sub. p", and "f".

⁶⁶⁸ EG1 en noir, EG2 en rouge.

H.T. Flutt. norm. Cl. H.T.
 norm. H.T. port. tr.
ff PP *PP* *if P* *ppp* *p*
f *ff*

mf *ff* *f* *fff*

norm. H.T. (N.V.) port.
ff *sub. p* *pp*

L.H. 3 tr 4:3 tr 3:2 7:6 norm.
pp *mf* *f* *ff* *sub. p* *p* *mf*
fp *f* *pp* *sub. pp* *mf* *ff*
p *al niente* *ppp* *f* *p* *(f)* *mf* *ff* *f*

The image displays seven musical score excerpts for a woodwind instrument, likely a flute, arranged in a grid-like fashion. The excerpts are as follows:

- Excerpt 1 (Top Left):** Features a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *al niente*. It includes a 'whistle tone' instruction and a 'playing: (*mf*)' marking.
- Excerpt 2 (Top Middle):** Shows a melodic line with dynamics *mf*, *ff*, *pp*, *p*, and *fff*. It includes a 'N.V.' instruction and a 'much air pressure' instruction.
- Excerpt 3 (Top Right):** Features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *fff*, and *molto*. It includes a 'non tonguing' instruction and a 'much air pressure' instruction.
- Excerpt 4 (Middle Left):** Shows a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *fff*, and *al niente*. It includes a 'much air pressure' instruction and a 'H.T.' instruction.
- Excerpt 5 (Middle Middle):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *molto dim.*. It includes a 'for' instruction and a 'molto dim.' instruction.
- Excerpt 6 (Middle Right):** Shows a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *pp*, and *f*. It includes a 'poco' instruction and a 'sub.' instruction.
- Excerpt 7 (Bottom):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *fpp*, *f*, and *fff*. It includes a 'poco' instruction and a 'sub.' instruction.

Nous pouvons admettre une prépondérance d'EG1. EG2 semble plutôt colorer l'ensemble de la pièce qu'en être l'objet principal. En revanche, constatons que les deux ensembles de gestes ne se mélangent pas, ils sont confrontés sans aucune transition, de façon

relativement brutale. Par ailleurs, comme nous le spécifions plus haut, certaines techniques étendues, comme le trille de timbre, intègrent complètement les deux ensembles de gestes, puisqu'elles correspondent aux deux pratiques instrumentales. C'est précisément la juxtaposition d'une même technique au sein de deux ensembles de gestes différents qui permet à Takemitsu de représenter les deux types de musique, sans les mélanger. Le geste agit alors comme le processus synchrétique de l'œuvre. Et c'est le contexte dans lequel est mis ce geste – sa mise en relation avec d'autres gestes dans un ensemble plus vaste – qui déterminera si son caractère morphologique peut être perçu comme japonais ou non.

« Il n'est pas non plus logique d'attribuer le phénomène [de prépondérance de pièces japonaises pour flûtes seules] exclusivement à l'évocation d'instruments et de musiques traditionnels.⁶⁶⁹ » On ne peut finalement imputer aux pièces étudiées ici (pour flûte seule) la seule référence à la musique japonaise. Certes, les techniques étendues de la flûte Boehm ont servi à explorer les qualités sonores de la pratique instrumentale traditionnelle – et notamment pour flûtes traditionnelles – et cela est presque devenu une récurrence chez certains compositeurs japonais que nous avons abordé. Mais ces techniques étendues apportent avant tout une relation entre deux types de musique dans leurs rapports similaires au *geste*. Les relations entre les compositeurs japonais et occidentaux (notamment européens) étaient complexes, et l'influence s'exerçait dans les deux sens. Dans *Itinerant*, le syncrétisme est opéré par le biais du geste. Le caractère novateur apporté ici par Takemitsu est une technique de syncrétisme fonctionnelle par la juxtaposition de gestes communs à deux cultures, formalisés par l'agent à double fonction 3. Pour le dire autrement, c'est la confrontation de techniques étendues du répertoire flûtistique à des matériaux communs de la pratique du *shakuhachi* qui permettent une fertilité du syncrétisme et, donc, de la pièce pour le répertoire contemporain. Voyons maintenant comment se configurent les gestes dans une autre pièce, *Sen I* de Toshio Hosokawa.

⁶⁶⁹ Boyle, Antares, « *The pattern and the fabric* » : *complexity and ambiguity in the solo flute works of Toshio Hosokawa*, Sydney Conservatorium of Music, 2007, page 11, nous traduisons.

II.B.1.b. L'apport dans *Sen I*

Chez Hosokawa, nous trouvons une philosophie et une poétique considérées, même par le compositeur, comme japonaises. Et son œuvre reste belle et bien contemporaine.

Reprenons le cas de *Sen I* (1984, revue en 1986 et 1999) pour flûte seule⁶⁷⁰. Hosokawa est pour cette pièce très influencé par l'ouvrage de Pierre-Yves Artaud sur les techniques contemporaines de la flûte, *Flûtes au présent, traité des techniques contemporaines*⁶⁷¹, notamment pour les doigtés des multiphoniques. Nous remarquons la présence de nombreuses techniques étendues (variations de hauteur par jeu d'embouchure, quarts de ton, *glissandi*, multiphoniques, *flutterzung*, *pizzicati* de langue, clics de touche, *etc.*) toutes écrites dans une écriture des plus contemporaines ; en effet, il faut rappeler l'importance du répertoire pour flûte seule au vingtième siècle, depuis *Density 21.5* de Varèse.

Par ailleurs, il utilise aussi des techniques de jeu propres au *shakuhachi*, et notamment le *muraiki*, clairement énoncé dans les explications d'interprétation :

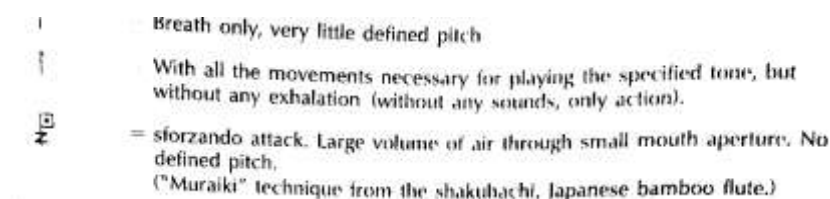


Figure 91⁶⁷² : *Sen I*, Muraiki

On remarque aussi l'utilisation de syllabes spécifiques (*iya* et *iyo*) ou des voyelles (o, u, i, ...) utilisées dans des passages rythmiques⁶⁷³ accompagnées de silences, en référence aux *kakegoe* des instrumentistes de nombreux genres traditionnels (*nō*, *kabuki*, musique folklorique...) :

⁶⁷⁰ Encore une fois, puisqu'il s'agit d'une pièce pour flûte seule, la partition est en clé de sol. Les mesures sur lesquelles n'apparaissent pas les clés sont donc à lire en clé de sol.

⁶⁷¹ Artaud, Pierre-Yves, *Flûtes au présent, traité des techniques contemporaines*, Éditions Billaudot, 1980.

⁶⁷² Respiration uniquement, hauteur très peu définie (Breath only, very little defined pitch), Avec tous les mouvements nécessaires pour jouer la note spécifiée, mais sans expiration (sans aucun son, uniquement l'action) (With all the movements necessary for playing the specified tone, but without any exhalation (without any sounds, only action)), = attaque sforzando. Grand volume d'air expiré par une petite ouverture de la bouche. Pas de hauteur définie. (Technique « muraiki » issue du shakuhachi, flûte japonaise en bambou) (= sforzando attack. Large volume of air through small mouth aperture. No defined pitch. ("Muraiki" technique from the shakuhachi, Japanese bamboo flute)).

⁶⁷³ L'écriture « *alla croche* » est clairement une influence de Brian Ferneyhough, signe d'un compositeur encore jeune, qui n'a pas encore pris ses distances avec son maître.

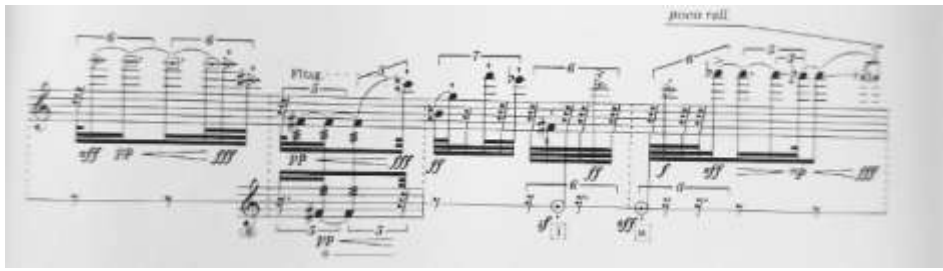


Figure 92 : Sen I, interjections vocales

Nous comprenons alors que ces techniques étendues font partie intégrante du langage de la pièce, notamment l'échange entre les sons aériens et clairs qui crée tout un panel de possibilités sonores, comparable à celui des flûtes traditionnelles. Et bien que la pièce soit orientée esthétiquement, elle est résolument sans tonalité voire, par moments, bruitiste :

Figure 93 : Sen I, hauteurs parties 4-5

On distingue en outre six ensembles de gestes :

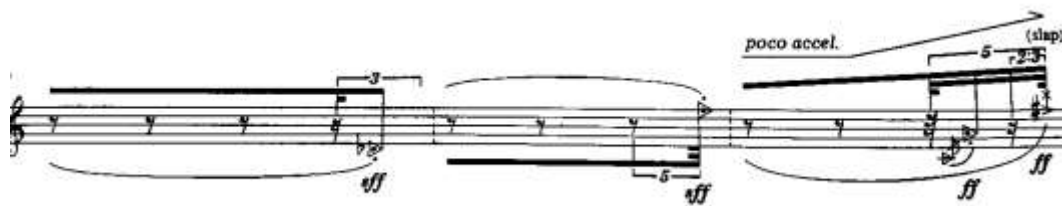


Figure 94 : Sen I, ensemble de gestes I

Ce premier ensemble de gestes correspond à des interventions sonores courtes entre les silences. EG1 se compose d'un total de douze gestes, qui font partie du même type, c'est-à-dire des gestes alternant son et silence. On peut regrouper les matériaux de ce type de geste en deux groupes, les matériaux sonores et non-sonores :

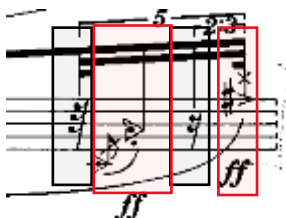


Figure 95 : Matériaux geste EG1

Nous pouvons donc définir la structure des douze gestes, puisqu'ils sont tous du même type et simplement variés dans l'écriture :

Tableau 10 : Structure EG1

Instance d'EG1	Structure des éléments bruités			
1	A	B	A	
2	A	B	A	
3	A	B	A	
4	A	B		
5	A	B		
6	A	B	A	B
7	A	B	A	

8	A	B	A	
9	A	B	A	
10	A	B	A	
11	A	B	A	
12	A	A	B	

Ici, A correspond aux éléments non-sonores (les demi et quart de soupirs) et B aux éléments sonores, quels qu'ils soient. Remarquons ici la simplicité des éléments du premier ensemble de gestes, variés dans l'écriture par les types de sons et la durée des silences.

Le deuxième ensemble de gestes correspond à des variations de hauteurs dans une tessiture faible, à l'instar de l'indéterminisme utilisé dans l'interprétation des pièces pour les flûtes traditionnelles japonaises (dans le grave, plutôt au *shakuhachi*, dans les octaves médium et aigue plutôt à la flûte *kagurabue* et la flûte *nōkan*).



Figure 96 : Sen I, ensemble de gestes 2

Pour l'ensemble de gestes 2, on considérera trois types de gestes différents :

- Les gestes dont la hauteur varie, souvent de façon indéterminée ; nous pouvons en observer trois sur la Figure 96 (gestes avec *glissando*, avec *muraiki* et avec ondulation vibratoire).
- Les gestes de variation/transformation de la qualité timbrale de l'instrument (gestes avec *flutterzung*, notes triangulaires, carrées, carrées en pointillés, etc.)
- Les gestes percussifs, beaucoup plus rares, caractérisés par des *pizzicati*, des clics de touche ou encore des *slap pizzicati*. Ces gestes ont toujours la même valeur rythmique, des triples croches.

Et ces différents types de gestes, lorsqu'ils sont juxtaposés, voire syncrétiques (complètement mélangés au profit d'une nouvelle perception) créent EG2. Par ailleurs, ces différents types de gestes se croisent, dans l'écriture ainsi que dans une interrelation, à l'instar de la figure chez Ferneyhough :

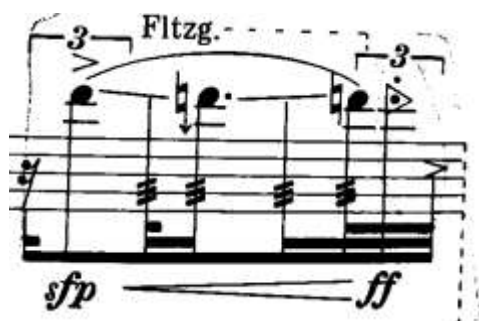


Figure 97 : Interrelation des gestes dans EG2

Sur la Figure 97, on voit bien la juxtaposition de deux types de gestes (variation timbrale et variation de la hauteur) suivis par le troisième type de geste (percussif). En outre, un type de geste semble ne correspondre qu'à cet ensemble : la variation de hauteurs. C'est précisément là, à l'écoute d'EG2, que nous repérons les agents à double fonction 1 et 3 (indéterminisme, évocation instrumentale, *etc.*) sans qu'ils soient définis par un traitement limité aux valeurs paramétriques (agent à double fonction 2).

Le troisième ensemble de gestes correspond à une forme de cadence très courte ayant sa propre temporalité :



Figure 98 : Sen I, ensemble de gestes 3

Nous avons décelé, pour l'ensemble de gestes 3, quatre gestes différents, du même type (toujours en croches mais barrées, elles doivent être jouées rapidement) qui sont variés par les techniques étendues de la flûte ou par des variations du geste en lui-même :



Figure 99 : Exemple geste EG3

Ici, nous repérons un geste, répété deux fois : deux croches liées puis une croche soufflée, ces deux éléments étant coupés par une courte respiration et avec une amplitude intervallaire assez classique. On retrouve le même geste, un peu plus loin, cette fois-ci varié :



Figure 100 : Variation d'un geste EG3

Lorsque ces quatre gestes se présentent à l'intérieur d'un cadre intitulé *senza tempo*, ils forment l'ensemble de gestes 3 ; aucun agent à double fonction n'est à repérer ici.

Le quatrième ensemble de gestes doit être compris comme une variation du premier, où le son et le silence ont un poids inversement proportionnel à EG1 :

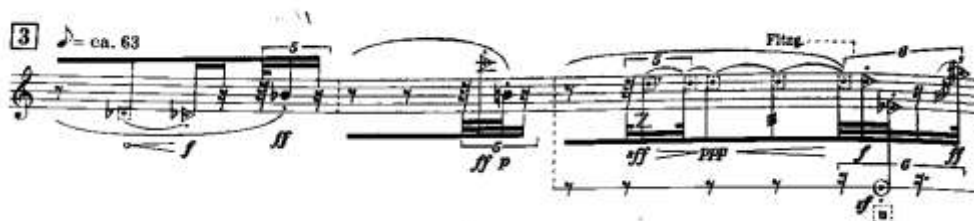


Figure 101 : Sen I, ensemble de gestes 4

Au total, nous comptabilisons dans EG4 treize gestes sous deux types différents : ceux au son soutenu ou répété, assez proche d'EG2 mais sans variation de hauteurs ; ceux, prépondérants, alternant son et silence – à l'instar d'EG1 – extrêmement percussifs, hachurés,

coupés en permanence, tels des bégaiements. La perception de cet ensemble de gestes rend compte d'une grande complexité rythmique. Par ailleurs, aucun agent à double fonction n'est perceptible, EG4 est totalement tourné vers la musique contemporaine.



Figure 102 : Sen I, ensemble de gestes 5

Le cinquième ensemble de gestes correspond à une utilisation du son clair de la flûte, sans présence de souffle et de silences. On y distingue trois gestes de deux types différents :

- Le premier geste correspond à un enchaînement de notes lent, souvent en « octaves évitées » (mi3 → mib2) caractérisé par un son « pur », sans souffle.
- Le deuxième geste est un enchaînement de notes rapide, type arpège (en référence à la classification de Lachenmann) suivi d'une tenue, toujours avec un son pur.
- Le troisième geste est strictement le même que le deuxième, mais avec une variation en ce qu'il intègre le *flutterzung*, qui modifie le son instrumental (son pur → soufflé et hachuré) ainsi que le geste idiomatique.

Ces trois gestes sont caractérisés par une absence de silences (à l'inverse d'EG1 et EG4). Par ailleurs, en fonction du contexte dans lequel est situé EG5, son effet perçu peut intégrer ou non des agents à double fonction, comme nous le verrons après.

Le sixième ensemble de gestes correspond à l'utilisation des multiphoniques.

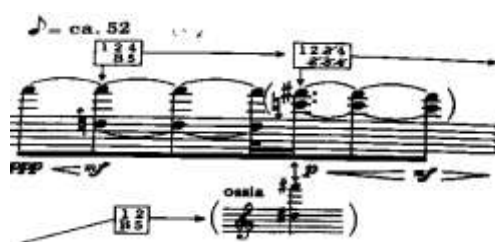


Figure 103 : Sen I, ensemble de gestes 6

Il contient trois gestes différents, dont deux du même type : le premier geste correspond à un son « pur », le deuxième à une multiphonique à deux sons, et le troisième à une multiphonique à trois sons. Caractérisé par sa capacité à créer plusieurs sons, cet ensemble ne contient pas d'agents à double fonction et n'y fera jamais référence.

Ces ensembles de gestes structurent toute la pièce, si bien que la forme est déterminée par ces derniers. En revanche, ils sont très souvent variés par l'utilisation des techniques étendues qui créent une nouvelle perception pour chaque réutilisation des gestes intérieurs aux ensembles mentionnés.

On remarque alors une pensée et une écriture purement contemporaines, comme nous pourrions les retrouver chez Ferneyhough ou Lachenmann. Par ailleurs, de nombreux éléments présents dans ces gestes intègrent des confluences avec la pratique instrumentale traditionnelle, notamment celle des flûtes japonaises (*flutterzunge*, variation de hauteurs, cris, souffle, *portamenti*...) et formalisés par l'agent à double fonction 3, selon nous nécessaire pour créer une réciprocité syncrétique. Cela est extrêmement flagrant à l'écoute du second ensemble. On ne peut en outre que remarquer l'utilité de ce syncrétisme à la fin de l'œuvre, où la présence de clics de touches, de notations ambiguës de la hauteur et du geste final tout à fait libre nous montrent que la notion de hauteur n'a, à ce stade, presque plus d'importance, c'est bien la relation inter-gestuelle – à l'intérieur d'un ensemble de geste, donc – qui domine. Or, nous avons démontré qu'autant dans la musique contemporaine que dans le langage traditionnel, l'abstraction des paramètres (en l'occurrence, les hauteurs) par rapport au geste est vectrice de sens :

30-31	EG4
32	EG2
33-35	EG4
36-37	EG2 terminaison EG5
38-39	EG4
40	EG2
41-43	EG4
43	EG2
44-45	EG5
45-48	EG2 entrecoupé par EG3
49-55	EG4
51	EG2
52-55	EG4
56-57	EG2 effet perçu EG4
58-59	EG4
60	EG2
61	EG4
62	EG2
63	EG4
65	EG2
66	EG4
67-68	EG2/EG4 (mesures reliées)
69-85	EG2
86	EG4
87-88	EG2

89	EG4
90	EG2
93	EG3
93	EG2
94	EG2
95	EG2 effet perçu EG5
96	EG5/EG3/EG2
97	EG5
98-99	EG2
100-101	EG5 effet perçu EG2/EG2
102-103	EG3/EG5
104	EG3
104-105	EG2
106	EG6
107-108	EG2
109	EG3/EG6
110	EG2
111	EG6
112-113	EG2
114	EG5/EG2
115-117	EG4
118-125	EG2

Nous rappelons que, dans cette pièce, seul EG2 fait référence à des gestes propres à l'interprétation des flûtes traditionnelles (*shakuhachi*, *nōkan* et *kagurabue*) et correspond à la typologie des emprunts qui intègrent l'agent à double fonction 3 dans notre classification. EG5 peut y faire référence en fonction du contexte qui lui succède.

On remarque plusieurs choses au regard de ce tableau et de la pièce. Au début, les différents gestes sont énoncés un par un (à l'exception d'EG6 qui apparaît comme nouvel élément au cours de la pièce), ils ne sont pas juxtaposés. On note que EG3 entrecoupe certains autres gestes, mais il ne sera jamais mélangé, puisque son écriture le met volontairement à l'écart (une sorte de cadence, en dehors de l'écriture précédente ou suivante). Pourtant, déjà là, on remarque des matériaux communs à certains gestes. Voici plusieurs exemples :

- Le *muraiki*, technique de jeu inspirée par le *shakuhachi*, apparaît pour la première fois mesure 7, dans EG2. Mais on le retrouve assez vite, décontextualisé d'EG2, mesure 12, dans EG4 :



Figure 105 : Sen I, Muraiki EG2, mesure 7

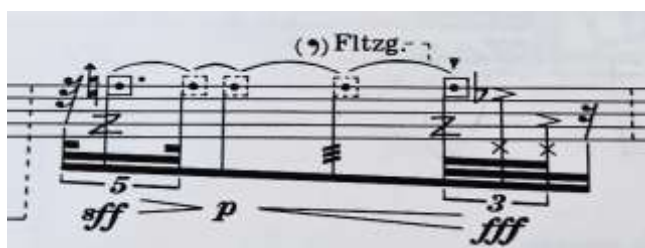


Figure 106 : Sen I, Muraiki EG4, mesure 12

- Même remarque pour les sons éoliens et les cris, que l'on retrouve dans un ensemble de gestes se référant à la pratique des flûtes traditionnelles autant que dans un ensemble de gestes résolument contemporain :



Figure 107 : Sen I, EG2 sons éoliens et interjections

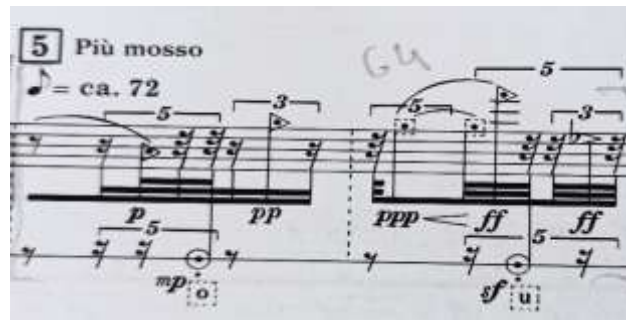


Figure 108 : Sen I, EG4 sons éoliens et interjections

Cet échange de mêmes éléments dans deux gestes différents est assez significatif, puisqu'il démontre que la perception d'un élément peut changer drastiquement en fonction de l'ensemble dans lequel il se situe. Pour le dire autrement, l'effet perçu d'un geste sera complètement modifié en fonction du contexte dans lequel il est intégré – à l'instar de la pièce de Takemitsu. C'est précisément sur cette technique que se repose Hosokawa pour son modèle musical syncrétique.

Donc, dès le début de la pièce, on distingue des gestes différents – avec des références à des cultures différentes – mais dont les éléments sont communs. L'agent à double fonction 3 agit ici comme la confluence entre les différents gestes. Par ailleurs, on remarque en observant le tableau, qu'un dialogue s'installe rapidement entre EG4 et EG2 (des mesures 15 à 50) jusqu'à une fusion des deux ensembles de gestes. À la mesure 51, l'ensemble de gestes est toujours EG4, mais l'effet perçu est celui de EG2 ; on trouve l'exemple inverse aux mesures 56-57, où l'écriture est très clairement indiquée comme l'ensemble de gestes 2, mais l'effet perçu de cette écriture est bien EG4. On observe ce geste syncrétique mesures 100-101 (EG5/ effet perçu EG2/EG2). Pour ce dernier exemple, l'effet perçu de EG2 dans EG5 agit comme une transition vers EG2 :

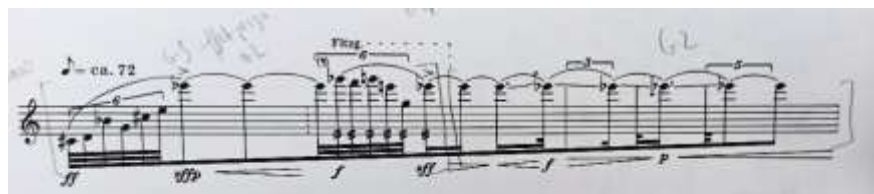


Figure 109 : Sen I, mesure 101, EG5 effet perçu EG2

Résumons : dans *Sen I*, c'est le geste qui crée la référence à la pratique traditionnelle des flûtes japonaises et qui peut créer un particularisme proprement japonais lors de la réception de l'œuvre. Mais c'est aussi lui qui crée la confluence entre les deux cultures par l'apport de

modes de jeu communs. On le voit, donc, aucune notion paramétrique ne rentre en compte ici pour opérer le syncrétisme (bien qu'elles constituent les différents gestes, sans quoi, ils n'existeraient pas⁶⁷⁴), c'est bien le geste qui est nécessaire à l'élaboration d'une œuvre contemporaine orientée mais non exotique. On remarque par ailleurs une différence nettement affirmée avec *Itinerant*, puisque Takemitsu *confronte* les gestes tandis qu'Hosokawa les *fusionne*. Deux méthodes bien différentes mais toutes deux fonctionnelles.

Nous observons donc une écriture contemporaine configurée autour de gestes. En outre, ce qui rend la pièce spécifiquement intéressante pour la musique contemporaine sont les nombreuses utilisations des techniques étendues, dont certaines sont *orientées esthétiquement*, puisqu'elles font référence à des pratiques flûtistiques traditionnelles. Nous mentionnions plus haut le *muraiki*, technique qui provient de la pratique du *shakuhachi*, mais ce n'est pas la seule porteuse de référence. On retrouve la variation de hauteur (indéterminisme), la référence aux flûtes *kagurabue* et *nōkan*, le *kakegoe* du théâtre *nō*, le *ma*... Mais ces emprunts sont complètement intégrés, incorporés au langage de la pièce, dans une écriture strictement contemporaine et bien loin d'être simplement « juxtaposés ». Par ailleurs, ces gestes communs formalisés par l'agent à double fonction 3 sont amplifiés par d'autres emprunts, tels que la référence au *nō* (agent à double fonction 4) ou encore le *ma* (agent à double fonction 5). Et c'est bien l'agent à double fonction 3 (emprunts gestuels) qui permet l'évocation des flûtes traditionnelles (agent à double fonction 1). La référence à la musique traditionnelle est donc claire, audible, mais absolument pas liée au paramètre (agent à double fonction 2). C'est précisément là que certains gestes apportent une sensation exogène sans être exotiques, et peuvent orienter l'écoute d'une pièce contemporaine. C'est cette jonction entre deux pensées musicales par l'utilisation d'un même élément qui permet la fertilité nécessaire à la création d'une œuvre contemporaine dont l'esthétique syncrétique est claire.

II.B.2. Vérification de l'hypothèse gestuelle 1 : analyse de Fragments d'automne ou traces (2023), de Tetsuya Yamamoto

Pour affermir nos propos et valider nos différentes hypothèses, nous allons analyser la pièce *Fragments d'automne ou traces* pour *shakuhachi* et *koto*, de Tetsuya Yamamoto⁶⁷⁵. Nous commencerons l'analyse par le repérage et l'énumération des agents à double fonction et la

⁶⁷⁴ Le matériau paramétrique, s'il a sans doute une structure, évite les références claires à la musique tonale, dodécaphonique ou traditionnelle.

⁶⁷⁵ Pour en savoir plus sur ce compositeur, se référer à l'annexe 1.

présentation de la pièce. Nous nous attarderons ensuite sur l'identification d'ensembles de gestes qui permettent un syncrétisme efficace de la pièce sans passer par le deuxième agent à double fonction. Mais avant de commencer l'analyse, voici quelques propos du compositeur avec qui nous avons eu l'occasion de nous entretenir, qui confirment l'utilisation de techniques gestuelles propres à l'instrumentation japonaise :

« J'utilise l'écriture classique avec une partition normale. Parfois, j'utilise des caractères et des motifs traditionnels, par exemple les aitate du shō. Lorsque j'utilise ces accords traditionnels, j'écris le type d'accord traditionnel en kanji sous les notes, mais en fait, j'écris la partition aussi, comme je le fais d'habitude. En revanche, lorsque je compose pour des instruments traditionnels, j'utilise des techniques de jeu traditionnelles [le compositeur donne ici l'exemple du korokoro au shakuhachi, du glissando, de l'indéterminisme des quarts de ton ou encore de l'oshide au koto]. J'utilise aussi beaucoup un ouvrage sur les instruments traditionnels, de Miki Minoru, Composing for Japanese Instruments⁶⁷⁶. Elle y explique comment utiliser et composer pour les instruments traditionnels, et il y a beaucoup d'informations sur le gagaku. Le livre décrit également les caractéristiques des instruments traditionnels japonais et la manière d'écrire des partitions pour eux. Il a été écrit il y a longtemps, mais il est encore très utile aujourd'hui.⁶⁷⁷ »

D'autant plus que Yamamoto estime que l'emploi d'une structure paramétrique est à éviter lors de l'utilisation d'instruments traditionnels, et que d'autres caractéristiques, peut-être plus importantes, doivent être mises en avant. Nous lui avons demandé s'il pensait qu'il était possible de composer une œuvre pour instruments traditionnels sans passer par la valeur paramétrique, voici sa réponse :

« Oui, je le pense. Par exemple, prenez le temps, la temporalité. Ce qui est caractéristique du gagaku, c'est le temps, pas les modes. D'une certaine manière, le temps est bien plus important que les modes utilisés, comme une abstraction des modes au profit d'un temps hors du temps. De fait, on peut intégrer une temporalité du gagaku à l'intérieur d'une œuvre contemporaine

⁶⁷⁶ Minoru, Miki, *Composing for Japanese Instruments*, Université de Rochester Pr., 2008, 256 pages.

⁶⁷⁷ Yamamoto, Tetsuya, dans le cadre d'un entretien réalisé avec Luc Deduytschaever, 17/10/2024, nous traduisons.

sans pour autant utiliser les modes de ce type de musique, même si on utilise l'instrumentation du gagaku.⁶⁷⁸ »

II.B.2.a. Présentation de la pièce et repérage des agents à double fonction

Précisons tout d'abord que la pièce est écrite de manière tout à fait non tonale, où la valeur paramétrique n'a aucun impact spécifique. Pour interpréter cette pièce, le joueur de *shakuhachi* doit avoir deux *shakuhachi*, un en sol (à sept trous) et un en ré (à cinq trous), nécessaires lors des changements de tessiture. Le *koto* est un *koto* à 13 cordes. Le type d'écriture utilisé est par ailleurs l'écriture occidentale, et non l'écriture traditionnelle⁶⁷⁹. Concernant le repérage des agents à double fonction, le travail a déjà été plus ou moins fait par le compositeur, notamment sur les premières pages de l'œuvre :

for Shakuhachi:

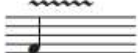
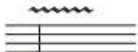
	なやし Nayashi bending down/up, then return the sound to previous		むらいき Muraiki aeolian sound
	かざいき Kazaiki more breathy and noisy than Muraiki		カラカラ Karakara bisbigliando effect (bisb. = bisbigliando)
	そらね Sorane aeolian sound with pitch of shorter duration		たまね Tamane flutter tonguing
	息ユリ Ikiyuri vibrato normal with breath		たてユリ Tateyuri vibrato, produced by moving the head vertically, creating a recognizable change in pitch
	よこユリ Yokoyuri vibrato, produced by moving the head horizontally, no change in pitch		回しユリ Mawashi-yuri vibrato, produced by the combination of Tateyuri and Yokoyuri, moving the head in circular motion

Figure 110 : Techniques de jeu shakuhachi

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ Il existe une écriture traditionnelle pour cet instrument.

for Koto:

N.R. = Near the Ryukaku 竜角の近いところで演奏する
P.O. = Position Ordinary 通常の位置で演奏する
L.H. = Left Hand 左手で演奏する
- For the chords by 3 notes, the lowest note is played by the left hand
- 3音の和音の場合、最低音を左手が担当する
⊕ ... stop the resonance 余韻を止める

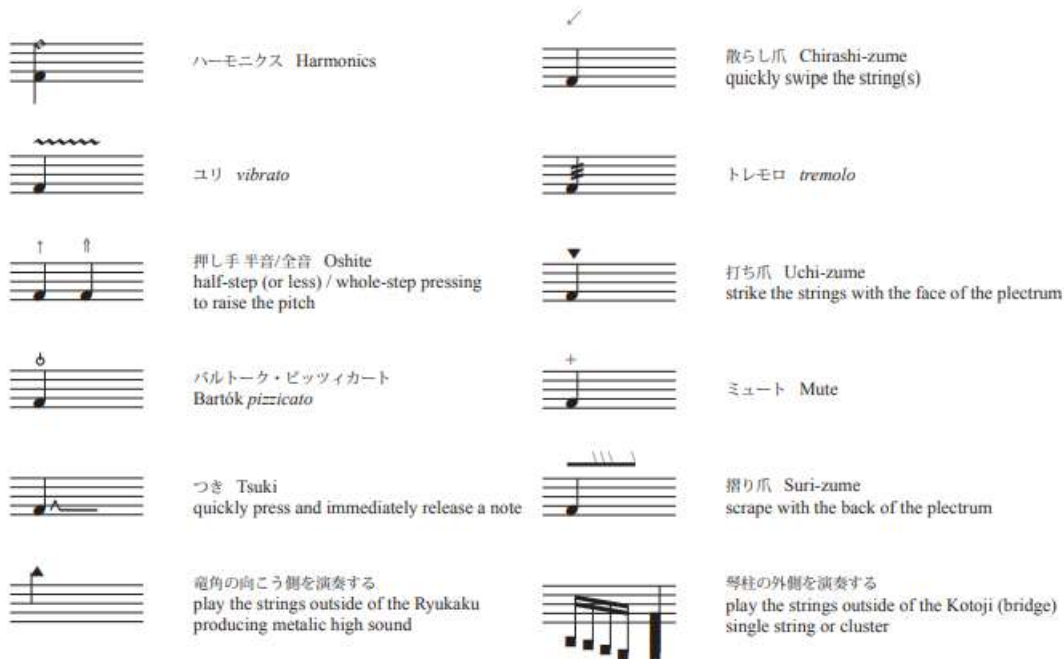


Figure 111 : Techniques de jeu koto

Nous retrouvons de nombreux emprunts qui correspondent à l'agent à double fonction 3 :

- Le *muraiki*, le *korokoro*⁶⁸⁰, les différentes formes de *vibrato*⁶⁸¹ utilisés avec les techniques traditionnelles du *shakuhachi*, la présence du souffle⁶⁸² pour la partie de *shakuhachi*.
- L'*oshide*⁶⁸³, les techniques de jeu bruitistes traditionnelles⁶⁸⁴ ainsi que le *tsuki* pour la partie de *koto*.
- Spécifions l'utilisation d'instruments traditionnels, qui correspond aussi à un agent à double fonction.

⁶⁸⁰ Semblable à un trille de timbre, il est noté sur les indications du compositeur *karakara*, autre appellation de cette technique.

⁶⁸¹ *Ikiyuri*, *tateyuri*, *yokoyuri* et *mawashiyuri*.

⁶⁸² *Sorane* et *kazaiki*

⁶⁸³ Appelé dans la partition *oshite*, autre prononciation possible des *kanjis*.

⁶⁸⁴ *Suri-zume*, *uchi-zume*, *Chirashi-zume*.

Notons que ces techniques sont mises au même niveau que les techniques de jeu contemporaines, comme le *pizzicato* Bartók, les harmoniques ou encore les clusters. Par ailleurs, nous avons déjà démontré dans les parties précédentes que ces techniques de jeu, pourtant traditionnelles, avaient toutes des correspondances avec des techniques de jeu contemporaines ; reprenons l'exemple du *muraiki*, tout à fait réalisable à la flûte traversière, ou encore le *tamane* qui correspond tout simplement au *flutterzunge*.

D'autres emprunts ne sont pas spécifiés – ou simplement insinués – dans la partie explicative des techniques de jeu, comme l'indéterminisme des hauteurs, présent de façon largement explicite tout au long de la pièce, par l'utilisation de *glissandi*, des types de *vibrato* traditionnels ou encore de l'*oshide* :



Figure 112 : Variation de hauteurs glissandi shakuhachi

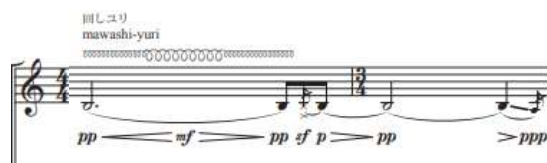


Figure 113 : Mawashi yuri variation indéterminée



Figure 114 : Oshide, variation indéterminée

Notons aussi la présence du *ma*, formalisé par l'agent à double fonction 5 et présent tout au long de la pièce, largement identifiable à la fin où les interprètes se situent dans un quasi-silence pendant une vingtaine de secondes, encore en position de jeu, où l'on écoute ce qui se passe entre les sons, entre la musique :



Figure 115 : ma

Résumons un peu. Trois éléments nous semblent importants :

- Les agents à double fonction caractérisent la pièce du début à la fin, ils ont une importance considérable dans l'œuvre et orientent bien la pièce esthétiquement.
- Ces agents à double fonction sont tous notés et écrits, sur la partition ; ils sont structurés par de multiples emprunts qui, lorsqu'ils sont rattachés à l'agent à double fonction 3, ont tous des homologues dans la musique contemporaine.
- Aucun mode traditionnel n'a été utilisé dans la pièce.

Alors, le syncrétisme est-il pour autant réussi ? Peut-on intégrer cette œuvre à l'écriture syncrétique que nous abordions plus tôt ? Nous nous proposons de vérifier cette dernière hypothèse par l'analyse gestuelle de l'œuvre.

II.B.2.b. Analyse gestuelle

Notre analyse a mené à la conclusion suivante :

- Il y a en tout dix-sept gestes dans la partie de *shakuhachi*.
- Il y en a vingt dans la partie de *koto*.
- Pour chaque partie, on retrouve les mêmes catégories gestuelles ou ensembles de gestes ; le premier ensemble est celui qui regroupe les gestes dont la hauteur varie, le deuxième regroupe les gestes bruitistes, et le troisième les gestes sans variation.

Pour chaque ensemble, on retrouve aisément des gestes communs entre la musique contemporaine et la musique traditionnelle, autant pour le *shakuhachi* que pour le *koto*. C'est aussi la raison pour laquelle le compositeur a nommé certaines techniques de jeu à la fois en

anglais (nom contemporain) et en japonais (nom traditionnel). Ces techniques correspondent strictement au même geste dans les deux types de musique.

II.B.2.b.i. Présentation des gestes

Détaillons les gestes pour chaque partie instrumentale :

Shakuhachi :

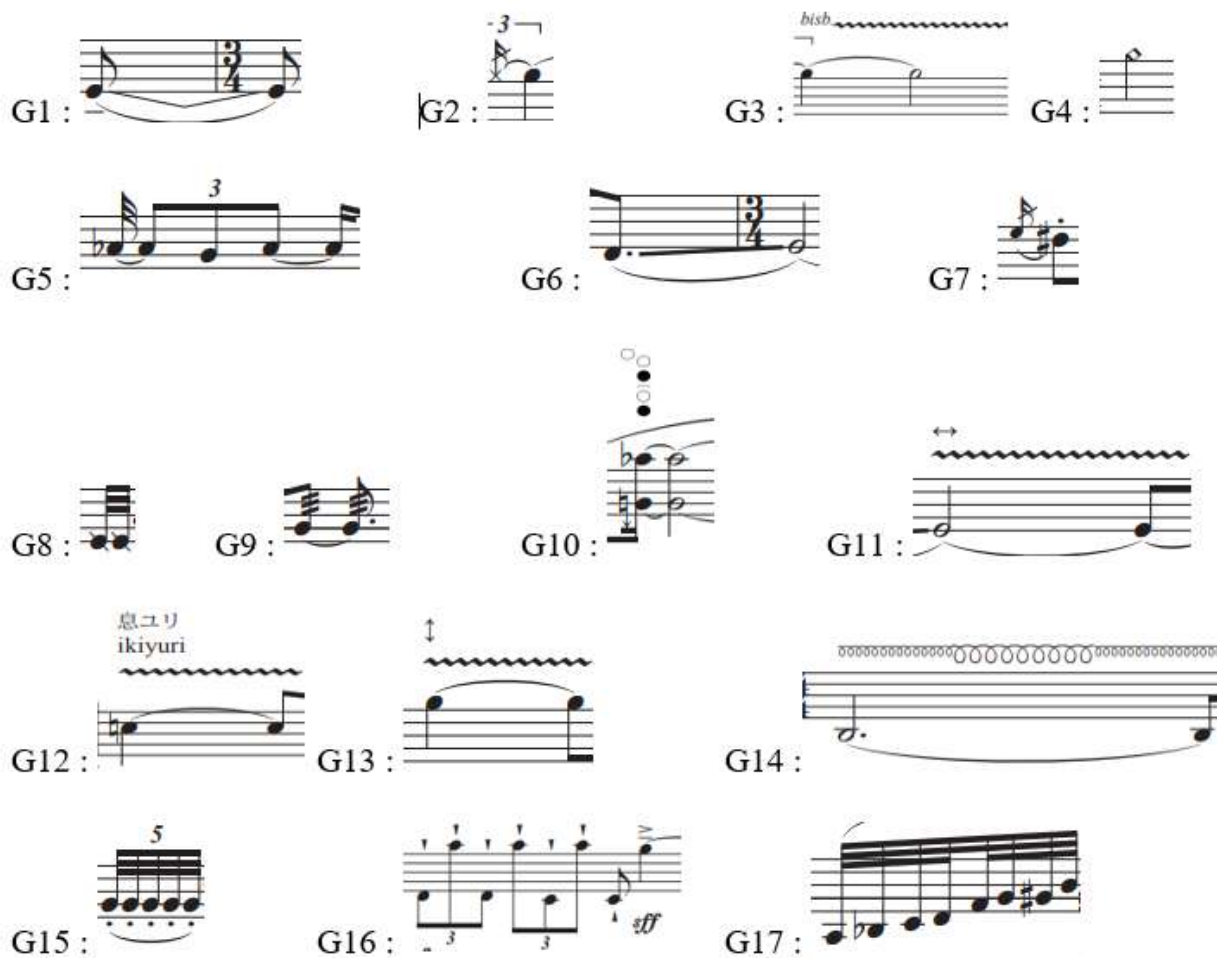


Figure 116 Gestes shakuhachi

Classons maintenant ces gestes par ensembles :

Tableau 12 : Classification ensembles de gestes koto

Ensembles de gestes	Gestes
Variation de la hauteur EG1	G1, G3, G6, G11, G12, G13, G14
Ensemble bruitiste EG2	G2, G4, G8, G9, G10
Ensemble sans variations sonores EG3	G5, G7, G15, G16, G17

Koto :

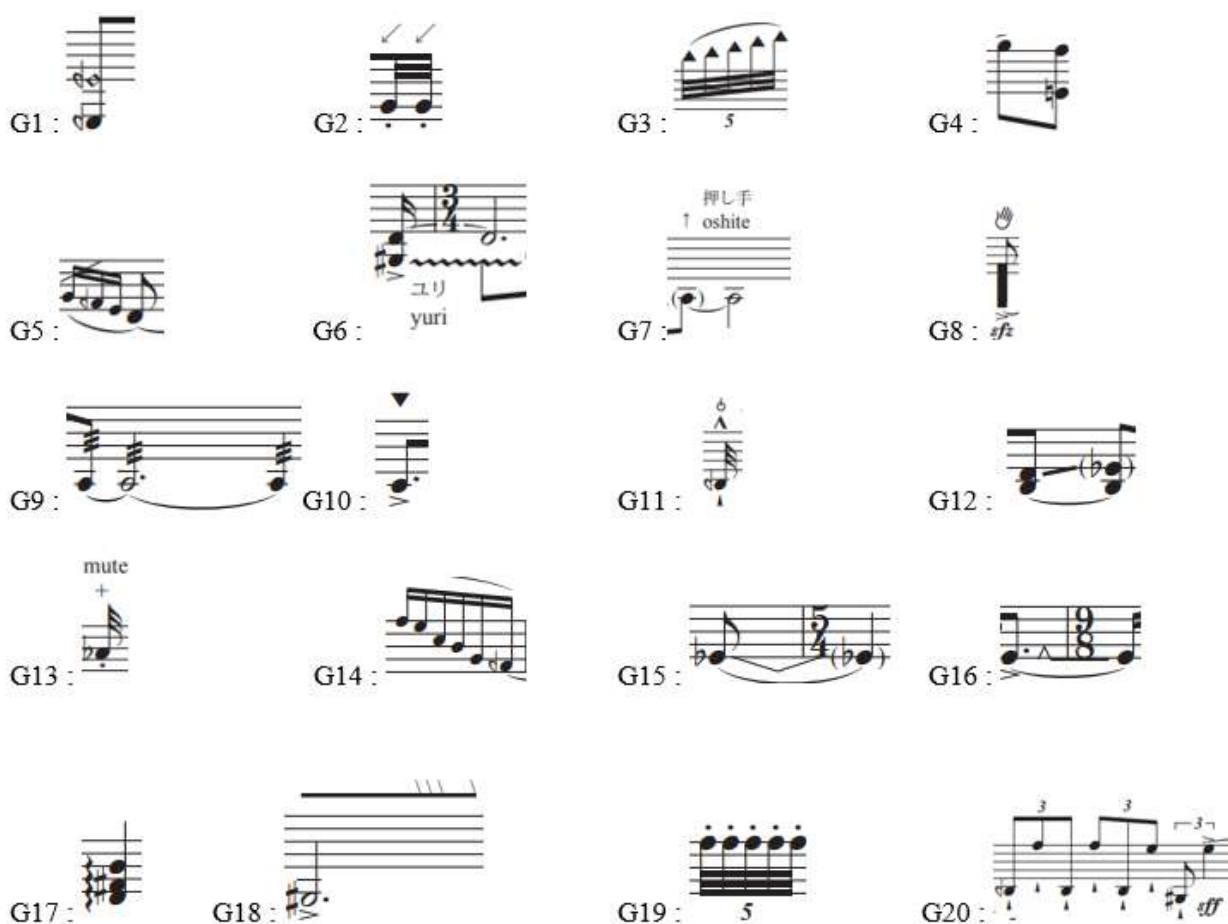


Figure 117 Gestes koto

Nous classons ces gestes en trois ensembles de gestes similaires à ceux du *shakuhachi* :

Tableau 13 : Classification ensembles de gestes shakuhachi

Ensembles de gestes	Gestes
Variation de la hauteur EG1	G6, G7, G12, G15, G16
Ensemble bruitiste EG2	G1, G2, G3, G8, G10, G9, G11, G13, G18
Ensemble sans variation sonore EG3	G4, G14, G19, G20

II.B.2.b.ii.

Disposition des gestes et des ensembles de gestes

Tous ces gestes, qui intègrent des ensembles distincts, se construisent dans le temps de l'œuvre pour lui donner forme. Il est donc nécessaire d'analyser leur évolution et leur structuration au cours de l'œuvre. Voici un tableau qui récapitule leur évolution dans le temps. Lorsque l'indication + est ajoutée, cela signifie qu'il y a une superposition entre plusieurs gestes dans un même espace temporel. Les → indiquent une transformation d'un geste en un autre geste dans un même espace temporel. Les cases vides indiquent une mesure de silence.

Mesure	Instrumentation	Gestes	Ensembles de gestes
1	<i>Shakuhachi</i>	G1	EG1
	<i>Koto</i>	G4	EG3
2	<i>Shakuhachi</i>	G2, G3	EG1
	<i>Koto</i>	G1, G2, G3, G4	EG2, EG3
3	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
4	<i>Shakuhachi</i>	G3+G4, G5, G6	EG1+EG2, EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G1, G4, G5	EG2, EG3
5	<i>Shakuhachi</i>	G11, G6	EG1
	<i>Koto</i>	G6, G7	EG1
6	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
7	<i>Shakuhachi</i>	G12, G5, G6	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G8	EG2
8	<i>Shakuhachi</i>	G6, G6+G3, G7	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G5+G1, G6, G2	EG1, EG2, EG3
9	<i>Shakuhachi</i>	G3, G1, G5	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G1, G4	EG2, EG3
10	<i>Shakuhachi</i>	G5 → G12, G7	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G9	EG3, EG2
11	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
12	<i>Shakuhachi</i>	G5, G7, G6+G7	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G10, G2, G4, G7	EG2, EG3, EG1
13	<i>Shakuhachi</i>	G6, G3	EG1
	<i>Koto</i>	G7, G1	EG1, EG2
14	<i>Shakuhachi</i>	G13, G5, G12, G5	EG1, EG3

	<i>Koto</i>	G4, G1, G4, G7, G1	EG1, EG2, EG3
15	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
16	<i>Shakuhachi</i>	G1, G12	EG1
	<i>Koto</i>	G12+G7, G5+G7, G3+G10	EG3, EG2, EG1
17	<i>Shakuhachi</i>	G5	EG3
	<i>Koto</i>		
18	<i>Shakuhachi</i>	G8, G5, G9	EG1, EG2, EG3
	<i>Koto</i>		
19	<i>Shakuhachi</i>	G15, G10	EG3, EG2
	<i>Koto</i>		
20	<i>Shakuhachi</i>	G10, G17	EG2, EG3
	<i>Koto</i>	G4, G2, G7, G6, G4, G11	EG3, EG2, EG1
21	<i>Shakuhachi</i>	G14, G2	EG1, EG2
	<i>Koto</i>	G7+G2, G4	EG1, EG2, EG3
22	<i>Shakuhachi</i>	G5, G6	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G1, G4	EG2, EG3
23	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
24	<i>Shakuhachi</i>	G6	EG1
	<i>Koto</i>	G4, G7	EG3, EG1
25	<i>Shakuhachi</i>	G5, G13	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G12+G7, G5, G1	EG3, EG2, EG1
26	<i>Shakuhachi</i>	G3, G8	EG1, EG2
	<i>Koto</i>	G9	EG2
27	<i>Shakuhachi</i>	G2, G8	EG2
	<i>Koto</i>	G1, G13	EG2
28	<i>Shakuhachi</i>	G10	EG2

	<i>Koto</i>	G4, G5	EG3
29	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
30	<i>Shakuhachi</i>	G6 → G3	EG1
	<i>Koto</i>	G1, G4, G1, G4, G9	EG2, EG3
31	<i>Shakuhachi</i>	G3	EG1
	<i>Koto</i>	G9, G14	EG2, EG3
32	<i>Shakuhachi</i>	G10+G3	EG1 + EG2
	<i>Koto</i>	G9, G4, G1	EG2, EG3
33	<i>Shakuhachi</i>	G10+G3	EG1+EG2
	<i>Koto</i>		
34	<i>Shakuhachi</i>	G10+G3	EG1+EG2
	<i>Koto</i>		
35	<i>Shakuhachi</i>	G10+G3 → G10+G3+G6	EG1+EG2
	<i>Koto</i>	G12, G12+G7, G6, G7+G15	EG1
36	<i>Shakuhachi</i>	G3	EG1
	<i>Koto</i>	G1, G7, G5, G14, G12+G7	EG2, EG1, EG3
37	<i>Shakuhachi</i>	G10+G3	EG1, EG2
	<i>Koto</i>		
38	<i>Shakuhachi</i>	G8	EG2
	<i>Koto</i>	G2	EG2
39	<i>Shakuhachi</i>	G5, G14	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G1, G4, G7, G4	EG3, EG2, EG1
40	<i>Shakuhachi</i>	G2+G4+G3	EG2+EG1
	<i>Koto</i>	G4, G1, G2	EG3, EG2
41	<i>Shakuhachi</i>	G5, G6+G11	EG3, EG1
	<i>Koto</i>		

42	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>	G4, G7, G4, G1, G16	EG3, EG1, EG2
43	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>	G4	EG3
44	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
45	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>	G17, G4, G7, G12+G7	EG3, EG1
46	<i>Shakuhachi</i>	G5, G2	EG3, EG2
	<i>Koto</i>		
47	<i>Shakuhachi</i>	G5, G6	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G9	EG2
48	<i>Shakuhachi</i>	G5	EG3
	<i>Koto</i>	G8	EG2
49	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
50	<i>Shakuhachi</i>	G5, G4+G3, G3	EG3, EG2+EG1, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G1	EG3, EG2
51	<i>Shakuhachi</i>	G3	EG1
	<i>Koto</i>		
52	<i>Shakuhachi</i>	G3+G6, G5	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G4	EG3
53	<i>Shakuhachi</i>	G6, G5, G2+G4+G3	EG1, EG3, EG1+EG2
	<i>Koto</i>	G17, G7, G9	EG3, EG1, EG2
54	<i>Shakuhachi</i>	G4, G5, G3	EG2, EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G9, G14+G5	EG2, EG3
55	<i>Shakuhachi</i>	G3+G6	EG1

	<i>Koto</i>		
56	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
57	<i>Shakuhachi</i>	G5	EG3
	<i>Koto</i>	G4	EG3
58	<i>Shakuhachi</i>	G4	EG2
	<i>Koto</i>	G18	EG2
59	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
60	<i>Shakuhachi</i>	G15	EG3
	<i>Koto</i>	G19	EG3
61	<i>Shakuhachi</i>	G15	EG3
	<i>Koto</i>	G19	EG3
62	<i>Shakuhachi</i>	G3	EG1
	<i>Koto</i>	G11	EG2
63	<i>Shakuhachi</i>	G13	EG1
	<i>Koto</i>	G6	EG1
64	<i>Shakuhachi</i>	G13	EG1
	<i>Koto</i>	G6	EG1
65	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
66	<i>Shakuhachi</i>	G16	EG3
	<i>Koto</i>	G20	EG3
67	<i>Shakuhachi</i>	G16	EG3
	<i>Koto</i>	G20	EG3
68	<i>Shakuhachi</i>	G16	EG3
	<i>Koto</i>	G20	EG3
69	<i>Shakuhachi</i>	G17, G9	EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G14+G7, G9	EG3+EG1, EG2

70	<i>Shakuhachi</i>	G17, G9	EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G14+G7, G9	EG3+EG1, EG2
71	<i>Shakuhachi</i>	G17, G9	EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G14+G7, G9	EG3+EG1, EG2
72	<i>Shakuhachi</i>	G17, G9	EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G14+G7, G9	EG3+EG1, EG2
73	<i>Shakuhachi</i>	G17, G9	EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G14+G7, G9	EG3+EG1, EG2
74	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>	G14+G7	EG3+EG1
75	<i>Shakuhachi</i>	G16	EG3
	<i>Koto</i>	G20	EG3
76	<i>Shakuhachi</i>	G16	EG3
	<i>Koto</i>	G20	EG3
77	<i>Shakuhachi</i>	G16	EG3
	<i>Koto</i>	G20	EG3
78	<i>Shakuhachi</i>	G13	EG1
	<i>Koto</i>	G6	EG1
79	<i>Shakuhachi</i>	G13	EG1
	<i>Koto</i>	G6	EG1
80	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
81	<i>Shakuhachi</i>	G15	EG3
	<i>Koto</i>	G19	EG3
82	<i>Shakuhachi</i>	G15	EG3
	<i>Koto</i>	G19	EG3
83	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>	G8, G3+G2	EG2
84	<i>Shakuhachi</i>		

	<i>Koto</i>		
85	<i>Shakuhachi</i>	G4	EG2
	<i>Koto</i>	G18	EG2
86	<i>Shakuhachi</i>	G5	EG3
	<i>Koto</i>	G4	EG3
87	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
88	<i>Shakuhachi</i>	G5	EG3
	<i>Koto</i>		
89	<i>Shakuhachi</i>	G5→G6	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G1, G4	EG3, EG2
90	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
91	<i>Shakuhachi</i>	G8, G7, G8	EG2, EG3
	<i>Koto</i>	G4, G5+G12, G1	EG3, EG3+EG1, EG2
92	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
93	<i>Shakuhachi</i>	G9, G2→G4→G5	EG2, EG2→EG3
	<i>Koto</i>	G7, G2, G18	EG1, EG2
94	<i>Shakuhachi</i>	G5→G10	EG3→EG2
	<i>Koto</i>	G1, G8	EG2
95	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
96	<i>Shakuhachi</i>	G9, G8	EG2
	<i>Koto</i>	G9, G2	EG2
97	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		
98	<i>Shakuhachi</i>	G5→G11	EG3→EG1

	<i>Koto</i>		
99	<i>Shakuhachi</i>	G4+G13+G6, G5	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G4, G7+G12, G4	EG3, EG1, EG3
100	<i>Shakuhachi</i>	G6	EG1
	<i>Koto</i>	G1, G7	EG2, EG1
101	<i>Shakuhachi</i>	G3	EG1
	<i>Koto</i>	G14, G1, G7, EG4	EG3, EG2, EG1, EG3
102	<i>Shakuhachi</i>	G13, G5, G2	EG1, EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G1, G4	EG3, EG2, EG3
103	<i>Shakuhachi</i>	G3, G8, G6+G7+G11	EG1, EG2, EG1
	<i>Koto</i>	G9, G1	EG2
104	<i>Shakuhachi</i>	G4, G8, G6+G7+G3	EG2, EG1
	<i>Koto</i>	G5, G7, G2, G13	EG3, EG1, EG2
105	<i>Shakuhachi</i>	G5, G6	EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G4, G6+G7	EG3, EG1
106	<i>Shakuhachi</i>	G1, G6, G5	EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G4, G7, G4, G1, G16	EG3, EG1, EG3, EG2, EG1
107	<i>Shakuhachi</i>	G10+G13, G6	EG1+EG2, EG1
	<i>Koto</i>	G7, G4, G1, G4	EG1, EG3, EG2
108	<i>Shakuhachi</i>	G5, G3, G7	EG3, EG1, EG3
	<i>Koto</i>	G4, G7, G4	EG3, EG1, EG3
109	<i>Shakuhachi</i>	G6+G7, G1, G7, G6	EG1, EG3, EG1
	<i>Koto</i>	G7, G4, G1, G4, G12	EG1, EG3, EG2, EG3, EG1
110	<i>Shakuhachi</i>	G11→G3+G6	EG1
	<i>Koto</i>	G7, G2, G1, G6, G12	EG1, EG2, EG1
111	<i>Shakuhachi</i>	G6→G13	EG1
	<i>Koto</i>	G5→G9, G7, G4	EG3→EG2, EG1, EG3

112	<i>Shakuhachi</i>	G13, G7, G10	EG1, EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G5, G17, G5	EG3
113	<i>Shakuhachi</i>	G5, G7, G3+G6, G5	EG3, EG2, EG3
	<i>Koto</i>	G15, G9, G5, G12+G7, G17	EG1, EG2, EG3, EG1, EG3
114	<i>Shakuhachi</i>	G3, G5, G10, G9	EG1, EG3, EG2
	<i>Koto</i>	G14+G5, G6, G2, G14+G5, G1, G14+G7	EG3, EG1, EG2, EG1, EG2, EG3+EG1
115	<i>Shakuhachi</i>	G5, G17	EG3
	<i>Koto</i>	G9, G14	EG2, EG3
116	<i>Shakuhachi</i>	G5, G17	EG3
	<i>Koto</i>	G9, G14	EG2, EG3
117	<i>Shakuhachi</i>	G5, G17	EG3
	<i>Koto</i>	G9, G14	EG2, EG3
118	<i>Shakuhachi</i>	G5, G17	EG3
	<i>Koto</i>	G9, G14	EG2, EG3
119	<i>Shakuhachi</i>	G6+G3	EG1
	<i>Koto</i>	G9+G12+G7	EG2+EG1
120	<i>Shakuhachi</i>	G15, G10, G2, G3	EG3, EG2, EG1
	<i>Koto</i>	G11, G14, G10, G8	EG2, EG3, EG2
121	<i>Shakuhachi</i>		
	<i>Koto</i>		

Tableau 14 : Disposition ensembles de gestes

Plusieurs éléments sont à expliquer ici. Si les gestes et leur mise en relation au travers d'ensembles de gestes ne sont pas spécialement compliqués à trouver dans cette pièce, car relativement évidents, la disposition des ensembles de gestes et leurs interactions semblent beaucoup plus complexes. Contrairement à *Sen I* ou *Itinerant*, où les ensembles de gestes étaient exposés de façon horizontale, ici, les ensembles de gestes – ainsi que les gestes qui les composent – sont exposés de façon verticale. Nous appelons cette structuration une *polyphonie gestuelle*. Par ailleurs, il arrive régulièrement qu'un ensemble de gestes se transforme en un

autre ensemble de gestes par des processus de simplification ou de complexification du mouvement :

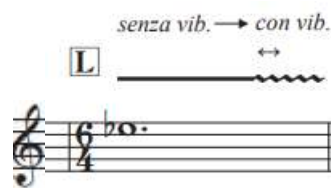


Figure 118 : Transformation, m. 98

Dans cet exemple, nous remarquons bien la transformation de G4, appartenant à EG3, en G11 appartenant à EG1 par complexification du mouvement sonore, dans un seul et même espace temporel.

Nous retrouvons aussi la superposition de plusieurs ensembles de gestes :

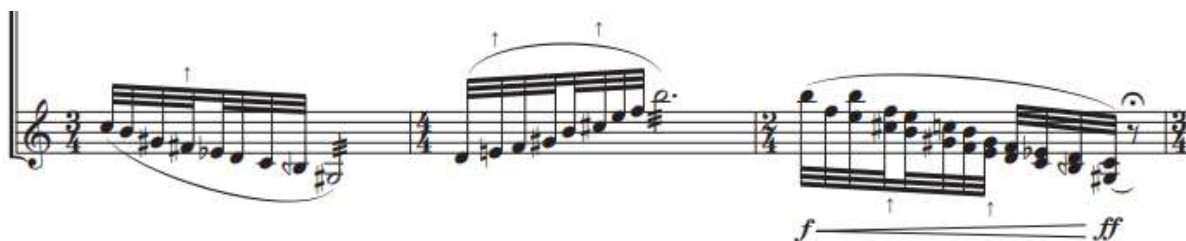


Figure 119 : Superposition, m. 72-74

Nous remarquons ici la présence, à la mesure 74, de G14 (arpèges) de l'EG3 au *koto*, superposé à G7 de l'EG1. De la même manière, on peut retrouver ce type de configuration de manière polyphonique, entre les deux instruments :

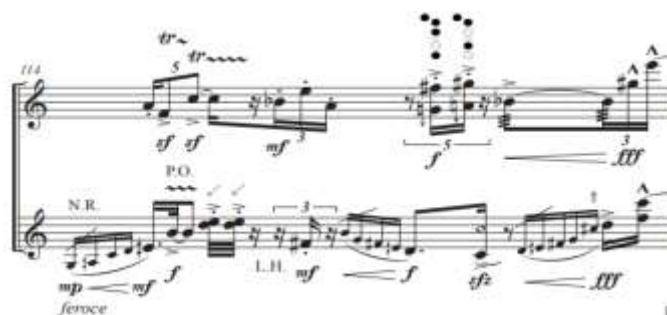


Figure 120 : Superposition polyphonique d'ensembles gestuels, m. 114

Dans cet exemple – loin d'être le seul –, les trois ensembles de gestes sont constamment superposés. Si l'on décompose l'exemple : la mesure commence avec l'*appogiatura* au *koto*, suivie par le *yuri*, juxtaposé au *korokoro* du *shakuhachi*, coupé sur le deuxième temps par le

chirashi-zume du *koto* (intégrant EG2). On retrouve ensuite un son sans variations à partir de la seconde moitié du deuxième temps chez les deux instruments, puis une instance d'EG2 dans la seconde moitié du troisième temps (multiphoniques et harmonique). Le *shakuhachi* continue à utiliser un geste appartenant à EG2 lorsque le *koto* (dernier temps de la mesure) joue un arpège *appoggiaturé* avec *oshide* (G5+G7+G4), correspondant aux ensembles EG1 et EG3. Sur ce dernier temps, au niveau polyphonique, nous retrouvons les trois ensembles de gestes superposés les uns aux autres. Au niveau temporel, cela donne alors :

Tableau 15 : Superposition ensembles de geste

Temps	1	2	3	4
EG <i>shakuhachi</i>	EG1	EG3	EG2-----EG3	
EG <i>koto</i>	EG3 EG1 EG2 EG3		EG2 EG3+EG1	

Grâce à cette structuration polyphonique des ensembles de gestes – donc une structuration verticale des gestes, et non horizontale –, la frontière entre les emprunts du troisième agent à double fonction et les modes de jeu contemporains est complètement abolie au profit d'un syncrétisme total. Pour le dire autrement, le geste permet d'obtenir un syncrétisme fertile entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine, toujours sans passer par la valeur paramétrique. Et les ensembles de geste sont constamment imbriqués et juxtaposés tout au long de la pièce. Ce sont leurs interactions et leur mise en relation polyphonique qui créent la forme de l'œuvre.

II.B.3. Vérification de l'hypothèse gestuelle 2 : Monochromer Garten XI pour orgue, flûte à bec, shinobue, shakuhachi, taiko et kotsuzumi de Malika Kishino

Nous nous proposons donc de démontrer la capacité syncrétique de la notion de geste au travers d'une dernière analyse, *Monochromer Garten XI*⁶⁸⁵ pour orgue, flûte à bec, *shinobue*, *shakuhachi*, *taiko* et *kotsuzumi* de Malika Kishino. Pour introduire cette analyse, voici quelques propos sur la pièce recueillis auprès de la compositrice lors d'un entretien :

« L.D. : Est-ce que, dans vos œuvres pour instruments classiques (disons occidentaux, c'est-à-dire la plupart de vos œuvres), vous intégrez une pensée

⁶⁸⁵ Kishino, Malika, *Monochromer Garten XI*, commissionné par l'ensemble Muromachi, éditions *sugarmusic*, 2024.

(musicale ou non) japonaise ? Si la réponse est oui, comment les intégrez-vous ?

M.K. : Je pense que l'ensemble Muromachi, pour lequel je suis un train d'écrire une pièce, est un bon exemple, car il est composé d'instruments baroques occidentaux et d'instruments traditionnels japonais. Il s'agit d'une pièce de la série Monochromer Garten. En ce sens, plus que les instruments, l'idée générale de cette œuvre future est davantage liée à la manière japonaise de faire les choses, qui fait également partie du processus de composition. Ce que je veux dire par là, c'est qu'avec peu de matériel, vous pouvez créer un matériel riche et original et créer beaucoup de variations, construire le temps. Comme je l'ai déjà dit, je m'intéresse beaucoup à la percussion traditionnelle japonaise, le tambour tsuzumi, qui jouera un rôle très important dans cette pièce. Pour éviter de perdre la temporalité spécifique de cet instrument dans la pièce, j'ai écrit la partie de percussion d'une manière légèrement différente. La partie percussion est donc écrite un peu différemment, de sorte qu'elle s'intègre dans le flux global de la pièce, grâce à ce que l'on appelle tegumi, comparable à un motif rythmique. Les motifs rythmiques ne varient pas beaucoup, mais il y en a environ deux-cents différents, et en les combinant, les deux joueurs peuvent créer des sons multiples et de nombreuses combinaisons différentes. Parfois, nous, les auditeurs, ne pouvons pas faire la différence, mais pour les musiciens traditionnels, c'est très important, car ils écoutent la musique à ce moment-là et décident sur place de la combinaison qu'ils veulent utiliser. J'ai utilisé ce concept dans la pièce que je suis en train de composer pour l'ensemble Muromachi, que j'ai appliqué aux percussions.⁶⁸⁶ »

⁶⁸⁶ Kishino, Malika, dans le cadre d'un entretien réalisé par Luc Deduytschaever, 22/10/2024, nous traduisons.

II.B.3.a. Énumération des agents à double fonction

Précisons tout de suite, de nombreux matériaux traditionnels décontextualisés sous la forme d'emprunts sont décelables dans cette pièce. Énumérons-en quelques-uns :

- Concernant le *shakuhachi*, on retrouve des techniques propres à la musique *honkyoku*, comme la variation indéterminée de la hauteur⁶⁸⁷ créée par des types d'ornementation comme le *korokoro*, le *karakara*⁶⁸⁸ ou encore différents types de *yuri*⁶⁸⁹. On retrouve d'autres techniques de jeu, comme le *tamane* qui correspond au *flatterzunge*, ou encore le *sorane*. Ce qui est frappant ici, c'est que toutes ces techniques trouvent des correspondances avec des techniques de jeu contemporaines (par exemple, le *korokoro* est comparable au trille de timbre – souvent appelé *bisbi* – à la flûte traversière). Certaines phrases sont assez typiques de la pratique traditionnelle du *shakuhachi* : de longues tenues avec une forte variation de la hauteur et une ornementation. D'autres ne le sont pas, où le *shakuhachi* joue de façon beaucoup plus rythmique, mais où l'on trouve toujours des techniques de jeu traditionnelles.
- La flûte *shinobue* a plus ou moins les mêmes emprunts (comme la variation indéterminée de la hauteur ou encore le *flatterzunge*), mais dans un registre beaucoup plus aigu. On retrouve aussi des structures assez typiques, comme des traits dans les suraigus extrêmement rapides, avec une variation importante de la hauteur et des techniques de jeu propre à l'instrument. Ce type de structure ressemble par ailleurs fortement à des structures que l'on peut trouver dans la musique contemporaine.
- La flûte à bec semble jouer un rôle de médiateur : les mêmes emprunts sont décelables, mais correspondent aussi à des techniques de jeu contemporaines de la flûte. L'interprète évoque les deux instruments japonais de bien des façons ; lorsqu'il doit évoquer la *shinobue* – souvent pour jouer avec elle – l'interprète utilise une flûte soprano, et lorsqu'il doit évoquer le *shakuhachi*, une flûte basse, pour correspondre aux deux registres. Si l'on prend l'exemple de la flûte soprano, l'utilisation de techniques communes entre la flûte à bec (techniques étendues propres à la musique contemporaine) et la *shinobue* (structures extrêmement

⁶⁸⁷ Voir les travaux de Fumio Koizumi sur la notion de tétracorde et d'Akira Tamba sur la structuration des variations indéterminées dans la musique traditionnelle japonaise.

⁶⁸⁸ Techniques consistant à faire varier la hauteur d'une note par un jeu des doigts sur les trous de l'instrument.

⁶⁸⁹ *Yuri* signifie *vibrato*, qui peut être fait au *shakuhachi* de diverses manières.

rythmiques, variation de la hauteur, ornementation, *etc.*) est telle qu'il devient difficile de différencier la qualité timbrale des deux instruments. Pour le dire autrement, l'évocation de la *shinobue* à la flûte à bec est si bien réalisée dans l'écriture que l'on croirait entendre deux *shinobue*, à s'y méprendre. Nous étudierons cette relation plus en détail dans une partie ultérieure.

- Nombre d'emprunts se structurent aussi dans le jeu du *kotsuzumi* et du *taiko* : on retrouve l'utilisation du *kakegoe* (interjections vocales) sous différentes formes, des ornementations propres aux percussions japonaises ou encore des structures rythmiques « improvisées » nommées *tegumi*. Le *tegumi* est une notion complexe que nous ne développerons pas ici.
- L'orgue, au premier abord, ne semble pas faire référence aux instruments ou aux techniques traditionnelles japonaises, et complètement ancré dans une écriture contemporaine. Pourtant, à bien des égards, nous pourrions aisément comparer certains passages aux caractéristiques du *shō* : des accords sur de longues tenues durant parfois plusieurs mesures en référence aux *aitake* de l'orgue à bouche japonais. Cette réciprocité est décelable à de nombreux endroits.

L'œuvre de Malika Kishino est par ailleurs écrite de façon occidentale (sur portées) et complètement non-tonale. Somme toute, l'agent à double fonction 3 semble construire la majeure partie de la pièce en juxtaposant effectivement les gestes traditionnels aux gestes du langage musical contemporain. Mais pour l'instant, et jusqu'à preuve du contraire, rien n'indique la présence d'un syncrétisme. Nous avons simplement répertorié des références à des pratiques traditionnelles et leur juxtaposition à une écriture et une esthétique contemporaines. De fait, nous n'avons pour l'instant que mis en avant une coexistence pacifique et stérile.

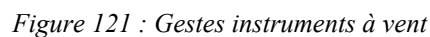
II.B.3.b. Présentation des gestes et des ensembles de gestes

Un premier point est fondamental : dans cette œuvre, aucune référence à la tradition n'est créée par des valeurs paramétriques : ainsi, ces références peuvent se décliner avec des hauteurs aucunement basées sur leur mode traditionnel. En revanche, de nombreuses techniques de jeu propres aux instruments traditionnels sont utilisées ; or ces techniques sont avant tout reliées à un geste idiomatique et à une écriture existante dans la musique contemporaine. Attardons-nous donc sur l'analyse gestuelle de la pièce.

Pour cette analyse, nous n'avons pas analysé tous les instruments en même temps, au contraire et pour plus de lisibilité, nous les avons séparés par famille d'instruments : les gestes

II.B.3.b.i. Gestes et ensembles de gestes : instruments à vent

Nous avons défini des gestes caractéristiques tout au long de la partition, et qui nous semble exhiber une valeur non thématique (il y faudrait, pour cela, un fondement sur des paramètres clairement définis), mais fragiles et pourtant récurrents. Nous avons ensuite regroupé ces gestes en « ensembles de gestes » qui structurent de façon encore plus abstraite des gestes entre eux, en nous fondant sur des caractéristiques incorporant chaque geste au sein de la forme. Nous observons ainsi 24 gestes regroupés en 3 ensembles de gestes.



Les 24 gestes présentés ici structurent tous les matériaux des instruments à vent, quelle que soit leur origine. On les retrouve par ailleurs autant au *shakuhachi* qu'à la *shinobue* ou à la flûte à bec. Seulement, ils ne sont pas nécessairement écrits de la même façon au niveau idiomatique : par exemple, comme précisé plus haut, le *karakara* du *shakuhachi* correspond à un trille de timbre à la flûte à bec. Nous distinguons ici trois ensembles de gestes ; un ensemble de gestes correspondant à la variation de la hauteur (EG1), un ensemble de gestes « bruitiste » (EG2, variation sonore), et un ensemble de gestes à morphologie énergétique⁶⁹⁰ (EG3) :

Tableau 16 : classification ensembles de gestes vents

EG1 (variation de la hauteur)	EG2 (gestes « bruitistes »)	EG3 (gestes à morphologie énergétique)
G2,G4,G9,G10,G14,G17	G1,G3,G8,G9,G12,G13,G15	G5,G6,G7,G11,G16,G18,G19,G20,G21,G22,G23,G24

En outre, les gestes internes aux ensembles de gestes peuvent être variés et transformés, comme c'est le cas du geste à morphologie énergétique G11 (un geste basé sur une allure descendante) qui n'a de cesse de varier ; on le retrouve souvent avec une morphologie inversée, c'est-à-dire ascendante :



Figure 122 : Variation et transformation G11

II.B.3.b.ii. Gestes et ensembles de gestes : Percussions

Pour les percussions (*ko-tsuzumi* et *taiko*), nous avons considéré 15 gestes, toujours selon trois ensembles, et nombre d'entre eux sont sensiblement les mêmes que ceux des ensembles de gestes des instruments à vent :

⁶⁹⁰ Cet ensemble de gestes intègre tous les gestes dont les morphologies sont vives, rapides et impliquent un mouvement généralement plus ample.

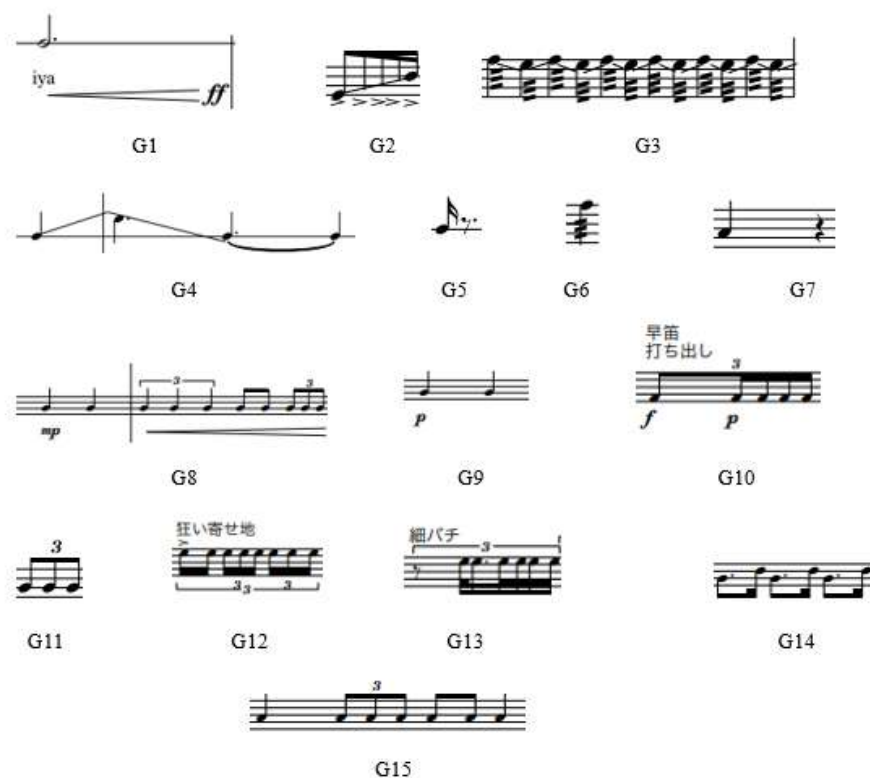


Figure 123 : Gestes percussions

Ces 15 gestes ont été catégorisés dans les mêmes ensembles de gestes que pour les instruments à vent :

Tableau 17 : Classification ensembles de gestes percussions

EG1 (variation de la hauteur)	EG2 (gestes « bruitistes »)	EG3 (gestes à morphologie énergétique)
G2, G3, G4	G6, G1	G5, G7, G8, G9, G10, G11, G12, G13, G14, G15

Notons que ces gestes sont aussi variés, notamment lors des *tegumi*. Par exemple, le geste 8, qui correspond à une accélération progressive, est varié lors de ses apparitions :



Figure 124 : Variation G8

La morphologie est fondamentalement la même, mais elle est variée en ce sens qu'elle finit plus rapidement. En revanche, le *tegumi* dans cette pièce diffère du *tegumi* de la tradition musicale japonaise ; dans la tradition pour *taiko* et *tsuzumi*, le *tegumi* désigne une manière d'improviser sur une palette de rythmes que connaissent les instrumentistes (environ deux cents) et à partir desquels ils tissent une relation, *ensemble*. Ici, l'improvisation n'est pas vraiment de mise, puisque les rythmes sont écrits sur la partition. C'est précisément ce que nous entendons par agent à double fonction : une typologie d'emprunts qui fait *référence* à une tradition, et non la tradition elle-même. On retrouve les autres emprunts gestuels classés dans notre troisième agent à double fonction mentionnés plus haut, comme le *kakegoe* ou la variation de hauteur.

II.B.3.b.iii. Gestes et ensembles de gestes : orgue

Passons maintenant aux gestes de l'orgue :

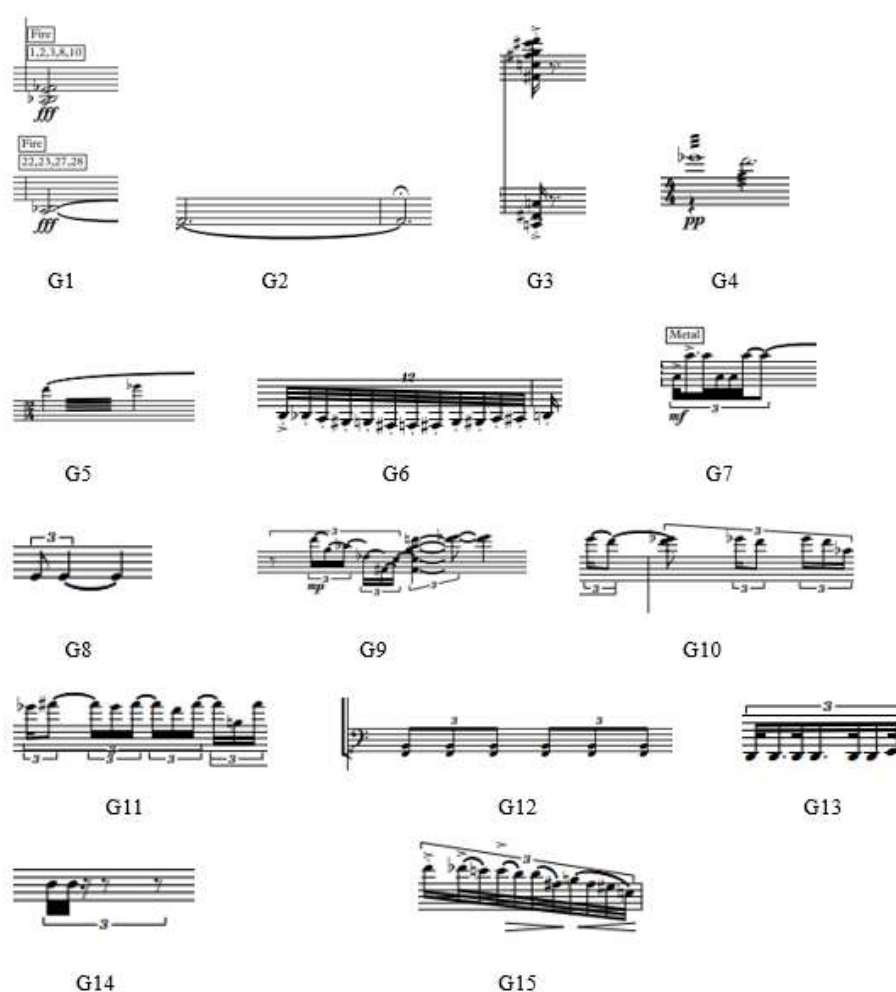


Figure 125 : Gestes orgue

Nous avons regroupé ces gestes dans les trois mêmes ensembles, sauf EG1 qui ne correspond plus à une variation de la hauteur mais à des hauteurs clairement distinctes et fixes :

Tableau 18 : classification ensembles de gestes orgue

EG1	EG2 (gestes « bruitistes »)	EG3 (gestes à morphologie énergétique)
G1, G2, G8	G4, G5	G3, G6, G7, G9, G10, G11, G12, G13, G14, G15

Notons par ailleurs que comme les gestes des autres instruments, les gestes de l'orgue évoluent, varient et se transforment tout au long de la pièce.

II.B.3.c. Vers une qualité synchrétique du geste idiomatique

Nous remarquons en revanche une certaine réciprocité entre l'utilisation de l'orgue et l'utilisation du *shō* :

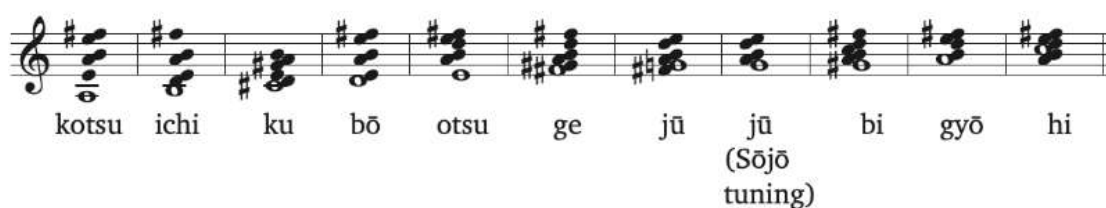


Figure 126 : Les 11 aitate du *shō*⁶⁹¹

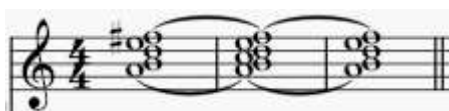


Figure 127 : Enchaînement accords *shō*

⁶⁹¹ Article de l'université de Stanford sur l'orchestration du *gagaku*, <https://gagaku.stanford.edu/fr/woodwinds/sho/>, consulté le 07/01/2025.

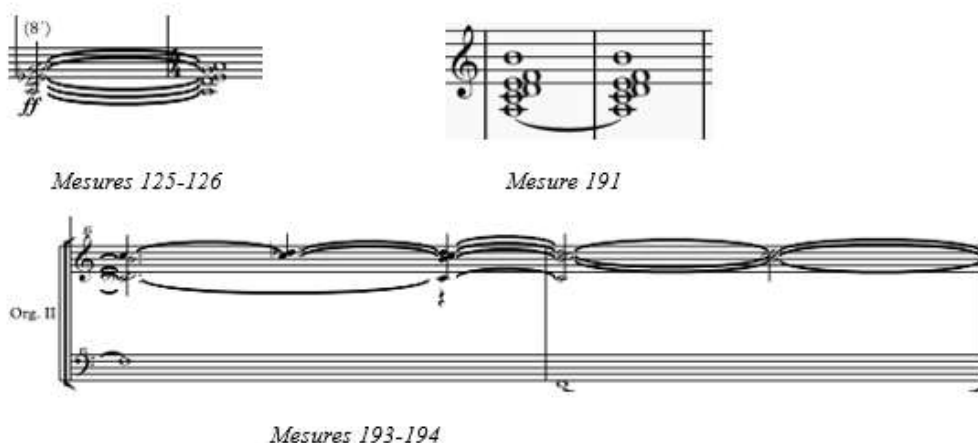


Figure 128 : Accords orgue

Remarquons ici l'extrême réciprocity des gestes de l'orgue avec ceux du *shō*. Sur la Figure 127, il s'agit d'un enchaînement typique des accords du *shō* appelé *te-utsuri*, qui correspond au mouvement d'un *aitake* à un autre. On parle bien d'un mouvement et donc d'un geste, et non d'un changement d'accord – même si, dans les faits, c'est ce qu'il se passe. En fait, les paramètres ont ici peu d'importance : ce qui compte, c'est l'effet perçu du geste idiomatique de l'orgue, très proche de celui du *shō* ; ils sont quasiment identiques. Mais dans deux nombreux autres passages, l'orgue est utilisé de façon tout à fait contemporaine :

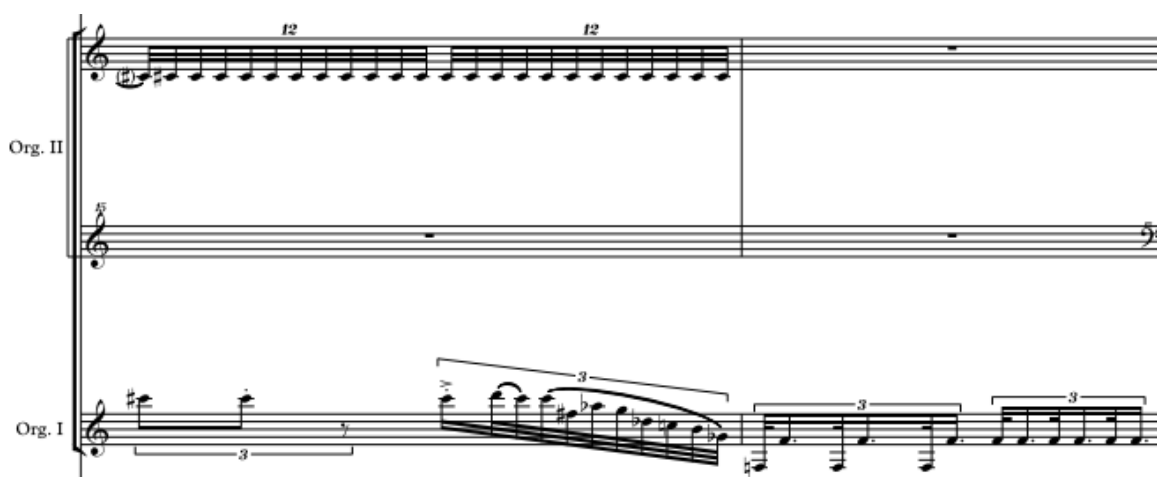


Figure 129 : Orgue, mesures 143-144

C'est précisément la juxtaposition de gestes proprement contemporains et de gestes en référence à une pratique instrumentale qui, dans le cas de l'orgue, concourt à une écriture synchrétique lui permettant d'être relié à la fois à la flûte *shinobue*, au *shakuhachi* et à la flûte à bec dans son utilisation contemporaine. Aucun accord traditionnel n'est utilisé, simplement des *clusters* qui y font référence dans le mouvement propre au geste idiomatique. On retrouve des

structures similaires chez les instruments à vent : des caractéristiques gestuelles propres aux deux langages musicaux.

Par exemple, voici le genre de traits que l'on retrouve à l'intérieur de la partie de flûte à bec :



Figure 130 : exemple geste flûte à bec soprano, m.60

Sur la Figure 130, nous distinguons deux gestes : G2 et G9 (qui correspond à l'utilisation du suraigu) qui font partie d'EG1. On retrouve très exactement cette superposition des deux gestes à la flûte *shinobue* deux mesures avant, à la même octave :



Figure 131 : Geste shinobue, mm.58-59

En fait, il s'avère que cette structure gestuelle du suraigu (G9) et de la variation de la hauteur (G2) est assez typique et classique à la *shinobue*. Mais, en même temps, un *glissando* dans les suraigus est aussi un type de geste largement employé dans la musique contemporaine à la flûte à bec, il n'est absolument pas rare. De fait, un geste à la fois propre à la pratique contemporaine de la flûte à bec et propre à la pratique traditionnelle de la *shinobue* permet un rapprochement fertile entre les deux instruments, sans passer par l'agent à double fonction 2 (la hauteur importe peu, si le registre joue un rôle). On note la présence de paramètres, comme la dynamique *fp crescendo sf* qui amène à l'effet perçu désiré, mais ces paramètres sont *au service du geste*, et non l'inverse. Et cette structure gestuelle est en permanence en dialogue entre les deux instruments, mais aussi avec d'autres gestes et d'autres ensembles :

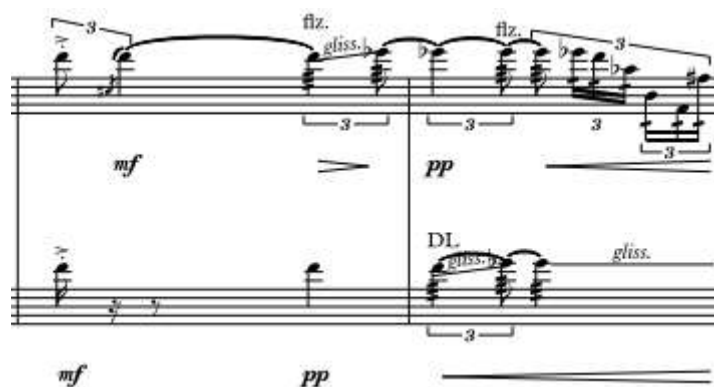


Figure 132 : Réciprocité shinobue (portée supérieure) /flûte à bec soprano mm.66-67

Remarquons d’une part l’échange de la *shinobue* à la flûte de EG1 (G2+G9) qui, rappelons-le, est aussi typique de la pratique traditionnelle de la *shinobue* que de la pratique contemporaine de la flûte à bec. L’effet obtenu est tel qu’il devient difficile, à l’écoute, de distinguer l’instrumentiste jouant de la flûte *shinobue* de celui jouant de la flûte à bec. D’autre part, nous distinguons dans ces deux mesures de nombreux gestes superposés les uns aux autres, de façon verticale (polyphonique, disons) et horizontale :

- Au début de la mesure 66, ce sont les gestes 5, 6 et 16 qui sont utilisés.
- Ils sont reliés (*via* une liaison) aux gestes 6, 2 et 3 lors du passage de la mesure 66 à la mesure 67.
- G2 est ensuite mis de côté à la *shinobue* au profit d’une variation de G21 superposée à G3. Mais au niveau polyphonique, G2 est toujours présent : fondamentalement, la superposition des gestes de la flûte à bec (m.67) est strictement identique à la superposition des gestes de la *shinobue* (fin de la m.66 – début de la m.67).
- Ainsi, au niveau polyphonique, les trois ensembles de gestes coexistent et leurs gestes internes sont mis en relation.

Cette structure, non-exhaustive dans la pièce, est un très bel exemple de ce que nous pensons être un processus syncrétique : la mise en relation de gestes communs à deux langages musicaux semble effectivement permettre leur juxtaposition tout en créant de nouveaux éléments mettant en évidence cette relation entre deux types de musique. Par ailleurs, l’esquive de la valeur paramétrique en tant que valeur fondamentale d’une œuvre et son abstraction au

profit du geste permet d'éviter un exotisme prononcé⁶⁹². Notons que dans l'écriture, la flûte à bec est aussi en relation avec le *shakuhachi*. Voici un exemple de réciprocité gestuelle :

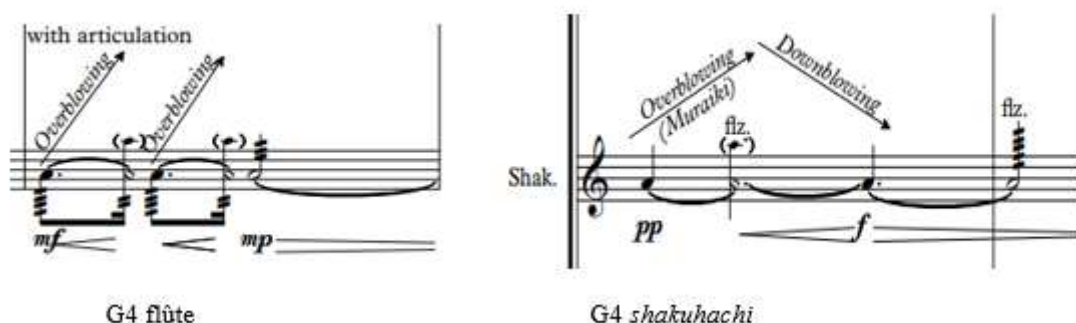


Figure 133 : G4 flûte shakuhachi

Quelques remarques concernant la Figure 133 : on observe ici deux gestes, G4 et G3. Encore une fois, G4 n'est pas sans relation entre les deux instruments. Dans la partie de *shakuhachi*, on peut voir le terme *muraiki* ; en fait, ce terme correspond à une technique de jeu traditionnelle où l'instrumentiste souffle une quantité d'air plus importante d'un coup. Lorsque ce geste (propre à l'instrument et à l'instrumentiste) est réalisé avec une grande énergie, son effet perçu est très proche de l'*overblowing*, technique contemporaine pour les instruments à vent – extrêmement utilisée dans le répertoire pour flûte à bec et flûte traversière. En revanche, contrairement à l'*overblowing*, dans la tradition musicale du *shakuhachi*, le *muraiki* a tendance à être court contrairement à ce qui est proposé dans l'exemple ci-dessus. Toujours est-il que ce geste *dialogue* entre les deux instruments et, surtout, il n'est pas présent chez la *shinobue* :

⁶⁹² Il n'est pas difficile d'imaginer des variations des gestes présentés qui seraient fondées sur des mélanges typiques des modes japonais : leur référence « japonisante » serait telle qu'elle gommerait l'aspect syncrétique du geste considéré.

Figure 134 is a musical score for a dialogue between a G4 flute and a shakuhachi. It consists of three staves: Shino-Bue, Shak., and A. Rec. The Shino-Bue staff shows a single note. The Shak. staff features a complex rhythmic pattern with 'Overblowing (Murauchi)' and 'Demulching' markings. The A. Rec. staff features a complex rhythmic pattern with 'Overblowing' and 'DL TK' markings. The score is marked 'molto accel.' and includes dynamic markings like *ff*, *mp*, and *pp*.

Figure 134 : Dialogue G4 flute shakuhachi

Dans l'exemple ci-dessus, G4 est superposé à G3, G12 (multiphoniques) et des variations de G20. Il y a donc bien un geste commun aux deux instruments dans les deux langages et c'est bien l'écriture de ce geste, idiomatique donc, qui permet aux deux instruments de dialoguer. Cet exemple est par ailleurs loin d'être le seul ; on retrouve des configurations similaires à l'exemple donné pour la *shinobue* et la flûte soprano, mais avec le *shakuhachi* et la flûte basse :

Figure 135 is a musical score for a reciprocity between a flute and a shakuhachi. It consists of two staves: Shak. and B. Rec. The Shak. staff features a melodic line with 'gliss.' and 'fp' markings. The B. Rec. staff features a complex rhythmic pattern with 'gliss.' and 'fp' markings. The score includes dynamic markings like *f*, *fp*, and *mp*.

Figure 135 : Réciprocité flûte shakuhachi

Remarquons, dans la partie de *shakuhachi*, la variation de hauteur sur un intervalle de demi-ton : ce type de structure est probablement l'une des plus fréquentes dans la pratique de l'instrument japonais. Elle n'est pas nécessairement basée sur un demi-ton, mais la variation de

hauteur et son caractère indéterminé sont des éléments prépondérants dans le répertoire du *shakuhachi*. Le *glissando* est par ailleurs un geste tout à fait basique dans la pratique contemporaine de la flûte à bec. En outre, il est mis en relation par le biais de l'hétérophonie. Et, élément supplémentaire, la flûte utilisée est une flûte à bec basse, qui correspond davantage à la tessiture et au timbre du *shakuhachi*. L'évocation est telle que l'on pourrait entendre deux *shakuhachi*.

La relation entre les instruments à vent est alors évidente : il s'agit de l'utilisation de gestes communs à la tradition musicale et à la pratique contemporaine de la flûte à bec. Et cette mise en relation est réalisée grâce à une écriture idiomatique. C'est précisément en ce sens que le geste, propre à l'agent à double fonction 3, devient synchrétique en ce qu'il représente deux langages musicaux sans les évoquer de façon trop évidente, ce qui serait le cas avec des valeurs paramétriques.

Nous avons donc démontré la qualité synchrétique des gestes des instruments à vent, mais aussi le rôle synchrétique de ceux de l'orgue. En revanche, comment démontrer la qualité synchrétique des gestes des percussions ? Les deux instruments utilisés sont japonais et leur utilisation semble bien plus ancrée dans des caractéristiques traditionnelles.

Traditionnellement et contrairement au *shakuhachi* par exemple, les interprètes *taiko* et le *kotsuzumi* n'utilisent pas de partition mais apprennent les pièces traditionnelles en répétant des gestes chorégraphiés et rythmiques. On retrouve nombre de ces gestes existants dans la pièce de Malika Kishino. La première question à se poser est la suivante : comment écrire ces gestes de tradition orale sur partition – qui plus est occidentale – dans l'objectif de corréliser leur idiomatisme à ceux des gestes des autres instruments ?

Pour réussir cette première étape, la compositrice a pris le parti de diviser les portées des percussions en deux : d'une part la voix, très importante dans la pratique de ces instruments japonais, et d'autre part l'instrument en lui-même, c'est-à-dire le rapport gestuel de l'instrumentiste à l'instrument. Elle a divisé les parties de la peau sur laquelle frappent traditionnellement les instrumentistes en quatre, une par ligne de portée :



Figure 136 : Frappes percussions

Précisons que ces frappes, malgré leurs positions sur une portée qui indiquent où frapper sur l'instrument, revêtent un caractère indéterminé dans l'émission de la hauteur, puisque changer la position de frappe de quelques millimètres modifie la hauteur et que la précision est complexe lorsque l'on frappe sur une peau avec un geste vif et qui accélère. Il en va de même pour le *kakegoe*, c'est-à-dire l'interjection vocale émise par les instrumentistes pour lequel Kishino n'a, à raison, pas précisé la hauteur mais simplement sa variation quand il y en a :

Ko-Tsuzumi

voice
掛け声 (ad. lib)

f p *ff*

Voix sans variation de hauteur

Ko-Tsuzumi

mf p f

Voix avec variation de hauteur

Figure 137 : Voix avec et sans variation de hauteur

En fait, malgré les emprunts gestuels très présents dans la partie percussive de la pièce – à tel point qu'ils orientent le discours même sans la mise au premier plan de valeurs paramétriques – nous retrouvons des matériaux similaires aux instruments à vent et à l'orgue ; on retrouve par exemple à de nombreuses reprises la variation de la hauteur, autant dans

l'utilisation des percussions que de la voix. Ce qu'il est important de noter, c'est que les gestes écrits pour les percussions japonaises – bien que caractéristiques de la tradition musicale japonaise, même si décontextualisés – sont en relation avec les gestes des autres instruments au niveau polyphonique : ils ne sont pas spécifiquement mis en avant ou séparés des ensembles de gestes des autres instruments. Nous en avons un exemple flagrant à la mesure 18 :

The image displays a musical score for a piece, with a specific section highlighted in a light gray background, corresponding to measure 18. The score is written for several instruments and voices, with parts for Shino-Bue, Shak, Sop. Rec., Org. II, Org. I, Ped., O-Tsuzumi, and Taiko. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Red and blue circles are drawn around specific musical gestures in the score, highlighting the inter-gestural polyphony. The Shino-Bue part features a glissando marked 'gliss. as smooth as possible' and a dynamic change from *pp* to *mp*. The Shak part has a *pppp* marking and a 'flatt. by tongue.' instruction. The Sop. Rec. part includes a 'with articulation' marking and a 'flatt. by tongue.' instruction. The O-Tsuzumi part has a *mp* marking. The Taiko part has a *f* marking. The score is written in a 4/4 time signature.

Figure 138 : relation intergestuelle polyphonique

Sur l'exemple ci-dessus, les bulles rouges correspondent aux variations de hauteur (*glissandi*) et les bulles bleues aux trémolos et *flutterzunge*, qui ont un effet perçu similaire. Ainsi, nous observons assez clairement une relation polyphonique entre les gestes ; par ailleurs, EG1 et EG2 sont superposés de façon distincte. De fait, l'interaction gestuelle est très claire au niveau idiomatique, et c'est aussi par cette réciprocité que les percussions japonaises sont mises en relation avec les instruments occidentaux. Sur la Figure 138, on constate la réciprocité avec les instruments japonais mais aussi avec la flûte à bec. D'autres exemples sont décelables tout au long de la pièce. Le seul instrument qui ne semble gestuellement pas proche des percussions est l'orgue, dont les gestes sont rarement mis en relation avec ces dernières.

II.B.3.d. Conclusion

Nous avons mis en avant la qualité synchrétique du geste dans les processus de composition de certains compositeurs japonais, en démontrant ladite qualité par l'analyse de *Monochromer Garten XI* de Malika Kishino. Nous avons vu que fonder un discours musical basé sur des valeurs paramétriques produisait souvent, lorsqu'il faisait référence à une musique ou une culture, un exotisme plus ou moins évident ; par conséquent, l'agent à double fonction 2 amène aussi à cet exotisme. Le problème était alors de déterminer comment dépasser l'utilisation d'une pensée paramétrique par des éléments de plus haut niveau d'abstraction, comme le geste. En outre, apposer des références à la musique traditionnelle simplement pour y faire référence, sans relation entre les langages musicaux, ne semble pas tout à fait satisfaisant : pour qu'il y ait synchrétisme, il faut que la relation entre les deux langages soit efficace et apporte quelque chose à chacun des langages. C'est ce qui nous a amené à énumérer des gestes idiomatiques dans l'œuvre de Kishino. Mais ces gestes ne sont pas simplement écrits ici ou là, ils se structurent au sein de la pièce et peuvent être catégorisés en ensembles de gestes. Ces ensembles sont sans cesse mis en relation entre les instruments, grâce à leur réciprocité entre le langage musical traditionnel et le langage musical contemporain. Pour le dire autrement, c'est parce que ces gestes, proprement instrumentaux, existent dans les deux langages qu'ils peuvent être mis en relation et qu'un synchrétisme est possible. Ces gestes sont souvent reliés à l'agent à double fonction 3 de notre classification, et c'est bien cet agent à double fonction qui semble permettre la création d'un synchrétisme. Nous pensons que ces processus de composition, par le rapprochement des gestes instrumentaux, sont ce qui permet d'éviter une forme d'exotisme au profit d'une esthétique synchrétique, nettement identifiable dans la production contemporaine japonaise.

II.B.4. Une poïétique synchrétique ancrée dans le geste : pour une pratique du geste synchrétique

Après ces différentes analyses relativement techniques, revenons quelque peu au niveau poïétique. Cette *condition de réalisation du geste synchrétique* développée ci-dessus, qui caractérise le particularisme présent dans la musique contemporaine japonaise, a été dans un premier temps démontrée par l'analyse. Mais qu'en est-il de la pensée des compositeurs et des compositrices japonais-e-s actuel-le-s ? Dans le cadre de la vérification de cette condition, nous avons décidé de nous entretenir avec différent-e-s compositeurs et compositrices japonais-e-s lors d'une recherche sur le terrain. Nous avons donc procédé à des entretiens semi-conductifs avec treize compositeurs et compositrices japonais-e-s, dont l'écriture est ancrée dans la musique contemporaine, mais aussi avec trois interprètes traditionnels. Le constat est formel : le caractère gestuel semble particulièrement important, surtout lorsqu'il s'agit de juxtaposer des matériaux musicaux japonais à des matériaux musicaux contemporains. Nous précisons : aucun des compositeurs n'avait de définition précise du geste au sens musicologique – une concrétion de paramètres en vue d'un effet plus global. Mais lorsqu'ils abordent cette notion, ils la rattachent directement au geste instrumental et à la manière dont il s'écrit sur une partition, ce qui correspond aussi à ce que nous cherchons à démontrer.

C'est par exemple le cas de Fumie Hihara, compositrice que nous avons déjà abordé dans la partie sur les typologies de comportements musicaux des compositeurs japonais. Tout d'abord, reprécisons que la compositrice et interprète de musique traditionnelle et contemporaine trouve que la mise en relation de la musique contemporaine et des traditions musicales japonaises est tout à fait sensée, contrairement à sa mise en relation avec la musique « classique » occidentale. Nous lui avons demandé si elle utilisait, dans ses compositions, des modes traditionnels, et sa réponse était négative, tout en précisant que les inflexions sont pourtant les mêmes. Nous lui avons ensuite demandé si elle trouvait des gestes communs entre les deux types de musique, autant au niveau instrumental qu'idiomatique, c'est-à-dire de l'écriture. Voici sa réponse :

« Oui ! Vraiment, oui ! Les gestes sont très proches dans les deux types de musique, presque similaires. [...] Même au niveau des gestes instrumentaux, ils sont remarquablement similaires. Lorsque je joue une pièce contemporaine, au niveau gestuel, j'ai l'impression de jouer une pièce traditionnelle. Quand je parle avec un musicien classique, il veut absolument

*respecter toute la partition. Pour la musique contemporaine aussi, mais la musique traditionnelle est plus libre. Puisqu'il n'y a pas de partition à la base, c'est plus libre. Chaque école est différente. Même si tout est écrit dans la musique contemporaine, c'est plus libre. On ne peut pas supprimer le caractère gestuel, autant de la musique contemporaine que de la musique traditionnelle.*⁶⁹³ »

À la question « comment est-il possible d'éviter l'exotisme lors de l'utilisation d'instruments traditionnels dans une œuvre de musique contemporaine ? », la compositrice répondit la chose suivante :

*« Il y a la manière traditionnelle, c'est-à-dire des "mélodies" typiques de shamisen et de koto, par exemple des phrases typiques de nagauta [en respectant évidemment les codes de cette musique]. Pour moi, la musique de Naruto par exemple, ce n'est pas ce type de musique là, ce n'est pas de la musique traditionnelle. Mais c'est une question assez difficile... Je dirai, c'est l'esprit qui reste, dans les pièces contemporaines par exemple. Les gestes sont proches. En revanche, dans les musiques comme le minimalisme, cela ne fonctionne pas bien... Et puis, le koto, puisque c'est un instrument que l'on peut accorder facilement au quart de ton près, se prête bien à la musique contemporaine et on peut varier facilement la hauteur des notes.*⁶⁹⁴ »

Deux éléments notables dans cette réponse : le premier est que la compositrice précise que ce qui permet d'éviter un exotisme dans la musique contemporaine, c'est bien la notion de geste, car ce dernier trouve de nombreuses similarités dans les deux types de musique. Le deuxième élément est qu'elle considère la musique de *Naruto*⁶⁹⁵ comme étant exotique puisqu'elle contient des références aux modes tétracordaux sans aller au-delà, c'est-à-dire sans aller jusqu'à l'indéterminisme ou aux structures musicales gestuelles et instrumentales qui correspondent à la tradition musicale des instruments utilisés. Elle reste cependant optimiste quant à l'utilisation de l'exotisme, qui permet une rencontre beaucoup plus directe avec la culture musicale japonaise que dans la musique contemporaine.

⁶⁹³ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Fumie Hihara*, réalisé le 11/08/2024.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ Les *original soundtracks* de la série d'animation *Naruto* seront traités dans le chapitre quatre, où nous démontrerons la présence d'un exotisme.

Nous avons constaté des propos similaires chez de nombreux compositeurs japonais qui empruntent aux musiques traditionnelles ; à la question sur l'utilisation du geste, voici par exemple ce qu'a répondu le compositeur Kazutomo Yamamoto :

« Oui, bien entendu, j'utilise le geste lorsque je compose. Par exemple, certains gestes sont couramment utilisés par le joueur de shamisen, pour tromper le public, par exemple. Je réutilise les gestes propres aux instruments pour lesquels je compose. Mais je veux aussi que les instrumentistes utilisent les gestes que j'écris dans mes œuvres. Par exemple, dans ma pièce pour biwa, Mer de nuages, l'instrumentiste tente de faire ressortir les sons du biwa par le geste. La qualité timbrale de l'instrument est mise en avant par la capacité de l'instrumentiste à faire bouger les cordes de telle ou telle manière, avec des gestes spécifiques, qui permettent de créer une palette de sons propres à l'instrument japonais dans un style d'écriture contemporain. [...] C'est pourquoi je fais délibérément faire ce genre de choses [aussi avec les] instruments européens. J'utilise, en quelque sorte, des techniques gestuelles « bruitistes » traditionnelles japonaises pour un instrument européen en les rapprochant des techniques gestuelles contemporaines. En faisant cela, on crée quelque chose de nouveau dans le flux de la musique européenne, et cela donne aussi un sens au fait que nous sommes Japonais. [...] Je ne sais jouer d'aucun de ces instruments, donc en ce sens, je pense que l'approche des instruments européens et des instruments traditionnels japonais est la même, je ne fais pas vraiment de distinction dans l'écriture des gestes. J'effectue des recherches et je discute avec les musiciens. J'apprends quels types de sons ils peuvent produire, ce qu'ils peuvent faire et comment les jouer, puis j'élabore une nouvelle méthode à ma façon et je compose avec ces éléments. [...] Je pense que la raison pour laquelle les compositeurs japonais composent de la musique contemporaine dans un style très spécifique et spécial est que la musique traditionnelle est très proche de la musique contemporaine.⁶⁹⁶ »

La réponse est assez claire dans son ensemble : le compositeur, pour juxtaposer des matériaux traditionnels (qu'ils soient sonores, paramétriques ou techniques) à une musique

⁶⁹⁶ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Kazutomo Yamamoto*, 18/09/2024, Tokyo, nous traduisons et soulignons.

d'esthétique contemporaine, utilise bien le geste comme moyen syncrétique. En outre, Yamamoto insiste bien sur le fait que cette notion est en général absente dans la musique japonaise actuelle et qu'il tente à tout prix d'éviter l'exotisme :

« Cependant, dans la musique populaire, par exemple, vous savez peut-être déjà que dans certaines musiques populaires japonaises, les sons du shakuhachi et du shamisen sont utilisés, bien que la plupart d'entre eux soient des sons MIDI. La façon dont ils sont utilisés dans cette musique relève de ce que l'on appelle l'exotisme, de quelque chose d'exotique, une icône du Japon, si vous voulez, comme le shakuhachi en tant que symbole du Japon. Cela ne crée rien de nouveau, mais quand les gens l'entendent, ils pensent que c'est le Japon. C'est quelque chose d'émblématique. Ils n'ont pas plus de signification que le simple fait d'être appelés "japonais" ou "japonisants", je ne veux donc pas qu'ils soient utilisés de cette manière. Au contraire, pour que ces instruments perdurent pendant encore 100 ou 200 ans, je veux créer de nouvelles œuvres pour ces instruments, une nouvelle musique traditionnelle par sa relation possible avec la musique contemporaine et, à partir de là, une nouvelle histoire de la musique.⁶⁹⁷ »

Ces propos sont rejoints par Malika Kishino, qui a exprimé lors d'un entretien⁶⁹⁸ que ce sont la plupart du temps les références aux modes traditionnels qui sont utilisées dans la musique de film ou d'animation japonaise. Elle a par ailleurs précisé que cette utilisation des modes est souvent très exotique et qu'il y a bien d'autres moyens de représenter la tradition musicale japonaise sans passer par les modes, comme la notion de silence, des variations rythmiques et temporelles ou encore le geste. Ichiro Nodaira partage un avis similaire : « J'ai composé aussi pour un ensemble de *gagaku*, sept musiciens. C'est une pièce assez longue, qui dure trente minutes. Les interprètes de *gagaku* ont tellement apprécié la pièce qu'ils l'ont jouée dans différents pays. J'ai bien sûr utilisé des accords traditionnels, mais en fonction de la disposition des doigts sur les instruments, au niveau gestuel, on peut utiliser des accords contemporains.⁶⁹⁹ » En effet, dans sa pièce pour ensemble de *gagaku*, Nodaira a pris le parti d'une mise en relation polyphonique des gestes contemporains et traditionnels, de la même

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Malika Kishino*, 22/10/2024, Tokyo, nous traduisons.

⁶⁹⁹ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Ichiro Nodaira*, Tokyo, 16/10/2024, Tokyo, nous traduisons.

manière que Tetsuya Yamamoto dans *Fragments d'automne ou traces* ou que Malika Kishino dans *Monochromer Garten XI*.

Un autre propos qui vient soutenir notre *condition de réalisation du geste synchrétique* est celui du compositeur Osamu Kawakami. À la base, ce compositeur s'intéresse plutôt à la *pop culture* japonaise et aux moyens de la syncrétiser à la musique contemporaine. Mais il a aussi composé de nombreuses pièces pour *shō*. Voici ce qu'il en ressort : « Mayumi Miyata, une interprète de *shō*, a joué une douzaine de mes pièces. J'écris des gestes assez difficiles à jouer, mais elle les joue sans problèmes en expliquant qu'ils sont aussi présents dans la tradition. En ce sens, je me sens très proche de la musique traditionnelle.⁷⁰⁰ » Recontextualisons quelque peu : lorsque Kawakami parle de gestes difficiles à jouer, il s'agit de gestes qui correspondent à l'écriture contemporaine. Pour le dire autrement, ce sont des techniques gestuelles idiomatiques existantes dans l'écriture musicale contemporaine. Mais l'interprète n'éprouve aucune difficulté à utiliser ces gestes, puisqu'ils intègrent sciemment l'esthétique traditionnelle du *shō*. Dans sa pièce *Kusakairyū*, pour flûte à bec alto, *shō*, guitare et violon, l'objectif principal était d'évoquer les instruments traditionnels⁷⁰¹. La flûte à bec reproduit le son du *shō*, tandis que la guitare tente de se rapprocher de la manière de jouer du *koto*. Pour se faire, Kawakami est bien passé par le geste, où la gestuelle contemporaine rejoint la gestuelle traditionnelle sans, encore une fois, passer par la valeur paramétrique. Pour lui, la gestuelle « est clairement une rencontre entre ce qui tient de la tradition et ce qui tient de la modernité.⁷⁰² » Et l'influence des traditions musicales japonaises sur ses compositions se fait toujours par le geste :

« Le kagura m'a vraiment beaucoup inspiré. Il y a aussi la musique des matsuri, où la flûte utilise énormément de techniques spécifiques, de variations de hauteurs et de trémolo, ainsi que la musique percussive, notamment la musique de taiko. [...] Je pense que les gestes de ces types de musique ont vraiment influencé ma composition. [...] Et les gestes des deux types de musique [musique contemporaine et musique traditionnelle] se ressemblent beaucoup. Parfois, les instruments japonais, comme la flûte ryūteki, et aussi la kagurabue, ont des traits extrêmement rapides. Je pense que ces gestes, ces mouvements très rapides, sont très proches de ceux de la musique contemporaine, et que le son est produit si rapidement que l'on

⁷⁰⁰ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Osamu Kawakami*, Tokyo, 03/11/2024, Tokyo, nous traduisons.

⁷⁰¹ *Ibidem*.

⁷⁰² *Ibidem*.

pourrait trouver cela presque plus étonnant que la musique contemporaine. Je veux trouver des choses que les instruments japonais ont et que les autres instruments n'ont pas, et les combiner avec ce qu'il est possible de faire grâce à des gestes issus de la musique contemporaine.⁷⁰³ »

Et tout comme Malika Kishino, Kawakami explique que lorsque l'on essaie de prendre conscience du Japon, on en revient souvent à la question de l'utilisation des modes de la musique traditionnelle. Le compositeur explique faire preuve de prudence à cet égard, considérant que cette orientation pourrait relever d'une démarche jugée trop confortable. Il exprime par ailleurs qu'il ne s'agit pas que des modes japonais mais bien de tous les modes, qu'ils soient japonais, orientaux ou napolitains ; ils amènent souvent à une sensation exotique.

Yū Kuwabara, dont le style est très ancré dans différentes traditions musicales japonaises, semble encore partager cet avis. Son explication de la notion de geste est en revanche quelque peu différente :

« Je pense que le geste musical est un concept très japonais. Dans la musique occidentale⁷⁰⁴, je pense en termes de hauteur du son et de valeurs paramétriques, mais ce n'est pas si important pour moi, alors que la qualité du son est plus importante. La qualité du son, c'est le sens du toucher, la façon dont on le perçoit, la façon dont le son se transforme en énergie. Il est donc très important de penser à la façon dont cette énergie se déplace, par exemple, si elle est poussée ou si elle s'écoule progressivement, comment le son vit en tant que son. Et c'est surtout par le geste que l'on peut arriver à comprendre cette énergie sonore. En ce sens, je pense que toute ma musique est faite de gestes, mais si vous me demandez comment je les compose, c'est assez difficile. Pour moi, l'écoute est toujours très importante, et je compose de la musique en me demandant où je veux que le son aille.⁷⁰⁵ »

Bien que la thèse de la compositrice se rapproche ici fortement de la nôtre, nous nous devons d'éclaircir un point : le geste musical n'est pas un concept spécifiquement japonais, mais bien transculturel. Il était largement utilisé, d'une certaine manière, dans la musique occidentale prébaroque et on peut facilement délimiter des gestes et leurs limites dans des pièces

⁷⁰³ *Ibidem.*

⁷⁰⁴ La compositrice parle ici de la musique classique occidentale, tonale, et pas de la musique contemporaine.

⁷⁰⁵ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Yū Kuwabara*, Tokyo, 22/10/2024, nous traduisons.

de la période romantique, comme l'a démontré Courtot⁷⁰⁶ avec son exemple de Beethoven. Le problème se situe ailleurs, dans le fait que la valeur paramétrique domine largement de l'ère baroque jusqu'au vingtième siècle en Occident, laissant le geste sur un plan annexe. En outre, le plus intéressant dans cette citation est que Kuwabara relie la notion de geste à celle de son ; or, notre thèse est justement d'affirmer que la mise en relation de gestes communs entre la tradition et la musique contemporaine amènent à une perception sonore similaire sans passer par la valeur paramétrique. Et l'œuvre de la compositrice semble aller dans ce sens. Par ailleurs, cette manière d'utiliser le geste rejoint celle de Akiko Yamane, qui pense aussi « à des gestes sonores plutôt qu'à des gestes instrumentaux⁷⁰⁷ », ce qui est tout à fait perceptible dans sa pièce *Harakiri maiden* (2012). Lorsque nous avons interrogé Kuwabara sur la possibilité d'intégrer une caractéristique de la musique japonaise dans une œuvre écrite sans passer par la valeur paramétrique, elle nous répondit :

« Y.K. : Oui, c'est ce que je pense. Sinon, cela n'a pas de sens. Si vous utilisez les modes spécifiques de la musique traditionnelle japonaise, de manière partielle⁷⁰⁸, c'est exactement comme faire de la musique occidentale tonale. Il n'y aura que de l'exotisme, et c'est ennuyeux. »

L.D. : Et, en ce sens, si l'on utilise le caractère musical des traditions japonaises, comme le concept de temps, d'espace ou de geste, arriverait-on à une musique syncrétique selon vous ?

Y.K. : Oui, c'est ça. Si vous pensez à la qualité du son avant tout, et au fait qu'il est fondamental pour l'idée du temps et de l'espace, en tant qu'origine, si vous saisissez cela, alors vous devriez être capable de représenter des caractéristiques de la musique japonaise de façon plus profonde.⁷⁰⁹ »

Encore une fois, la compositrice stipule bien que pour réaliser une œuvre syncrétique, il faut faire abstraction des valeurs paramétriques au profit de concepts à plus haut niveau ; il peut s'agir du geste – comme nous l'avons démontré – mais aussi de la texture ou encore de la temporalité qui sont en tous les cas des notions liées à l'idiomatisme du geste. Il ne faut donc pas que la valeur paramétrique soit le fondement d'une œuvre – que la pièce ne soit pas une

⁷⁰⁶ Courtot, Francis, *op. cité*, pages 115-116.

⁷⁰⁷ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Akiko Yamane*, Kobe, 03/10/2024, nous traduisons.

⁷⁰⁸ La compositrice fait référence à l'indéterminisme des hauteurs et à la variation temporelle.

⁷⁰⁹ Kubawara, Yū, 22/10/2024, Tokyo.

« musique de notes » – mais que les concepts à plus haut niveau puissent tirer profit de la valeur paramétrique qui, à ce stade, devient un outil et plus une fin en soi.

Nous avons par ailleurs pu interroger deux instrumentistes traditionnels : Honjō Hidetarō, maître de *shamisen*, et Reison Kuroda, maître de *shakuhachi*. Les deux instrumentistes ont interprété de nombreuses pièces contemporaines. Honjō Hidetarō a par exemple créé la pièce *Sen III* de Toshio Hosokawa. Le joueur de *shamisen* estime effectivement que les deux types de musique sont très proches : « Je pense que [la musique traditionnelle et la musique contemporaine] sont similaires.⁷¹⁰ » En revanche, il n'a que très peu parlé du rapport au geste, il s'est plutôt concentré sur une notion traditionnelle qu'il trouve aisément dans la musique contemporaine, mais pas dans la musique populaire actuelle ou dans la musique classique occidentale : il s'agit du *neiro*. Dans les traditions instrumentales, on aborde assez rarement la notion de hauteur ou de note à proprement parler, on parle plutôt de *oto no iro*, c'est-à-dire la couleur du son. Lorsque la couleur du son est modifiée, c'est que le son lui-même évolue et change. Le *neiro* est, au *shamisen*, une couleur spécifique créée par un geste particulier du plectre sur les cordes. Bien qu'il s'agisse d'un concept traditionnel, il reste fortement ancré dans la notion de geste. Voici les propos de l'interprète, plus qu'intéressants dans le cadre de la présente recherche :

« Luc Deduytschaever : Pensez-vous que l'utilisation de la musique tonale occidentale avec un instrument traditionnel peut être perçue comme "exotisme" ? Si oui, comment éviter cet exotisme ? »

Honjō Hidetarō : Cela est dû à la différence de hauteur que j'ai mentionnée plus haut. C'est particulièrement vrai pour le shamisen. S'il s'agissait d'un koto ou d'un instrument de ce type, vous pourriez simplement ajuster la hauteur. C'est très bien, mais dans le cas du shamisen, lorsque vous passez d'une note aiguë à une note grave, la hauteur change légèrement. Invariablement, lorsque vous passez de la note aiguë à la note grave, vous devez jouer la même note un peu plus bas pour qu'elle s'adapte. Le son peut donc être un peu plus haut ou un peu plus bas que la note précédente. Je pense que les hauteurs des deux types de musique sont différentes, tout comme les matériaux, ce qui peut conduire à une forme d'exotisme. Cela

⁷¹⁰ Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Honjō Hidetarō*, Tokyo, 05/12/2024, nous traduisons.

diffère également en fonction de l'instrument : si l'on compare un shakuhachi à une flûte traversière, il y a des similitudes possibles, mais ils sont fondamentalement différents. Les techniques utilisées dans la tradition japonaise n'existent pas vraiment dans la musique classique occidentale. L'une des raisons en est le « neiro » - connaissez-vous cette notion ? En fait, dans la musique japonaise, la couleur des sons est très importante. Cette couleur du son [oto no iro] est en fait plus importante que la notion de hauteur. Qu'il s'agisse d'un shakuhachi ou d'une flûte, le son est le même en termes de hauteur, mais le caractère de la musique japonaise est très différent, même si les hauteurs sont les mêmes. Le son et le caractère de l'instrument sont importants car c'est là que la technique et l'expression entrent en jeu. C'est pourquoi il existe plusieurs types de shamisen. Même parmi les shamisens, s'ils ont été fabriqués vers l'an 1500, ils ont été façonnés et formés de différentes manières, l'épaisseur des cordes a été légèrement modifiée et la tension unique des cordes a été ajustée. Le plectre (bachi) est utilisé pour exprimer le neiro que je viens de mentionner. En résumé, ce n'est pas parce que les instruments japonais sont joués à l'occidentale qu'ils ont une sonorité exotique, c'est parce que la notion de couleur, le neiro, n'est pas utilisée. Mais la notion de couleur est très ambiguë : ce que nous entendons par « la couleur est différente » signifie que le son n'est pas bon.

L.D. : Pensez-vous que cette couleur, le neiro, est utilisée dans la musique occidentale ?

H.H. : Seulement dans la musique contemporaine, mais pas dans la musique classique. Dans la musique contemporaine, les compositeurs et les musiciens ont essayé de faire des choses qui n'existent pas dans la musique classique.⁷¹¹ »

On le remarque donc, la notion de *neiro*, nécessairement reliée à un geste propre à la pratique du *shamisen*, se retrouve autant dans la musique contemporaine que dans la musique traditionnelle. Selon Hidetarō, c'est par ailleurs ce genre de rapprochements qui permet d'opérer un processus syncrétique entre les deux types de musique. Si une musique interprétée

⁷¹¹ *Ibidem.*

au *shamisen* sonne exotique, pour le maître de *shamisen*, c'est surtout car l'interprète n'utilise pas le *neiro*.

Pourtant, contrairement à Hidetarō, Kuroda exprime le fait qu'il retrouve ce *neiro* autant dans la musique contemporaine que dans la musique populaire, et notamment la *pop*. Pour lui, cela dépend essentiellement du compositeur et du caractère qu'il souhaite donner à l'œuvre ou à la pièce.

Notons que l'interprète a joué *Sen I* de Hosokawa, mais au *shakuhachi* :

« J'ai aussi joué Sen I de Hosokawa, mais au shakuhachi. J'ai travaillé sur cette pièce parce que je pensais qu'elle était écrite pour le shakuhachi. C'est pour la flûte, bien sûr, mais je pensais aussi que le shakuhachi pouvait faire plus. En fait, ce n'était pas le cas. Les deux instruments fonctionnent aussi bien pour l'interprétation. »⁷¹²

Ce qu'il remarque, c'est le rapprochement fertile entre la flûte traversière et le *shakuhachi*. Puisque l'on retrouve de nombreux gestes propres au *shakuhachi* dans *Sen I*, il pensait que le *shakuhachi* était plus adapté que la flûte pour interpréter la pièce. Il avoua pendant l'entretien s'être trompé, et que les deux instruments sont aussi pertinents l'un que l'autre pour l'interprétation de cette pièce. À la question « trouvez-vous des gestes communs entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine », Kuroda répondit la chose suivante :

« En fait, il y a beaucoup de points communs entre la musique contemporaine et la musique traditionnelle. Il y a aussi de nombreuses techniques propres à la tradition que l'on retrouve dans la musique contemporaine. Si c'est par là que vous entendez "geste", alors oui, il y a de nombreux gestes communs. »⁷¹³

Somme toute, l'interprète indique ici qu'il retrouve bien des gestes propres à la tradition musicale du *shakuhachi* à l'intérieur même de la pratique de la musique contemporaine. Et ces gestes se retrouvent bien, de façon idiomatique, dans l'écriture :

« Toute la musique contemporaine est en notation occidentale. [...] Je veux dire que la musique contemporaine est une méthode occidentale de notation,

⁷¹² Deduytschaever, Luc, *Entretien avec Reison Kuroda, interprète de shakuhachi*, Tokyo, 07/12/2024, nous traduisons.

⁷¹³ *Ibidem*.

*où les notes sont écrites sur cinq lignes, et il est obligatoire de les écrire, parce que c'est le langage commun. Il n'y a donc pas vraiment d'autres méthodes, c'est ce que je trouve intéressant. Il y a beaucoup de techniques traditionnelles, mais ce n'est pas écrit en notation traditionnelle.*⁷¹⁴ »

Pour terminer, nous tenons à spécifier que sur douze compositeurs et compositrices interrogé.e.s, dix se situent dans un particularisme dirigé vers la culture japonaise – qu'elle soit traditionnelle ou contemporaine. Sur les dix compositeurs, huit utilisent la notion de geste dans un objectif synchrétique entre musique contemporaine et musique traditionnelle. Ces gestes sont par ailleurs largement identifiés par les interprètes de musique traditionnelle, ce qui vient confirmer nos *conditions de réalisation du geste synchrétique* ainsi que la corrélation du troisième agent à double fonction avec la notion de synchrétisme. Mais toute pratique nécessite des règles, des contraintes et des conditions. Nous nous proposons de la développer en quelques règles avec les résultats précédemment identifiés.

Conditions nécessaires à la réalisation d'un geste synchrétique :

- Règle 1 : Les valeurs paramétriques doivent être reléguées au second plan. Elles doivent être un outil permettant la création d'un geste ou la relation entre différents gestes au sein d'un ensemble de gestes. Si elles repassent au premier plan, le geste n'est plus synchrétique puisque ce sera nécessairement lui qui retournera au second plan ; ainsi, nous retournons à l'exotisme.
- Règle 2 : Un geste synchrétique doit être présent autant dans la musique contemporaine que dans la musique traditionnelle. Si un geste n'appartient pas à l'un des deux types de musique, alors il n'est plus synchrétique. En revanche, si un geste non-synchrétique – par exemple, l'utilisation des multiphoniques – intègre un ensemble de geste plus vaste, cet ensemble peut tout à fait être synchrétique s'il contient autant de gestes synchrétiques que de gestes non-synchrétiques. Dans une vision encore plus large, une œuvre peut être définie comme synchrétique même si elle contient des ensembles de gestes non-synchrétiques (cf. *Itinerant*). Ici, l'œuvre est synchrétique en ce qu'elle confronte les gestes entre eux.
- Règle 3 : Un geste peut être écrit horizontalement, mais aussi verticalement. Dans une œuvre pour instrument monodique, le geste et les ensembles de gestes seront généralement horizontaux, puisque l'expansion temporelle est horizontale. En revanche,

⁷¹⁴ *Ibidem*, nous soulignons.

pour un instrument polyphonique ou un ensemble instrumental, les ensembles de gestes peuvent – et ils le sont généralement – se construire de façon verticale, c’est-à-dire que les ensembles de gestes deviennent *polyphoniques* (cf. *Fragments d’automne ou traces* de Tetsuya Yamamoto, *Monochrome Garten XI* et *Concerto pour koto et orchestre* de Malika Kishino ou encore *Quatuor de saxophones* d’Ichiro Nodaira). C’est ce que nous appelons une *polyphonie gestuelle*. L’un n’empêchant pas l’autre, nous pouvons trouver une double dynamique des ensembles de gestes dans laquelle les gestes sont autant mis en relation de façon verticale qu’horizontale.

- Règle 4 : Le geste synchrétique doit créer quelque chose de nouveau ; il ne doit pas simplement juxtaposer deux langages mais bien, à partir de matériaux communs, créer une opérabilité par la fusion de deux types de musique dont les contextes d’apparition et d’évolution sont *a priori* différents. Nous ajouterons ici un corollaire : les musiques contemporaines gestuelles inventent en général de nouveaux gestes. Ceux-ci, nouveaux pour un instrument occidental, peuvent être anciens pour un instrument traditionnel, mais pas nécessairement. Selon les cas, on obtient un syncrétisme ou pas. Mais un geste contemporain peut être intégré comme un nouveau geste dans la musique traditionnelle et inversement, il devient alors synchrétique.

Si l’une de ces règles est brisée, alors l’œuvre n’est plus synchrétique. Par ailleurs, ces *conditions de réalisation du geste synchrétique* sont, selon nous, ce qui permet d’opérer une fusion fonctionnelle et intéressante entre musique traditionnelle et musique contemporaine dans la création musicale japonaise et crée le particularisme japonais que nous abordions au début de ce chapitre. En outre, cette pratique est corrélée à l’agent à double fonction 3, qui intègre les emprunts gestuels à la tradition musicale japonaise.

III. Synthèse de chapitre

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en avant les emprunts aux traditions des compositeurs japonais de musique contemporaine afin de généraliser les processus d’emprunt. C’est précisément cette généralisation qui nous a permis de dresser un tableau des processus mettant en avant la corrélation entre les différents emprunts dans un corpus de quatre compositeurs japonais contemporains : Toshirō Mayuzumi, Toshio Hosokawa, Yoritsune Matsudaira et Tōru Takemitsu. En effet, la plupart des références aux éléments traditionnels, que nous catégorisons dans des classes nommées agents à double fonction, intègrent le langage

des quatre compositeurs. Et, même lorsqu'un agent à double fonction n'intègre pas le langage de chaque compositeur, il reste présent dans deux cas ou plus.

Ce tableau a ensuite été mis à l'épreuve lors de l'étude de deux œuvres, *Maya* de Yoshihisa Taira et *Mei* de Kazuo Fukushima. Nous avons pu démontrer que les agents à double intégraient les deux œuvres de façon très concrète. Bien que les deux pièces soient proches au niveau de l'instrumentation, elles mettent en avant le même type d'agents à double fonction, récurrence que nous trouvons aussi dans notre corpus de généralisation.

En revanche, à ce stade, rien n'indiquait un syncrétisme fonctionnel dans notre corpus ; bien que les agents à double fonction apparaissent de façon claire chez les différents compositeurs japonais, nous n'avons pas déterminé si la juxtaposition entre des éléments japonais et une écriture contemporaine était fonctionnelle et, surtout comment une telle juxtaposition était possible. Par ailleurs, dans certaines œuvres de certains compositeurs, nous avons remarqué que tant que l'emprunt était mis en place de façon paramétrique, l'exotisme restait de mise. Dans certains cas, lorsque cette référence était superposée à des emprunts gestuels, elle était moins perceptible mais sans rendre l'œuvre syncrétique pour autant.

C'est ce constat qui a conduit à l'élaboration des conditions nécessaires du geste syncrétique. Celles-ci montrent que le rapprochement de gestes communs – dont un grand nombre sont mobilisés par le troisième agent à double fonction – entre les traditions musicales japonaises et certaines notions issues de la musique contemporaine permet d'aboutir à des sonorités comparables ainsi qu'à un syncrétisme fonctionnel entre ces deux champs, sans recourir à un emprunt paramétrique relevant du deuxième agent à double fonction, et en évitant ainsi une logique exotique. Ces conditions ont été expérimentées et éprouvées par le biais de différentes analyses et d'entretiens réalisés dans le cadre de la vérification des différentes hypothèses. Il s'avère qu'aujourd'hui encore, de nombreux compositeurs japonais se basent sur cette technique syncrétique lorsqu'il s'agit de juxtaposer des emprunts à une écriture contemporaine.

Et c'est grâce à tous ces éléments de recherche que nous pouvons formaliser l'existence d'un *particularisme proprement japonais* dans la musique de la seconde moitié du vingtième siècle. Le tableau de généralisation des processus est d'ailleurs d'une importance capitale dans cette recherche, puisqu'il montre que la présence d'agents à double fonction dans la musique

nippone n'est pas propre à la musique populaire et à la globalisation de la culture, mais bien à une idéologie qui intègre la production musicale nationale.

Pour la suite de ce travail, nous chercherons à savoir si les caractéristiques qui fondent les musiques syncrétiques sont observables aussi dans les musiques populaires. Ce questionnement est d'autant plus important dès lors que nous avons remarqué que le particularisme décelable dans la musique japonaise n'est pas unique à la musique populaire et qu'il intègre aussi la musique contemporaine, sous une autre forme. Plusieurs questions se posent alors : la musique populaire a-t-elle été influencée par la musique contemporaine dans l'élaboration de emprunts ? S'est-elle construite en parallèle de la musique contemporaine ? Peut-on tisser des liens entre les deux types de musique ?

La question de savoir si musiques populaire et contemporaine s'influencent peut parfois paraître poreuse : si l'on prend le cas de Takemitsu, il est aussi compositeur de films, et ses compositions filmographiques laissent d'ailleurs « une impression occidentale durable de “musique japonaise” ». ⁷¹⁵ »

Et, « [Takemitsu] pensait que le public pouvait être informé de cette différence d'émotion en écoutant différents types de musique. Peut-être que cet aspect éducatif de son travail a conféré un certain attrait au public non occidental ; ils voulaient comprendre la musique japonaise “différente de la façon de vivre et de ressentir” [de la musique occidentale]. ⁷¹⁶ » Notons donc l'importante influence de Takemitsu dans la création d'une identité japonaise propre à la musique populaire d'après-guerre.

Le quatrième chapitre se consacrera à l'examen des questions précédemment formulées, tout autant qu'à l'identification des emprunts à l'œuvre dans une partie de la musique populaire japonaise ; à l'aune de ces résultats, nous procéderons à l'élaboration d'un tableau de généralisation dans nos différents agents à double fonction. Il s'agira ensuite de relier les deux tableaux pour faire un comparatif entre les deux types de musique afin d'y repérer les corrélations et les dissociations. Les agents à double fonction seront mis en avant afin de déterminer par quel biais cognitif les éléments inspirés de la tradition profitent à une réception qui permette la perception d'une *esthétique japonisante*. Le quatrième chapitre mettra donc en lumière les processus musicaux de cette esthétique.

⁷¹⁵ Stevens, Carolyn, *Media, Culture and Social Change in Asia Series – Culture, Authenticity and Power : Japanese popular Music*, Routledge, 2012, pp. 40-41, nous traduisons.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

Chapitre quatrième : Processus de juxtaposition dans la musique populaire ; du geste au paramètre, du syncrétisme à l'exotisme

Le quatrième chapitre portera sur les musiques japonaises actuelles et plus précisément sur une analyse musicale qualitative de cette musique. Nous nous baserons sur trois grands genres musicaux qui intègrent cette catégorie : la musique d'animation, la J-pop et l'*enka*. Ces choix musicaux ne sont pas sans logique de recherche et ont pour objectif de mettre en avant une *esthétique japonisante*, que nous avons définie au chapitre premier.

Et « il n'est pas possible d'accepter comme un fait naturel l'existence parallèle de ces deux cultures et de ne s'intéresser qu'à l'une d'elles, sans risquer de revendiquer pour celle-ci comme trait le plus caractéristique ce qui révèle le plus manifestement sa dépendance à l'autre.⁷¹⁷ » Nous devons donc étudier, dans un même travail, le rapport des deux types de musique par rapport à un même sujet d'étude. On ne peut postuler uniquement la présence d'agents à double fonction dans la musique japonaise écrite de la seconde moitié du vingtième siècle sans aborder ces mêmes agents, construits différemment, dans les musiques actuelles japonaises de la même période.

La musique d'animation est aujourd'hui l'un des plus gros pans culturels du Japon. Mondialement connue, l'animation japonaise est une énorme industrie artistique qui, avec le tourisme, reste un pilier culturel de l'économie japonaise. La musique d'animation permet à ce type d'industrie, nous le verrons, de renforcer la réception exotique d'une œuvre par l'élaboration et l'implantation d'agents à double fonction qui dirigent le spectateur dans un discours centré autour du Japon. Son impact est tel que, fréquemment, des ciné-concerts sont organisés au Japon et dans le monde entier – nous pouvons d'ailleurs nous appuyer sur le cas de la France, qui apprécie particulièrement ce genre d'évènement (citons le ciné-concert de *Naruto* au Zénith de Lille en 2022 ou encore celui de Joe Hisaishi à Strasbourg la même année). Nul doute que la musique d'animation japonaise a su s'implanter internationalement.

L'*enka* occupe une place tout aussi déterminante dans l'histoire de la musique populaire japonaise, pour plusieurs raisons : ce genre est directement issu de la culture populaire

⁷¹⁷ Hennion, Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, Volume 5 numéro 2, 1998, page 15.

traditionnelle, mais incorpore des éléments extra-japonais, notamment des structures musicales et instrumentales populaires occidentales (jazz-band, modes jazz, chef d'orchestre, instruments occidentaux, *etc.*). Il est aussi considéré comme l'ancêtre de la *J-Pop*, genre musical commercial aujourd'hui complètement ancré dans la globalisation de la culture. L'analyse musicale de l'*enka* pourra permettre de voir la corrélation avec les autres genres du corpus ainsi que les agents à double fonction qui participent de son exotisme. Nous analyserons en particulier la pièce *じょんから女節* (*Jonkara onna bushi*, 2003) écrite par Tsuyoshi Nishi (1957-) et interprétée par Yoko Nagayama (1968-). Cette interprétation propose une façon d'intégrer des agents à double fonction au travers d'un style de musique entre tradition populaire et *pop music*. Il est intéressant d'analyser le fonctionnement de la pièce pour déterminer ce qui peut être fait dans le cadre de la musique populaire japonaise avec une culture populaire et savante importée, d'en déterminer la « japonisation », d'autant plus que cette pièce est plutôt récente.

La J-pop, descendante de l'*enka*, est aujourd'hui le genre musical le plus représenté au Japon. Bien que beaucoup plus proche de la *pop music* occidentale que ne l'est l'*enka*, nous démontrerons qu'elle a bien des spécificités qui lui sont propres, considérées comme japonaises. Nous analyserons en particulier deux pièces, *Sparkle* du groupe Radwimps et *Blue Bird* du groupe Ikimonogakari, et proposerons une analyse quantitative qui démontrera les spécificités déterminées en amont.

Par ailleurs, les trois genres de musique étudiés dans ce chapitre sont aujourd'hui les plus importants et les plus écoutés au Japon. Lors d'une enquête de terrain, nous avons constaté l'importance du karaoké dans la société japonaise. Ces lieux sont fréquentés par une large part de la population japonaise, indépendamment de l'âge ou de l'appartenance sociale. En outre, de nombreux touristes s'y rendent de plus en plus pendant leur voyage, estimant que c'est un lieu représentatif de la culture japonaise actuelle. Nous sommes donc allés dans différentes chaînes de karaoké de différentes villes (Tokyo, Kyoto, Nara, Kobe, *etc.*). Là, le constat était flagrant : les trois catégories disponibles dans les karaokés sont l'*enka*, la musique d'animation et la J-pop. Naturellement, ce sont ces genres qui sont exportés.

Ces analyses sont importantes aussi pour déterminer si les processus mis en avant dans le chapitre précédent se retrouvent, avec des différences liées au style de musique, bien sûr, dans ces musiques volontiers plus commerciales. En outre, ces musiques semblent aussi intéresser de nombreux compositeurs japonais pour certaines caractéristiques qui leur sont

uniques ; c'est en tout cas ce qu'affirme Akiko Yamane lors d'un entretien que nous avons eu avec elle :

« J'ai pensé que parmi toutes les musiques sonores du monde, il n'y avait pas beaucoup de musique qui incarnait la culture pop japonaise, et j'ai voulu en savoir plus, alors j'ai commencé à en faire. J'ai commencé à faire de la musique parce que je voulais la comprendre et en savoir plus. La pop culture japonaise a un son spécial, particulier. Il y a beaucoup de sons différents, distincts. Même dans les gares [japonaises], on retrouve de nombreux sons qui correspondent à la pop culture japonaise. C'est parce que la pop culture japonaise a ses propres spécificités que je l'intègre à ma musique.⁷¹⁸ »

I. Introduction à la musique populaire japonaise

Avant d'entrer dans des analyses musicologiques, nous devons éclaircir l'histoire de la musique populaire japonaise. À la suite d'un court retraceur historique, nous pourrons contextualiser la musique populaire japonaise actuelle.

I.A. Définition et contextualisation : musique populaire, musiques folkloriques, musiques actuelles

Le terme de musique populaire revêt une importance capitale dans le cadre de la présente recherche. La partie suivante s'attachera donc à définir le terme de « musique populaire », qui peut avoir plusieurs significations et qui amène souvent à une certaine ambiguïté. S'en suivra une contextualisation du terme au sein du paysage musical japonais, son évolution étant différente de celle de l'Occident.

L'encyclopédie *Universalis* définit la musique populaire comme « toutes les musiques qui plaisent à un large public. Faite par des professionnels, elle se vend généralement très bien. Les Anglo-Saxons l'appellent *pop music*. En français, la *pop* est un genre particulier de musique populaire. La musique populaire se distingue de la musique traditionnelle ou folklorique (produite par des amateurs) et de la musique classique.⁷¹⁹ » Selon cette définition, la musique populaire serait définie par son approche professionnelle et commerciale. En revanche, les chercheurs anglo-saxons ne l'appellent pas *pop music* mais *popular music*. Nous pensons que

⁷¹⁸ Yamane, Akiko, dans le cadre d'un entretien avec Luc Deduytschaever, Kobe, 03/10/2024, nous traduisons.

⁷¹⁹ <https://junior.universalis.fr/encyclopedie/musique-populaire/>, consulté le 23/07/2023.

ce type de définition est en tous les cas insuffisante, car elle peut porter à confusion ; premièrement parce que, si l'on prend le cas des musiques traditionnelles japonaises, on comprend rapidement qu'il existe des musiques populaires traditionnelles (qui se distinguent des musiques savantes, mais pas de la tradition), et deuxièmement parce que la musique populaire n'a pas tout le temps vocation à être commercialisée et n'est pas non plus pratiquée uniquement par des professionnels – tout comme la musique savante par ailleurs. D'autre part, la définition *Universalis* ne précise pas en quoi musique populaire et musique savante se distinguent.

Pour réellement comprendre le terme de musique populaire, il faut revenir au mot populaire, du latin *popularis*, lui-même issu du mot *populus*, le peuple. Cependant, comme la musique populaire, le populaire est un terme qui reste bien trop vague. Pour le CNRTL, le populaire serait ce « qui appartient au peuple, qui le caractérise ; qui est répandu parmi le peuple », ce « qui est composé de gens du peuple ; qui est fréquenté par le peuple » ou encore ce « qui est accessible au peuple, qui est destiné au peuple ». Ces définitions apparaissent d'ores et déjà plus pertinentes au regard de l'objet de cette recherche.

Il faudrait donc, pour qu'une musique soit considérée comme populaire et selon la définition du CNRTL, qu'elle regroupe trois conditions :

- Elle doit être à l'image du peuple et le caractériser : elle doit donc être accessible à tous et capable de permettre au peuple de s'identifier.
- Elle doit être fréquentée par le peuple au sens large : peu importe l'échelle sociale d'un individu, il doit pouvoir se sentir légitime d'écouter ce type de musique.
- Elle doit être facile de compréhension – éviter une complexité qui perdrait l'auditeur non-initié.

Nous émettons cependant un doute quant à la troisième condition : la complexité ne peut être un critère de sélection pour définir si une musique est populaire ou non. Prenons l'exemple d'un genre célèbre, le jazz. Ce genre musical, généralement qualifié de populaire par opposition aux musiques dites savantes, issu de courants afro-américains et du blues, présente en réalité une grande complexité esthétique et structurelle. Beaucoup plus de modes que dans la musique tonale, beaucoup de façons d'improviser autour d'un thème, d'harmonisations possibles, le jazz nécessite aujourd'hui une réelle connaissance théorique pour être pratiqué – prenons la complexité harmonique chez John Coltrane (période *Giant steps*) ou encore la complexité

métrique chez John Mac Laughlin. Nous constatons donc qu'une musique (populaire) peut comporter une réelle complexité musicale.

La musique populaire serait donc une musique qui émane du peuple, créée par et pour le peuple, mais qui n'est pas nécessairement simple. Et comme l'explique Larry Portis, « la musique populaire reflète et même oriente la vie émotionnelle de millions de personnes. Les implications politiques de cette influence sont évidentes. La musique populaire peut assurément jouer un rôle dans une stratégie de contrôle social par son influence médiatique qui se situe entre l'idéologie officielle et la conscience populaire.⁷²⁰ » On peut dès lors saisir l'importance sociale et politique de la musique populaire, en tant qu'elle est susceptible de fédérer une communauté d'individus autour de valeurs partagées.

Précisons qu'il existe une distinction, dans le discours scientifique, entre musique populaire et musique folklorique : par exemple, dans son article, Portis⁷²¹ spécifie que la musique populaire serait apparue au dix-neuvième siècle lorsque les traditions folkloriques ont été récupérées par les puissances commerciales. Pour lui, la musique de tradition orale tient d'une « activité créative de non-professionnels pour se divertir ou enrichir la vie d'une communauté », alors que la musique populaire correspondrait plutôt à « un “produit”, un objet conçu pour le marché.⁷²² » Ces propos rejoignent ceux de Desplat-Roger, qui interroge dans son travail les notions de musique populaire et de musique savante, qui sont souvent opposées dans le discours scientifique. Elle énonce donc des éléments qui caractérisent les deux types de musique. Ainsi, la musique savante serait « un type de musique correspondant à une tradition spécifique de l'histoire de la musique occidentale, parfois aussi caractérisée [...] comme “musique d'écriture”.⁷²³ » Cette appellation est apparue dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Pour la musique populaire, peut-être plus floue à l'origine, l'autrice distingue trois sens différents :

- 1) La musique populaire au sens le plus commun, c'est-à-dire la musique du peuple. Cette signification se rapproche des musiques traditionnelles et folkloriques, « liées à une identité communautaire, dont les pratiques musicales se transmettent principalement de

⁷²⁰ Portis, Larry, « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, 1997, no 126, page 69.

⁷²¹ *Ibid.*, pp. 69-86.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ Desplat-Roger, Joana, « Musique savante/musique populaire ? Réflexions critiques sur une distinction », *Rue Descartes*, 2023/2, éditions *Collège International de Philosophie*, numéro 104, 2023, page 2.

manière orale, ce qui les oppose sur ce point à la musique savante écrite occidentale.⁷²⁴ » Elle spécifie par ailleurs que ce rapprochement entre musique populaire et peuple était pendant longtemps considéré comme « péjoratif, puisqu’il s’agissait par-là de désigner la musique du “bas-peuple”, ou encore des gens ordinaires.⁷²⁵ »

- 2) La langue anglo-saxonne a séparé, dès le vingtième siècle, deux manières d’utiliser le terme de musique populaire : *folk music* et *popular music*. Cette dernière appellation correspond à la diffusion d’une musique à grande échelle « et qui rejoint aussi, parfois, par extension, la musique de genre “pop”.⁷²⁶ » Sa création n’est donc pas sans lien avec l’évolution technologique et l’apparition de l’enregistrement.
- 3) La dernière classe que Desplat-Roger distingue est la musique des « classes populaires », usage, nous le concevons, assez discriminant.

Le problème de la relation binaire entre musique populaire et musique savante – à l’instar des relations de comparaison dans l’exotisme – c’est qu’une hiérarchisation s’installe. Le terme de « musiques actuelles » utilisé en remplacement de « musique populaire » ne saurait guère satisfaire non plus, puisqu’il intègre alors, même implicitement, que la musique des compositeurs contemporains de musique savante n’est pas actuelle.

Cet article d’introduction de revue nous paraît fondamental en ce qu’il distingue bien des types de « musique populaire ». Par exemple, Desplat-Roger avance qu’il faut distinguer musique folklorique, qui a trait à la tradition, et musique actuelle, qui correspond plutôt à une musique populaire contemporaine, du jazz à la *pop music* en passant par le rock et le rap. Hennion⁷²⁷ semble partager l’avis de Desplat-Roger dans son article « D’une distribution fâcheuse : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes » puisqu’il note que l’un des problèmes d’une définition de la musique populaire « s’est souvent posé du sens de cette catégorie, militante, polémique, oppositionnelle, mais par-là partisane et définie “en creux”, par soustraction : musiques populaires, c’est-à-dire toutes les autres...⁷²⁸ » Le problème du terme « musiques populaires », pour Hennion, c’est sa surgénéralisation ; en effet, l’auteur note une différence fondamentale entre une musique populaire « au sens quasi ethnologique du terme, c’est-à-dire au sens où elles seraient restées

⁷²⁴ *Ibid.*, page 3.

⁷²⁵ *Ibid.*, page 4.

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ Hennion, Antoine, *op. cité*, pages 9-19.

⁷²⁸ *Ibid.*, page 10.

l'expression immédiate, collective, vivante d'un groupe⁷²⁹ » et une musique populaire moderne, qui semble opposée à ces concepts puisque surmédiatisée *via* la communication de masse. Ces propos rejoignent de façon limpide ceux de Joana Desplat-Roger et de Larry Portis, en ce qu'Hennion distingue une musique populaire de type folklorique – une musique traditionnelle populaire – et une musique populaire actuelle, qui ont pourtant toutes deux le même lexique.

En allant dans ce sens, nous distinguons bien dans les genres traditionnels deux types de musique : l'une savante et l'autre populaire, réservée au peuple ; ainsi, avec ces théorisations, nous pouvons distinguer la musique folklorique – plus communément appelée musique de tradition orale – de la musique populaire actuelle. Cette distinction se situe notamment dans le langage musical utilisé : les musiques populaires japonaises qui utilisent le langage musical autochtone – les modes tétracordaux de la musique indéterminée – sont de l'ordre de la musique folklorique. La musique populaire japonaise qui fait référence à ces modes (agents à double fonction) mais dont le langage est structuré sur le modèle musical occidental sera considérée comme musique actuelle. Cette restructuration de la musique actuelle occidentale est en revanche tout à fait normale : Appadurai l'a démontré dans son article « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy⁷³⁰ », où la mondialisation – et par là les musiques actuelles à caractère commercial – se reconstruit dans des pratiques musicales locales qui s'approprient les transformations eu égard à des enjeux sociaux, économiques, politiques et surtout culturels.

Nous précisons d'ores et déjà que la référence à ces modes n'est pas présente dans toute la musique japonaise actuelle. Une grande partie de ce type de musique populaire ne contient aucun agent à double fonction et ressemble fortement – exception faite de la langue utilisée et, parfois, de techniques vocales spécifiques – à la *pop music* occidentale. Nous nous concentrerons dans ce quatrième chapitre sur la musique actuelle japonaise « exotique », c'est-à-dire celle qui intègre sciemment des éléments de langage qui appartiennent aux traditions tout en les modifiant, les remodelant voire, les simplifiant.

Nous pensons par ailleurs que la musique actuelle, en ce qu'elle revête de processus différents de la musique savante, notamment au niveau de ses modes de production et de sa

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ Appadurai, Arjun, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Global Culture : Nationalism, Globalization, and Modernity*, [Culture mondiale : Nationalisme, Mondialisation et Modernité] Londres, Sage Publication, p. 307, nous traduisons.

relation à la société, ne doit pas se limiter à une étude musicologique classique et analytique, mais doit aussi intégrer des éclairages sur ses modèles de diffusion, ses modèles sociologiques ou encore économiques, qui participent de son expansion. La musique populaire japonaise – celle que nous qualifions d’actuelle – ne fait pas exception à ces usages. Simon Frith souligne justement cette nécessité de prendre en compte des contextes extra-musicaux qui profitent à l’industrialisation et à l’expansion de la musique actuelle :

« L’industrialisation constitue en effet l’une des médiations clés de la vie culturelle contemporaine. Cette médiation peut être définie comme le processus au sein duquel se crée, se produit, se diffuse et se reçoit la musique, ainsi que les outils servant à en définir et en mesurer la popularité (Palmarès) - un processus complexe où se combinent, se fondent et se confondent des arguments techniques, économiques et musicaux.⁷³¹ »

Pour Adorno, la distinction entre musique populaire et musique « sérieuse » est faite chez les différents acteurs par une différence de niveau. Mais cette différence est rarement formulée, et il se propose d’en éclaircir les contours.

Ce qui est clair pour lui, c’est que « la caractéristique fondamentale de la musique populaire [est] la standardisation.⁷³² » Il prend l’exemple du *chorus*, qui se structure souvent sur trente-deux mesures et dont la tessiture se situe dans un intervalle de neuvième⁷³³. Par ailleurs, il postule que rien de nouveau ne sera créé dans un « tube », et que même si une « aberration » se produit, l’harmonie et la mélodie reviendront toujours au schéma originel. Le détail d’une pièce de musique populaire se structurerait aussi, selon Adorno, sur une standardisation, mais n’est pas relié à la structure globale de la pièce. Il distingue alors ce processus propre à la musique populaire – ou plutôt, dans le cadre des propos de l’auteur, la musique actuelle – de celui de la musique sérieuse qui relie le détail à la forme globale de l’œuvre : « La musique sérieuse, en comparaison, peut être caractérisée ainsi : chaque détail tire son sens musical de la totalité concrète de la pièce qui, à son tour, consiste en la relation vivante entre les détails et jamais de la simple exécution du schème musical⁷³⁴ » alors que dans la

⁷³¹ Frith, Simon, *World Music, Politics, and Social Change : Papers from the International Association for the Study of Popular Music*, Manchester University Press, 1989, page 88, traduit par Chamberland, Roger, « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire », in *Produire la culture, produire l’identité*, Sainte-Foy, Presses de l’Université de Laval, 2000, pages 105-106.

⁷³² Adorno, Theodor W., « Sur la musique populaire », avec la contribution de Georges Simpson, *Studies in Philosophy and Social Science*, New-York, 1941, p. 17.

⁷³³ *Ibid.*, page 18.

⁷³⁴ *Ibidem*.

musique populaire, « chaque détail est substituable ; il sert sa fonction seulement comme un rouage dans une machine.⁷³⁵ » Une telle conception de la musique populaire est chez Adorno bien sûr négative : « un détail musical qui ne peut être développé devient une caricature de ses propres potentialités⁷³⁶ » à l'inverse de Herbert Gans, qui défend la musique populaire contre « ceux qui prétendent que seule la haute culture est une culture, et que la culture populaire est un dangereux phénomène de masse.⁷³⁷ »

Pourtant, Adorno explique que la différence entre musique savante et musique populaire ne peut être exprimée en une simple dualité simple/complexe – ce que nous constatons dans la définition du CNRTL –, en donnant l'exemple de la complexité rythmique des arrangements de jazz comparément à la structure simpliste de la rythmique dans les compositions de la première école de Vienne. Alors comment considérer ce rapport ? C'est que le terme de standardisation permet de caractériser un rapport structurel entre la partie et le tout : « chaque élément musical, même le plus simple, est “lui-même” » alors que « dans la musique des tubes, [...] la structure sous-jacente à la pièce est abstraite, elle existe indépendamment du cours spécifique de la musique.⁷³⁸ » Il faut donc comprendre que la standardisation amène l'auditeur à relier une structure complexe – en jazz par exemple – « à une distorsion parodique du simple.⁷³⁹ »

Le caractère prédéfini du schéma formel d'un morceau, antérieur au processus de composition proprement dit, constituerait ainsi un critère de distinction entre musique savante et musique populaire. Cette standardisation serait due à l'imitation : « lorsqu'une chanson particulière connaissait un grand succès, des centaines d'autres jaillissaient en imitant celle qui avait réussi.⁷⁴⁰ »

Mais à quoi se rattache alors cette standardisation ? Adorno répond que :

« La musique populaire doit simultanément répondre à deux demandes. L'une, de stimuli qui provoquent l'attention de l'auditeur. L'autre, d'un matériel qui tombe dans la catégorie de ce que l'auditeur musicalement novice pourrait appeler une musique “naturelle” : c'est-à-dire, la totalité de toutes les conventions et formules de matériaux de musique auxquelles il est

⁷³⁵ *Ibid.*, page 19.

⁷³⁶ *Ibid.*, page 20.

⁷³⁷ Gans, Herbert J., « Popular Culture and High Culture », *An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974, p. 7.

⁷³⁸ Adorno, Theodor W., *op. cité*, page 20.

⁷³⁹ *Ibidem.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*, page 21.

*accoutumé et qu'il considère comme le langage naturel et simple de la musique elle-même, compte non tenu de ce que ce langage naturel viendrait du passé.*⁷⁴¹ »

La standardisation requiert donc deux facteurs : l'attention de l'auditeur, et la tenue de son attention par des processus auxquels il est habitué. Elle nécessite donc l'*habitus musical* de l'auditeur pour capter son attention. Pour Adorno, cet *habitus* est de l'ordre d'une « simple superstructure » du langage, à savoir le majeur et le mineur. Et « des extravagances sont tolérées seulement dans la mesure où elles peuvent être intégrées au dit langage naturel.⁷⁴² »

Cette théorie apparaît dès lors aussi fondamentale que celle de Desplat-Roger, dans la mesure où l'évolution de la musique japonaise — et plus particulièrement de ses formes populaires — met en évidence, au cours des décennies post-Meiji, une forme de prédominance progressive du langage musical occidental au sein de la création, qu'elle soit de nature commerciale ou non. Postulons que la population japonaise soit autant habituée au langage tonal qu'au langage traditionnellement utilisé dans cette zone géographique. Un mélange entre les deux types de musique paraît logique au regard de la théorie d'Adorno ; cette hypothèse fait par ailleurs écho aux propos d'Appadurai. En outre, cette synthèse, en ce qu'elle est étrangère, peut amener une réception exotique par les processus que nous mettons en avant dans notre définition de l'exotisme musical. Adorno le dit à sa manière, lorsqu'il précise qu'un écart — soit un apport d'éléments exogènes à la standardisation de la musique populaire — est « une “stimulation” par déviation par rapport au “naturel” connu, et le maintien du naturel contre de telles déviations.⁷⁴³ » Cette stimulation est prise en compte dans notre travail par les agents à double fonction.

En revanche, la standardisation doit être cachée derrière l'individualisme et le libre choix, sans quoi il y aurait résistance : « Le corrélat nécessaire à la standardisation musicale est la *pseudo-individualisation*.⁷⁴⁴ » Bien qu'une part d'individualité (contrôlée) soit possible, la musique populaire « impose ses propres habitudes d'écoute.⁷⁴⁵ »

Autre point intéressant :

⁷⁴¹ *Ibidem.*

⁷⁴² *Ibidem.*

⁷⁴³ *Ibidem.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*, page 22.

⁷⁴⁵ *Ibidem.*

« L'auditeur est présumé capable de choisir entre eux. Les différenciations les plus couramment reconnues sont celles entre swing et sweet et autres noms de groupes comme Benny Goodman et Guy Lombardo. L'auditeur est rapidement capable de reconnaître les genres de musique et même le groupe qui joue, cela malgré l'identité fondamentale du matériau et la grande similitude des présentations, mises à part les distinctions revendiquées des marques commerciales. Cette technique de labélisation, qui concerne les genres de musique et les groupes, est une pseudo-individualisation, un moyen sociologique extérieur au royaume de la technologie strictement musicale. Elle procure des marques d'identification pour différencier ce qui est en fait indifférencié.⁷⁴⁶ »

Faisons un rapprochement avec notre sujet d'étude : qu'est-ce qui différencie fondamentalement la musique d'animation de la musique de film ? Qu'est-ce qui différencie la *J-pop* ou l'*enka* de la *pop music* occidentale ? Au niveau musical, nous le démontrerons, certains éléments sont largement exogènes à la *pop music* occidentale, mais de nombreux autres correspondent parfaitement aux critères de définition, telles que la structure d'un morceau ou le langage harmonique utilisé. En ce sens, il ne s'agit pas de la création de matériaux musicaux nouveaux à proprement parler, mais plutôt de la production d'un effet de nouveauté perceptible pour l'auditeur. C'est ce qu'Adorno exprime lorsqu'il nous dit que, dans la musique populaire, le nouveau est aboli car « le lien entre les éléments est pré-donné » de telle sorte que « la reconnaissance et la compréhension doivent coïncider.⁷⁴⁷ » C'est une *pseudo-individualisation* de la *pop-music* occidentale, et celle-ci est régie par l'apport d'agents à double fonction et notamment – nous le démontrerons – le rapport du deuxième agent à double fonction aux autres agents à double fonction. Dans la musique *pop* japonaise que nous étudions dans ce chapitre, la visée est exotique.

Reprécisons encore qu'Adorno ne se prononce pas sur l'entièreté de la musique populaire mais bien, comme l'expliquait Desplat-Roger, sur les musiques que nous appelons aujourd'hui actuelles et notamment celles à caractère commercial.

Pensons au terme populaire et son rapport au peuple. Rancière nous explique que le peuple est une « construction » : « le peuple, ce n'est pas la masse de la population ; le peuple est une

⁷⁴⁶ *Ibid.*, page 23.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, page 27.

construction. Il n'existe pas, il est bâti par des discours et des actes. [...] Mais qui dit construction dit qu'il peut y avoir plusieurs constructions du peuple : le peuple n'est pas celui de l'égalité et de la démocratie, [...] il peut aussi être celui que gèrent le gouvernement et les sondages, celui que produisent les discours d'extrême droite.⁷⁴⁸ » Cette pensée est tout à fait intéressante : si le peuple est une construction, alors la musique populaire est aussi une construction puisqu'elle émane de l'image du peuple. La musique populaire peut donc autant être la construction de mouvements populaires que celle des grands majors de l'industrie musicale. Toujours est-il qu'elle n'est que construction : elle est dite « musique populaire » seulement parce qu'un individu – ou un groupe d'individus – a décidé qu'elle était telle.

Par ailleurs, Yamada nous indique que le peuple représente « une agrégation structurée de plusieurs types de personnes⁷⁴⁹ », ce qui vient renforcer cet aspect constructif développé par Rancière.

Nous adopterons donc la définition suivante pour la musique populaire : *une construction d'un ou plusieurs individus à laquelle le peuple, construit en tant que tel, peut s'identifier ; en ressort donc un caractère politique, social et/ou économique qui permet de lier une communauté d'individus par le biais de la standardisation et de la pseudo-individualisation. En ce sens, une ou plusieurs constructions de la musique populaire peuvent correspondre à une ou plusieurs constructions du peuple et ces différentes constructions permettent de distinguer une musique folklorique d'une musique actuelle.*

I.B. Pour un petit retracement historique de la musique populaire depuis l'ère *Meiji*

L'idée d'une esthétique nouvelle spécifiquement japonaise ne se limite pas au champ de la musique contemporaine ; elle se manifeste également dans la musique populaire à partir de l'ère *Meiji*. Lors de cette période, la politique culturelle japonaise était tournée vers la modification des institutions, notamment éducatives, en puisant dans le modèle européen, ce qui permit de déterminer que la musique nationale de l'époque était peut-être inadaptée à l'époque contemporaine. Fait intéressant, « Isawa Shuki fut choisi en 1879 pour chapeauter un groupe d'étude de la musique pour le ministère de l'éducation. Son objectif était de créer une

⁷⁴⁸ Rancière, Jacques, « Le peuple est une construction », Revue Ballast, 2017, en ligne, <https://www.revue-ballast.fr/jacques-ranciere-peuple-construction/>, consulté le 29/05/2024.

⁷⁴⁹ Yamada, Hiromitsu, « Popyurā ongaku no fukuzatusei [la complexité de la musique populaire] », in *Popyurā ongaku e no manazashi* [Un regard sur la musique populaire], Tokyo, Keisō shobō, page 4.

musique nouvelle, un mélange d'Europe et "d'Orient", avec l'aide d'une équipe constituée de Luther Whiting Mason, professeur américain de musique, de trois musiciens japonais, d'un universitaire lettré, d'un interprète et de cinq "fonctionnaires".⁷⁵⁰ » Bien que nous soyons dans une conception « populaire » de la musique, ici aussi, dès le départ, on retrouve ce désir de créer un modèle hybride, mixte (au sens premier du terme).

I.B.1. Le mode yonanuki comme emprunt majoritaire du deuxième agent à double fonction

Nous avons abordé au début du second chapitre certaines caractéristiques musicales qui appartiennent au langage musical traditionnel. En revanche, à l'aube du vingtième siècle, un nouveau mode fait son apparition et son importance semble prépondérante dans la construction de la musique japonaise actuelle. Il s'agit du mode *yonanuki* :

« Au début des premières études sur la musique japonaise, [le mode] pentatonique *yonanuki*, la "gamme musicale sans *yo* et *na*" (*yonanuki onkai* ヨナ抜き音階), fut employée pour la composition des chants destinés à l'éducation musicale. Elle est en effet proche de la gamme pentatonique employée dans les chants traditionnels japonais d'avant *Meiji*, bien que cette affirmation s'avère par bien des aspects trop simpliste.⁷⁵¹ »

La gamme japonaise se compose, lorsqu'elle se base sur la gamme occidentale, de sept degrés – *hi* ヒ, *fu* フ, *mi* ミ, *yo* ヨ, *i* イ, *mu* ム et *na* ナ. Le mode *yonanuki onkai* signifie littéralement « sans *yo* et *na* » qui correspondent aux quatrième et septième degrés de la gamme japonaise. Il existe un mode majeur et un mode mineur (dans lequel on retrouve le tétracorde supérieur du mode *in* ou *miyakobushi*, sans indéterminisme des hauteurs). Fait intéressant, « cette gamme construite de toute pièce n'est ni plus ni moins que l'expression du désir de se distinguer de la musique occidentale, allant au-delà d'une traduction qui soit accessible à un

⁷⁵⁰ McGoldrick, Gerry, « D'Annie Laurie à Lady Madonna : un siècle de reprises au Japon », in *La reprise dans les musiques populaires*, 2010, <https://journals.openedition.org/volume/1026>, pages 135-164, traduit par Jedediah Sklower, consulté le 17/11/2021.

⁷⁵¹ Wartelle, Clara, *op. cité*, p. 219.

public occidental.⁷⁵² » Nous précisons donc que ce mode n'a rien de traditionnel, disons plutôt qu'il est issu de modes traditionnels et basé sur l'échelle tempérée occidentale.

Wartelle prend exemple sur une analyse par Koizumi du *shōka Momotarō* créé par Okano Teiichi sur les paroles d'un auteur anonyme : « cette partie étant écrite avec le tétracorde *min'yō*, son caractère est un peu différent du reste du *shōka*. En regardant cet exemple, on constate qu'ils sont reliés sans rapport avec la place de la tonique ou du *kakuon*, mais en fonction de la répartition des notes [...]. Ainsi, ce *shōka* présente à la fois un tétracorde La – Do – Ré et [le mode] *yonanuki* Majeur Fa – Sol – La – Do – Ré – Fa.⁷⁵³ »

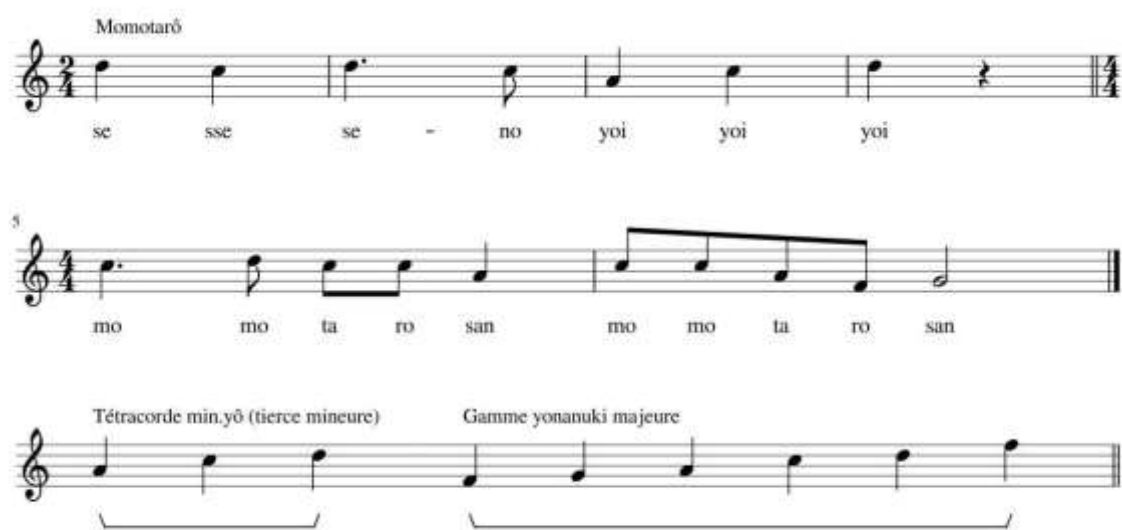


Figure 139 : *shōka Momotarō*, extrait de la thèse de Clara Wartelle

Dans l'exemple de ce *shōka*, on remarque la réciprocité entre le mode *yonanuki* et le tétracorde *min'yō*. L'intérêt du mode *yonanuki* réside ainsi dans sa proximité, du point de vue paramétrique, tant avec la gamme occidentale qu'avec le tétracorde issu des traditions musicales autochtones. Toutefois, comme nous l'indiquons plus haut, le tétracorde *min'yō* présent dans ce *shōka* n'implique plus d'indétermination des hauteurs, il est construit autour du tempérament égal (une tierce mineure et une seconde majeure). De fait, le mode *yonanuki* permet de faire ressortir un exotisme prononcé s'il contient d'autres paramètres (*cf.* définition de l'exotisme, chapitre 1). Cet aspect participe, entre autres, de l'affirmation de l'aspect

⁷⁵² *Ibid.*, p. 220, nous soulignons.

⁷⁵³ *Ibid.*, page 220-221.

« japonais » d'une mélodie. Cela permettait de diffuser et d'enseigner la musique occidentale tout en renforçant le caractère national des pièces japonaises.

En résumé, une partie de la musique populaire japonaise mobilise cette modification de la gamme, désignée sous le terme de *yonanuki*, correspondant à un mode pentatonique fréquemment associé aux musiques qualifiées d'« exotiques », auquel peuvent se superposer d'autres paramètres, tels que les tétracordes issus des traditions musicales japonaises, toutefois sans recours à l'indétermination des hauteurs.

I.B.2. L'influence rémanente de l'Occident

On entend parfois dire que « lorsque les Japonais parlent de “musique”, cela va de soi qu'il est question de musique occidentale.⁷⁵⁴ » Cette remarque fait directement référence à l'ère *Meiji*, période pendant laquelle l'empereur du Japon décide de limiter la musique traditionnelle pour mettre en avant la musique occidentale. C'est précisément à cette époque que la construction musicale du pays se modifie, et que la musique occidentale s'impose dans la psychologie des Japonais. Pour comprendre à quel point la musique traditionnelle se retrouve en retrait institutionnel à cette période, qu'il nous suffise de dire qu'en 1879, l'empereur rend obligatoire l'apprentissage de musique occidentale à l'école primaire et secondaire. Tout est une question de stratégie et d'idéologie politique, en ce sens que l'institution politique japonaise de *Meiji* veut construire une unité nationale (certainement cruciale pour un pays insulaire) en affirmant un intérêt pour la musique occidentale⁷⁵⁵ en tant que gage d'un intérêt croissant (et nouveau) pour le monde entier.

Finalement, cet élément met en évidence le caractère prépondérant du désir d'intégration de référents occidentaux à cette période, indépendamment du style musical adopté. Ainsi, même dans de célèbres livres de chansons populaires du Japon (*Nihon no Uta*), on recense quarante-trois chansons venues de l'étranger sur les 253 pièces⁷⁵⁶. C'est un nombre assez significatif (17%) qui correspond à une rupture profonde des institutions avec les traditions, et l'influence du populaire étranger semble marquer l'esprit japonais. En fait, le métissage semble s'opérer par l'intermédiaire de retranscriptions et traductions en langue japonaise de contes connus en Occident : « *Old Folks at Home* de Foster fut emprunté pour *Aware no shoujo* (“Fille

⁷⁵⁴ Par exemple, Tribot Laspière, Victor, *Le Japon, l'autre pays de la musique classique*, article France Musique, 2016, consulté le 09/12/2021.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ McGoldrick, Gerry, *op. cité*.

pathétique”, 1888) afin de re-narrer le conte de *La Petite Fille aux allumettes* de Hans Christian Andersen.⁷⁵⁷ »

Ce métissage « populaire », qui semblait jusqu’alors maintenu par les hauts dirigeants à des fins pédagogiques, évolue au début du vingtième siècle vers un divertissement pur et simple en raison de l’intérêt du public japonais pour la culture populaire occidentale, comme le note Shuhei Hosokawa⁷⁵⁸. Pour autant, comme le remarque McGoldrick⁷⁵⁹, le plus gros des ventes jusqu’aux années 1900 restait étonnamment les musiques traditionnelles japonaises, malgré un apprentissage très occidentalisé. Ce n’est que par le biais de nouvelles chansons, basée sur les modes *yonanuki* et sur le modèle de *Kachuusha no uta*, créé par Nakayama Shimpei en 1914, mettant en scène la *Résurrection* de Tolstoï, que la musique occidentale prend un *ascendant conséquent* dans la réception musicale japonaise.

I.B.3. L’influence américaine

L’influence américaine aura aussi son poids sur la culture populaire nippone, avec l’arrivée du jazz (en Japonais *Jazzu Songu*), mais ce son « jazz » reste relativement modéré : « les enregistrements représentatifs de chansons jazz proposaient des arrangements raffinés, une sobriété dans l’improvisation, et des rythmes légèrement accentués.⁷⁶⁰ » Et cette influence « jazz » se concrétisera avec la reprise de *My Blue Heaven*, de Donaldson et Whiting, qui devient *Aozora* (ciel bleu en japonais) transcrit par Horiuchi Keizou, qui sera l’un des plus grands succès de reprise de chansons populaires étrangères⁷⁶¹. Mais, toujours dans l’idée de conforter les auditeurs (généralement japonais), tous les termes qui peuvent *situer la chanson dans un pays étranger* sont enlevés, et c’est ce dernier point qui a fait le succès de cette pièce. Il faut bien constater que lors de l’avant-guerre, les genres florissants au Japon étaient le jazz,

⁷⁵⁷ Shiiba Keichi, *Nihon no uta; dai isshuu : Meiji - taisho* (1868-1926) [Chansons du Japon; vol. 1 : de Meiji à taisho (1868-1926)], Tokyo, Nobarasha, 1998, page 48.

⁷⁵⁸ Hosokawa, Shuhei, Matsumura Hiroshi, *A Guide to Popular Music in Japan*, Kanazawa, Shiba Shun’ichi (ed.), IASPM-Japon, 1991, page 5.

⁷⁵⁹ McGoldrick, Gerry, *op. cité*, page 11.

⁷⁶⁰ Atkins E. Taylor, *Blue Nippon : Authenticating Jazz in Japan*, Durham (NC), Duke University Press 2001.

⁷⁶¹ Segawa Masahisa, texte dans le livret du CD de *Shingu shingu shingu - Showa no jazu songu meishousen* [Chante Chante Chante : le meilleur des « Chansons Jazz » au Japon, 1928-1962], Victor, 2001, VICJ-60718-9, pages 6-7.

le blues, ainsi que les chants populaires (généralement dans un mode mineur) et les « mélodies de style japonais.⁷⁶² »

I.B.4. L'occupation

L'occupation américaine est sans doute l'un des événements les plus marquants dans l'histoire moderne du Japon. Dans les années 1950, deux types de musique s'opposent : *hōgaku* (« musique qui provient du Japon ») et *yōgaku* (« la musique qui provient de l'Occident »). La musique de style *hōgaku* de l'avant-guerre était censurée, et de fait, la musique *yōgaku* était prédominante jusqu'en 1960. C'est précisément cette occupation qui plantera définitivement la musique populaire occidentale au Japon, lors de la défaite du Japon en 1945. C'est là que le système éducatif change, fondé à nouveau sur le chant, et la présence de nombreux genres connotés « mineurs » (cabaret, rock, jazz, blues...) font leur apparition au Japon. De ce fait, la musique occidentale (et anglo-saxonne) se voit complètement implantée dans le paysage musical nippon. En 1958, ce système éducatif est amélioré pour ajouter quatre nouveaux enseignements (technique d'expression vocale, technique d'expression instrumentale, création musicale et critique musicale), toujours basés sur la musique occidentale.

Il faut rappeler que les Américains furent la première force étrangère à s'imposer au niveau militaire au Japon ; c'est paradoxalement ce qui y a permis l'éclosion de la démocratie. Mais cette apparition ne se fût pas sans reconstruction politique impulsée par l'Amérique : le général Mac Arthur poussa l'Empereur japonais à se destituer de son grade divin – il était en effet auparavant considéré comme le descendant des dieux créateurs du Japon – et réorganisa toute la politique interne du pays⁷⁶³ ; la culture et les arts ne font pas exception.

Aujourd'hui, dès l'enseignement primaire, les élèves japonais reçoivent une formation en musique occidentale, laquelle occupe une place comparable à celle des autres disciplines. Nous pouvons aussi spécifier la présence d'orchestres dans les différents établissements scolaires, qui font partie intégrante de l'enseignement (l'orchestre faisant partie des activités extra-scolaires appelées clubs, ou *Bukatsu*). « Dès l'âge de 6 ans, un écolier japonais est exposé à des notions de solfège, à la pratique de différents instruments, de l'orchestre, ou du chœur⁷⁶⁴ »

⁷⁶² Take, H., *Yomu J-Pop 1945-1999 shiteki zenshi* [lire la J-Pop : 1945-1999, une histoire personnelle], 1999, page 20.

⁷⁶³ Dorget, Guy, « Notes sur la politique américaine au Japon », *Politique étrangère*, no 3, 1946, pages 297-304.

⁷⁶⁴ Tribot Laspière, Victor, *L'éducation musicale au Japon, un modèle à suivre ?*, article France Musique, <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/l-education-musicale-au-japon-un-modele-suivre-310>, consulté le 24/04/2023.

alors que « l'apprentissage, ou plutôt la découverte, de la musique traditionnelle japonaise est revenue au programme des écoles primaire il n'y a que peu de temps.⁷⁶⁵ » Cette nouvelle manière de fonctionner prend place dans une forme d'américanisation du pays, qui a bien eu lieu après la défaite du Japon et l'occupation américaine de 1945 à 1952.

À l'après-guerre survient un premier changement significatif : en effet, pour la première fois, une musique populaire mêlant éléments occidentaux et japonais se voit donner un nom : *kayōkyoku*⁷⁶⁶. À cette période, plusieurs facteurs expliquent la célébrité de la musique populaire occidentale (et notamment américaine). Par exemple, ce n'est pas le public japonais qui l'avait abandonné à l'avant-guerre, mais l'état qui avait proscrit sa représentation.

La différence entre les reprises d'avant et d'après-guerre est sûrement l'utilisation de la langue anglaise, beaucoup plus fréquente dans la seconde période. Même si, pour rester proches des traditions, certains compositeurs de reprises y intégraient des éléments typiquement japonais : « La version de Frank Nagai de *Sixteen tons* inclut l'utilisation massive d'expressions tirées de chansons folkloriques traditionnelles (“*enyasanosa*” et “*yoikorasa*”, que l'on pourrait traduire par “ho hisse”) et on trouve une comptine traditionnelle sur la pluie dans la reprise par Frankie Sakai de *Singing In the rain*.⁷⁶⁷ » Il apparaît ainsi que la culture américaine, introduite durant la période d'occupation, a joué un rôle significatif dans la recomposition du paysage de la musique populaire japonaise à l'issue de la Seconde Guerre mondiale.

I.B.5. De l'influence à la culture de la différence

Les Américains ont amené le jazz, le rock ou encore la chanson populaire. Mais, ce qui est remarquable, c'est qu'aujourd'hui, très peu de genres musicaux populaires ne ressemblent à leurs homonymes américains : on trouve en effet des spécificités locales à l'intérieur de ces genres qui ne peuvent plus, à ce stade, être considérés comme des genres américains.

Aussi, « sur la base des ressources théoriques proposées par Ruth Benedict et l'anthropologie culturelle américaine se constitue un courant académique – le *nihonjinron* ou “nippologie” – qui, très vite, quitte le cadre étroit de l'université pour diffuser l'idée de la spécificité de la culture japonaise.⁷⁶⁸ » On peut ainsi comprendre que nombre de Japonais

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ Chapuy, Stéphane, *l'industrie de la J-pop*, article INA, la revue des médias, 2010, <https://larevuedesmedias.ina.fr/lindustrie-de-la-j-pop>, consulté le 03/09/2022.

⁷⁶⁷ McGoldrick, Gerry, *op. cité*, page 20.

⁷⁶⁸ Yatabe, Kazuhiko, *La mondialisation vue du Japon*, Université de Paris VII, 2003, Page 88, <http://www.philosophie-droit.asso.fr/APDpourweb/315.pdf>, consulté le 09/01/2023.

envisagent leur culture comme singulière et spécifique, et qu'elle soit, à ce titre, perçue comme devant se distinguer de la culture occidentale, notamment à travers l'action d'agents à double fonction proprement japonais. Et la musique ne fait pas exception dans ce sillage de différenciation culturelle. On peut ainsi observer une forme de « mutation » dans la réappropriation de la musique populaire américaine — notamment au sein de la variété japonaise (*kayōkyoku*) ou de l'*enka* — mutation qui témoigne de l'émergence d'une culture revendiquée comme japonaise⁷⁶⁹, directement influencée par l'Occident et les États-Unis, tout en conservant des références au Japon prémoderne.

Et, « cette conscience culturelle dépend d'une tradition construite en réponse à l'occidentalisation (ou à l'américanisation). Des concepts musicaux propres au Japon sont introduits, permettant de délimiter les sphères traditionnelles de la musique (et de la musicologie) japonaise par rapport à la musicologie européenne, afin de mieux comprendre la musique populaire japonaise d'après-guerre, souvent décrite comme une fusion des deux.⁷⁷⁰ » Aussi, « au début des années soixante, un son *pop* japonais plus mature émergea : plus qu'une reprise, c'était une musique *pop* à la fois sentimentale et ludique qui intégrait le style américain à la sensibilité japonaise⁷⁷¹ » telle que Takemitsu la définit.

Cependant, la situation a peu à peu changé, et cette confrontation Occident/Japon perd aujourd'hui de son sens pour amener doucement vers un horizon culturel hybride qui exclut à la fois une musique uniquement japonaise et « une musique d'ailleurs ». Le mimétisme de l'Occident semble se ternir, mais un nouvel espace musical et culturel se crée au travers de la musique.

Dans la perspective de l'émergence d'une sonorité nouvelle perçue comme japonaise, on peut notamment citer le mode *yonanuki*. D'un côté, celui-ci a été développé pour tenter de faire apprécier la musique tonale au peuple nippon ; de l'autre un mode nouveau qui tente de proposer une autre conception de la musique (qui n'est ni vraiment un langage tonal, et pas non plus totalement heptatonique ou tétracordal) afin de créer de nouvelles couleurs susceptibles de plaire aux Japonais.

Ainsi, l'*enka* propose une nouvelle conception de la musique populaire par l'utilisation de l'échelle *yonanuki*, souvent dans une « tonalité » mineure, et de tétracordes (les tétracordes

⁷⁶⁹ Ce phénomène est particulièrement notable à partir des années 1960, mais il remonte en fait aux années 1920-1930.

⁷⁷⁰ Stevens, Carolyn, *op. cité*, pp. 2-18.

⁷⁷¹ *Ibid.*, page 57.

min'yō et *miyakobushi* notamment) mais en supprimant leur aspect indéterminé. Ce genre permet de créer une transition musicale pour les musiques japonaises populaires, passant d'un moment d'assimilation de la musique occidentale à un moment exotique de réappropriation tel que développé par Appadurai.

On observe en réalité une démarche de différenciation à l'égard des modèles occidentaux dominants, fondée sur l'intégration quasi systématique de références à la culture japonaise. Cela passe par la construction d'agents à double fonction issus, tout comme dans la musique contemporaine, des traditions. Notre hypothèse sur la différenciation de la musique populaire japonaise sera donc la suivante : par l'utilisation des spécificités locales – actualisées par les agents à double fonction inspirés de la tradition que nous avons formalisé – l'industrie musicale japonaise remodèle les musiques importées (jazz, pop, rock) dans un objectif de japonisation des modèles occidentaux. Nous constatons ce phénomène au Japon, mais, n'étant ni anthropologue, ni ethnomusicologue, nous ne pouvons déterminer si c'est un phénomène proprement japonais ou non. Toujours est-il que cette hypothèse est renforcée par l'utilisation de termes assez connus pour certaines musiques populaires japonaises : *J-Pop* (pour *Japanese Pop Music*) ou encore *J-Rock*. Ces termes ne sont pas anodins et montrent une réelle spécificité de la musique japonaise actuelle.

I.C. Vers une musique japonaise actuelle

Notre hypothèse est donc qu'il existe bien une musique populaire proprement japonaise, revendiquée comme telle, dans laquelle coexistent le langage musical tonal et les emprunts à la tradition musicale japonaise tressés dans un but purement commercial et politique, avec un détachement vis à vis de ce qui fait la richesse de l'un et de l'autre. En effet, comme nous l'avions vu, certains aspects de tradition tels que l'indéterminisme des hauteurs ont été évincés puisque trop lointains du langage musical occidental. Dès lors, il s'agit de s'intéresser aux genres musicaux japonais en vogue depuis les années 1950, après une violente seconde guerre mondiale.

I.C.1. Japon/Occident dans quelques genres musicaux populaires présents au Japon à partir des années 1950

Dans cette partie, nous recenserons certains genres musicaux populaires existants au Japon à partir des années 1950. Il ne s'agit évidemment pas d'énumérer simplement ces derniers, mais bien de déterminer leur part japonaise et leur part occidentale. En fait, nous

cherchons à voir si la plupart des genres de musique populaire présents au Japon peuvent être considérés comme japonais. Si nous avons remarqué, au cours de notre courte histoire de la musique populaire au Japon, qu'il existe bien des genres populaires issus de la tradition, nous avons aussi constaté que l'influence occidentale, et notamment américaine, a longuement pesé sur le développement musical japonais. Beaucoup de genres musicaux populaires issus des pays occidentaux et anglo-saxons ont été importé, surtout pendant la période de l'occupation américaine.

Cette partie se propose d'examiner la présence ou l'absence d'une volonté syncrétique de la musique populaire japonaise. Nous aborderons successivement dans cette étude la musique *min'yō* (un genre encore assez populaire dans les années cinquante au Japon), le *kayōkyoku*, et le rock japonais.

I.C.1.a. La musique min'yō

La musique folklorique japonaise, autrement appelée musique populaire de tradition orale, est définie de bien des manières. Par exemple, pour Nakamura⁷⁷², ce sont les *sōran-bushi*⁷⁷³ (chants de travail) qui sont les plus représentatifs de la tradition orale japonaise. Cependant, le terme le plus utilisé pour décrire la musique folklorique japonaise reste le *min'yō*.

Le *min'yō* correspond à des chants populaires ruraux pratiqués pour divers événements – piquage du riz, rites religieux shintoïstes et bouddhistes, *etc.* – et rythment, comme le veut la tradition, la vie quotidienne. Il serait erroné de dire que c'est un genre musical apparu dans les années cinquante, quoique le terme est quant à lui bien daté du début du vingtième siècle. En effet, le *min'yō* est apparu bien avant et fait partie du patrimoine musical traditionnel japonais : « on trouve déjà dans les plus anciens textes, *Kojiki* [du quatrième au septième siècle], *Nihon-shoki* [720] et *Man'yōshū* [760], des chants que l'on peut considérer comme des chansons populaires.⁷⁷⁴ »

Au départ, ces types de chant étaient interprétés « seuls, avec un chœur en réponse, ils étaient parfois accompagnés d'une base instrumentale constituée du *taiko* (tambour à maillet), de diverses flûtes de bambou (*shinobue*, *takebue*...), du gong (*kane*) ou de claquements de

⁷⁷² Nakamura, Tōyō et Dolan, John, « Early Pop Song Writers and Their Backgrounds », *Popular Music*, volume 10, 1991, page 275.

⁷⁷³ Genre qui consistait en des mélodies et paroles spontanées chantées par les pêcheurs des régions du nord au travail.

⁷⁷⁴ Iwao Seiichi et al., « Min'yō », dans *Dictionnaire historique du Japon*, 1988, pp. 116-117.

maines. Variant d'une région à une autre, ils se caractérisent en général par une ornementation très riche ainsi que par une façon particulière de placer la voix "à gorge tendue."⁷⁷⁵ » En vérité, même au cours de l'ère *Edo* (1603-1868), les individus lettrés ne s'intéressaient guère à ce genre musical. On note cependant à cette période l'introduction du *shamisen*, qui devient l'un des instruments principaux dans la pratique du *min'yō*. Comme on le verra, cet instrument sera un élément très important dans le lien entre musique populaire traditionnelle et l'esthétique japonisante.

Bien que le genre n'ait pas été beaucoup modifié pendant quelques siècles, avec la modernisation du vingtième siècle, l'industrialisation du Japon amène de nombreux travailleurs de tout le pays en milieu urbain ; ces travailleurs ont apporté ce type de chant populaire, qui attise la curiosité et entraîne un mouvement de collecte des chants *min'yō*. Et, dans les années 1920, « le *min'yō* auréolé d'un romantisme nouveau inspire aux compositeurs et poètes urbains le mouvement *shin min'yō*⁷⁷⁶ » (littéralement « nouveau chant populaire »). Nous différencions cependant ce mouvement des chansons traditionnelles antérieures.

De grands noms de la musique populaire ont intégré à leurs œuvres des éléments de la musique *min'yō* : Sakamoto Ryūichi a joué des *min'yō* d'Okinawa, et Joe Hisaishi a intégré des éléments de *minzoku ongaku* (une catégorie de *min'yō*) dans certaines de ses collaborations avec les studios *ghibli*, comme dans *Path of the wind* du film d'animation *Tonari no Totoro*.

Même encore aujourd'hui, la musique *min'yō* se situe un peu partout, même dans la rue : « De nos jours, il n'est pas rare d'entendre une mélodie issue du répertoire *min'yō* dans l'espace public, sous forme d'une de ces musiques numériques indiquant par exemple les passages piétons.⁷⁷⁷ » Cependant, il nous semble difficile de considérer une musique électronique urbaine, avec le peu de qualité sonore que cela suppose, reprenant les modes et les « harmonies » du genre comme la continuité de la longue tradition populaire du *min'yō*. Disons que ce qui nous semble important est la permanence du patrimoine musical mélodique de cette

⁷⁷⁵ Article de la *Maison de la Culture du Japon à Paris*, disponible en ligne, <https://www.mcjp.fr/fr/bibliotheque/les-dossiers-de-la-bibliotheque/dossier-sur-la-musique-minyo>, consulté le 14/08/2023.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

tradition dans la vie quotidienne des Japonais. Et aujourd'hui encore, ce type de chant perdure dans les travaux agricoles et les chants pour enfants (*warabe uta*).

Le *min'yō* est donc un type de musique traditionnelle populaire qui regroupe différents styles et pratiques⁷⁷⁸. Remarquons cependant que ce genre musical n'a pas été métissé avec la musique occidentale, et ses modes correspondent à la musique traditionnelle : le tétracorde *min'yō*, le mode *min'yō* ou encore le mode *miyakobushi* sont les modes et tétracordes les plus utilisés dans ce type de musique.

En outre, l'importance du *min'yō* se situe autre part : c'est sur la base de ce type de musique populaire que de nombreux genres musicaux métissés sont apparus, notamment *l'enka*, dont l'importance culturelle et économique est de taille, comme nous le verrons un peu plus loin. De plus, comme nous l'avons spécifié plus haut, on retrouve fréquemment certaines mélodies dans la vie quotidienne du Japon ou *via* d'autre médiums culturels, comme l'animation japonaise.

Nous montrerons dans les parties suivantes que le *min'yō* sert en quelque sorte de socle musical à la juxtaposition des matériaux des musiques actuelles occidentale et japonaise, d'hier et d'aujourd'hui, et permet à la musique populaire japonaise de structurer son identité culturelle, en particulier dans le genre de musique que nous allons étudier à présent, le *kayōkyoku*.

I.C.1.b. Le kayōkyoku

McGoldrick définit la musique *kayōkyoku* comme une musique « qui fait référence à la musique populaire japonaise mêlant éléments occidentaux et japonais.⁷⁷⁹ » Et pour Michio Kitahara, le *kayōkyoku* est « une forme de musique mixte, dont certains aspects sont dérivés de la musique folklorique et populaire japonaise traditionnelle, tandis que d'autres proviennent de la musique occidentale.⁷⁸⁰ » En effet, dans ce type de musique, on retrouve autant la formation orchestrale occidentale classique que des instruments traditionnels japonais (*shamisen*, *shinobue* ou encore *shakuhachi*) formalisés par notre agent à double fonction 1, mais aussi des techniques vocales spécifiques qui se rapprochent de très près de certaines techniques vocales des traditions : ainsi, Kitagawa peut écrire que « les mélodies sont principalement basées sur une gamme pentatonique ; les paroles sont basées sur une forme de vers fixe, c'est-à-dire un

⁷⁷⁸ Chansons sacrées interprétées dans les sanctuaires, accompagnant généralement les danses *kagura*.

⁷⁷⁹ McGoldrick, *op. cité*, pp. 135-164.

⁷⁸⁰ Kitahara, Michio, « Kayōkyoku : An Example of Syncretism Involving Scale and Mode. » *Ethnomusicology*, vol. 10, no. 3, 1966, p. 271, nous traduisons.

mètre de sept et cinq syllabes qui est également utilisé dans le *haiku* et le *waka*⁷⁸¹ ; les chanteurs utilisent une technique de tremblement de la voix appelée *kobushi*, et cette technique est étroitement liée à la musique traditionnelle japonaise.⁷⁸² » Ce dernier aspect est formalisé par notre agent à double fonction 3.

Concernant la forme, tout comme dans la plupart des musiques populaires occidentales, on trouve souvent une introduction instrumentale, parfois suivie d'un solo instrumental avant l'entrée de la voix accompagné de l'orchestre. Toutefois, malgré ces similitudes remarquables avec la musique populaire occidentale, on se rend rapidement compte que le *kayōkyoku* diffère grandement de toutes les formes musicales populaires occidentales : la forme est commune, mais la technique vocale utilisée est souvent celle de la voix à gorge tendue, que l'on retrouve dans les chants traditionnels japonais. Cette technique rend la voix plus nasale, et le *vibrato* est généralement plus large et improvisé que dans la musique populaire européenne de la même période. Ces techniques vocales sont à rapprocher des techniques propres aux chants *kobushi*, *nori* ou encore *yuri* (agent à double fonction 3).

« Le *kayōkyoku* se caractérise par une utilisation assez abondante d'ornements et de quasi-ornementations qui sont chantés de façon mélismatique entre les notes mélodiquement importantes.⁷⁸³ » Il est alors clair que ce type de musique joue beaucoup sur le *vibrato* pour faire varier l'ornementation, ce qui amène parfois à une indétermination des hauteurs.

Les chansons populaires traditionnelles semblent avoir exercé une influence considérable sur le *kayōkyoku*, et on peut remarquer une forme de ressemblance entre les deux types de musique dans les paroles, qui traitent souvent de la description d'un lieu, d'une localité, sous forme de récit, généralement avec la présence de travailleurs (le héros ou l'héroïne est souvent un travailleur – mineur, fleuriste, ouvrier, *etc.*).

Les *kayōkyoku* sont donc influencés par la chanson folklorique, mais ils ne respectent cependant pas les modes des chansons folkloriques traditionnelles, et ont vocation à être commerciaux. Nous précisons que ce genre musical est la plupart du temps caractérisé par le mode *yonanuki*, qui semble parcourir la plupart des genres musicaux populaires jusqu'à présent.

⁷⁸¹ Type de poème japonais de trente-et-une syllabes inventé au septième siècle et considéré, du dixième siècle au quinzième siècle, comme le type de poème le plus prestigieux de la tradition japonaise.

⁷⁸² Junko, Kitagawa, « Quelques aspects de la musique populaire japonaise », *popular music*, 10/3, 1991, pp.305-315, nous traduisons.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 272, nous traduisons.

Dans son article⁷⁸⁴, Kitahara note que certaines des grandes influences du *kayōkyoku* semble être les musiques *hauta* et *edo-kouta* pour voix et *shamisen*, deux traditions issues de ce que l'on appelle l'*utaimono*⁷⁸⁵. Ces deux types de musique correspondent à des chants accompagnés courts – à l'inverse des *katarimono* – et on retrouve beaucoup de similitudes entre le *kayōkyoku* et l'*utaimono* :

- Premièrement, la technique vocale semble similaire ; un *vibrato* tantôt rapide, tantôt large et une vocalisation extrêmement nasale. En fait, la manière de chanter des *hauta* et des *edo-kouta* a pu survivre au travers de la musique *kayōkyoku*.
- Ensuite, la longueur des *kayōkyoku* semble calquée sur la longueur des *utaimono*, à savoir des pièces très courtes (de l'ordre d'une à trois minutes).
- Enfin, on retrouve des moments de cadence où seule la voix est entendue avec une forme de mélisme improvisé, tout comme dans les *utaimono*. Remarquons aussi l'utilisation du mode *miyakobushi* (dans un tempérament égal pour la musique *kayōkyoku*), très présent dans les *utaimono*.

Ainsi, plusieurs agents à double fonction coïncident avec les caractéristiques du genre :

- L'emprunt, même partiel, à des genres et des formes traditionnelles est formalisé par l'agent à double fonction 4.
- Les techniques vocales, comprises comme des gestes spécifiques et reliés aux gestes traditionnels, intègrent l'agent à double fonction 3.
- L'utilisation d'instruments traditionnels intègre l'agent à double fonction 1.
- Enfin, l'emprunt des modes et des paramètres des tétracordes correspond à l'agent à double fonction 2.

Comme nous l'avons expliqué dans la partie sur le mode *yonanuki*, les tétracordes présents dans les échelles japonaises se marient très bien avec le *yonanuki*, si on leur enlève leur aspect indéterminé. De fait, la présence de la référence au mode *miyakobushi* (à savoir une seconde mineure avec une tierce majeure) dans les *kayōkyoku* semble autant correspondre aux *utaimono* qu'à la proximité des échelles japonaises et du mode *yonanuki*.

Cependant, la question du métissage demeure dans la construction musicale du *kayōkyoku*. En effet, si nous avons bien montré les influences traditionnelles populaires de ce

⁷⁸⁴ Ibid., pp. 273-275.

⁷⁸⁵ Type de musique de cour chantée.

genre, en revanche, nous n'avons pas encore décelé en quoi ce genre est un genre réellement métissé, qu'il soit synchrétique ou exotique.

Pour Kitahara⁷⁸⁶, la réponse est en fait assez évidente : l'élément principal de cette hybridation est la proximité entre l'échelle pentatonique *yonanuki* et la gamme majeure occidentale. En fait, le mode *yonanuki* ne contient pas de quatrième ni de septième degrés et est identique aux gammes pentatoniques connotées exotiques⁷⁸⁷. Ce mode se rapprochait en outre de la gamme majeure occidentale du fait de son tempérament égal.

L'harmonisation, lorsque la mélodie *kayōkyoku* est composée en *yonanuki*, est basée sur des principes occidentaux ; accords de tonique, de septième de dominante et de sous-dominante. Dans le cadre de la présente recherche, cet élément est assez significatif : cela montre que, dans la musique populaire, c'est la mélodie qui est issue des concepts japonais, alors que l'harmonisation est issue du système occidental ; et ce serait la superposition de ces deux éléments qui permettrait une forme de juxtaposition des deux cultures. L'exotisme, lui, conformément à notre définition, apparaîtrait par l'ajout d'autres paramètres musicaux japonais (modes, rythmes spécifiques, etc.). Ajoutons que d'autres emprunts – non paramétriques – sont décelables dans ce genre musical, tels que l'instrumentation ou des références à des genres musicaux prémodernes⁷⁸⁸, classifiables par nos agents à double fonction.

Certains classiques de la musique *kayōkyoku* ont été célèbres dans le monde entier, comme la chanson *Ue o muite arukō* (1960) de Kyū Sakamoto (1941-1985) ; qui a « atteint la place numéro une aux États-Unis et le numéro six au Royaume-Uni, ainsi que des ventes importantes en Allemagne.⁷⁸⁹ » Sa construction mélodique, construite sur la base du mode *yonanuki*, sonnait « occidentale » pour le public japonais mais exotique pour les auditeurs occidentaux⁷⁹⁰.

Ainsi, on peut comprendre que le système de fonctionnement du *kayōkyoku* se construit bien sur une superposition mélodique inspirée d'éléments traditionnels avec une base harmonique occidentale. Nous considérerons donc l'existence de quatre modes dans ce genre musical : le mode *yonanuki* majeur, le mode *yonanuki* mineur, ainsi que les gammes majeures

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁸⁷ Cf. Debussy.

⁷⁸⁸ À ce sujet, voir Kojima, Tomiko, « Japanese traditional music and kayōkyoku », in *T B S Researched Information*, Tokyo, 1970, pp. 50-61.

⁷⁸⁹ Stevens, Carolyn, *op. cit.*, page 57.

⁷⁹⁰ Kitagawa, Junko, *Oto no uchi soto* [l'intérieur et l'extérieur du son], 1993, pp. 122-123.

et mineures occidentales. Toutefois, nous spécifions qu'il existe aussi de nombreuses pièces qui sont composées avec d'autres matériaux mélodiques, tels que les références aux tétracordes ou le mode sans II et VI issu du mode *min'yō*. Le *kayōkyoku* est donc bien un genre populaire métissé, dont le style japonais résulte de l'acculturation. Remarquons l'importance donnée au deuxième agent à double fonction, largement mis en avant ; il s'agit dès lors de savoir si, lorsque ce deuxième agent à double fonction est corrélé aux autres agents à double fonction, et notamment l'agent à double fonction 3, son caractère exotique peut être supprimé ou amplifié.

I.C.1.c. Le rock japonais

Le rock japonais, aussi appelé *J-Rock*, est un autre exemple assez significatif de la présence assumée d'agents à double fonction – en particulier le deuxième – cette fois-ci au sein d'un genre musical largement importé des États-Unis. C'est un genre qui, tout comme la *J-pop*, date des années 1960-1970, mais qui n'est pas issu du même type d'influences. En effet, la *J-pop* proviendrait de l'*enka*, elle en a en quelque sorte subie les influences avant de se développer par elle-même au point de dépasser la notoriété de son ancêtre. Le rock japonais, lui, diffère largement de ce processus d'évolution puisqu'il est directement influencé par le rock importé des États-Unis, bien qu'il évoluât rapidement, nous le verrons, vers une forme unique et propre au Japon.

La lettre J présente devant le nom du genre musical revête d'une certaine importance : Mōri⁷⁹¹ nous explique que cette lettre correspond à une revendication de la « japonité » d'un élément ; il ne s'agit cependant pas d'un élément à caractère nationaliste, contrairement aux mouvements forts qu'il pouvait y avoir avant les années quatre-vingt, et pour lesquels on utilisait la lettre N (pour nippon). En effet, le N était utilisé pour la culture traditionnelle sérieuse, savante et authentique tandis que le J correspondrait, toujours selon Mōri, à un effet secondaire de la mondialisation : l'anxiété ambiguë des jeunes confrontés à une crise d'identité nationale face à elle. Et pour Stevens, « le préfixe J est combiné avec d'autres mots pour créer un signe hybride qui signifie “une version japonaise de quelque chose de tendance” en

⁷⁹¹ Mōri, Yoshitaka, « J-pop : from the ideology of creativity to DiY music culture », *Inter-Asia Cultural Studies*, 10(4), 2009, 474-488.

fusionnant le signifiant anglo-japonais avec un autre nom, généralement un terme emprunté à l'anglais.⁷⁹² »

Les exemples de groupes de rock japonais sont nombreux et encore extrêmement présents sur la scène nationale et internationale. Nous pouvons citer le Yellow Magic Orchestra, créé en 1978 par Sakamoto Ryūichi, Takahashi Yukihiro et Hosono Haruomi, ou encore le Wagakki Band, groupe beaucoup plus récent (2013) mélangeant des instruments occidentaux populaires (batterie, guitare électrique, basse) avec des instruments traditionnels (*tsugaru shamisen*, *wadaiko*, *koto* et *shakuhachi*) et un chant plutôt tiré des traditions vocales.

Pour Jeremy Corral, ce qu'il faut comprendre dans le *J-Rock* est « qu'il y a moins une volonté de plaquer la question de l'interprétation du rock sur la question de la spécificité ethnique, qu'une intention de fabriquer à travers le rock un nouvel espace culturel en accord avec la réalité de la société japonaise.⁷⁹³ » Il s'agit donc de transformer le genre anglo-saxon pour le faire correspondre à la réalité japonaise contemporaine. En effet, dans sa relation à l'Occident, le Japon reste un pays souvent vu comme « exotique ». De ce fait, selon Corral, certains compositeurs tels que Hosono Haruomi procèdent d'une « auto-orientalisation⁷⁹⁴ » qui façonne leurs identités. En fait, le rock japonais se distingue des autres types de rock par une forme d'altérité : cela est dû « à la capacité qu'a le Japon de devenir exotique à lui-même en se façonnant dans son articulation à l'Occident.⁷⁹⁵ »

Prenons l'exemple du groupe Wagakki band, qui représente bien cette altérité exotique. Dans leur pièce *Senbonzakura* (littéralement *de nombreuses fleurs de cerisier*), sortie en 2014 et dont le nom est issu d'une célèbre pièce de théâtre *kabuki*, on remarque la présence d'agents à double fonction qui induisent la réception exotique de cette pièce. Nous nous proposons d'en analyser quelques passages pour montrer la force de l'exotisme dans le rock japonais.

Tout d'abord, concernant l'instrumentation, la pièce⁷⁹⁶ se compose d'une guitare électrique, d'une basse, d'une batterie, mais aussi d'un *wadaiko*, d'un *shakuhachi*, d'un *koto* et d'un *shamisen*. Cette présence d'instruments occidentaux et japonais se remarque immédiatement à l'oreille. L'œuvre est composée en mode de re dorien, avec quelques passages

⁷⁹² Stevens, Carolyn, *op. cité*, pp. 2-20.

⁷⁹³ Corral, Jeremy, « YMO et le nécessaire décentrement culturel du Japon de la fin des années 1970 », Colloque *Décentrement(s), théories et pratiques d'un concept nomade*, Orléans, 2022.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, page 6.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, page 7.

⁷⁹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=K_xTet06SUo&ab_channel=avex, consulté le 20/08/2023

en fa majeur ; somme toute, une harmonisation très occidentalisée. Voici la mélodie pour les huit premières mesures de chant :



Figure 140 : Senbonzakura, chant, huit premières mesures

Avant l'entrée du chant, une très brève introduction (environ six secondes) fait entendre un passage particulièrement rythmé au *shamisen* – caractérisé par une rythmique ornée – accompagné du *wadaiko*. Cette séquence s'achève par une interjection vocale du percussionniste traditionnel (un cri, désigné sous le terme de *kakegoe*), contribuant à instaurer un effet immédiat d'altérité perceptible. Ce *kakegoe* ne constitue d'ailleurs pas un cas isolé au sein de la pièce.

Nous pouvons déjà faire une remarque sur le mode utilisé : nous avons spécifié plus haut que l'on était dans un mode de re dorien, mais le mode utilisé est en fait inspiré du mode *min'yō* (voir Figure 140). Ce mode est superposé à la tonalité occidentale de fa pour les cadences – par exemple, à la mesure quatre de l'exemple ci-dessus.

Et c'est le mode inspiré du *min'yō* qui va dominer au niveau mélodique pendant presque toute la pièce. De la trentième seconde à la cinquante-cinquième seconde⁷⁹⁷, on note un développement instrumental dans lequel les instruments traditionnels sont mis en avant : la palette de notes utilisée tourne autour de re/fa/sol/la/do/re, qui regroupe encore une fois les intervalles du mode *min'yō*, toutefois dans un tempérament égal.

Mais ce n'est pas tout : on remarque que le *shakuhachi* est utilisé de manière presque « traditionnelle ». En fait, il va utiliser l'indétermination des hauteurs⁷⁹⁸, des attaques soufflées, des coups de langue rapides ou encore un *vibrato* instable. Nous pouvons clairement rapprocher

⁷⁹⁷ Dans la vidéo citée.

⁷⁹⁸ Cf. Ch2.II.

son utilisation des techniques de jeu traditionnelles que l'on a déjà abordées chez Kazuo Fukushima et chez Yoshihisa Taira. Le *shamisen* utilise quant à lui un mode de jeu très percussif, que l'on retrouve dans le répertoire *tsugaru jongara bushi*, très utilisé dans les musiques de tradition orale de la région du Tohoku. Nous pouvons donc déterminer que les instruments japonais ne sont pas complètement en dehors de leurs contextes d'utilisation traditionnels, mais bien juxtaposés au style rock issu des États-Unis.

Alors en quoi cette pièce reflète l'exotisme propre au *J-Rock* ? Pour comprendre cet élément, reprenons notre définition de l'exotisme, expliquée au chapitre premier : pour qu'il y ait exotisme, il faut qu'il y ait un élément commun à deux cultures musicales, utilisé dans un cadre où la valeur commune de cet élément est modifiée par plusieurs paramètres pour qu'il sonne comme « étrange » et que sa réception devienne exotique.

L'élément commun aux deux cultures est sans nul doute le genre musical : le rock est l'un des genres populaires et célèbres en Occident, mais l'est aussi devenu au Japon par la force des choses. Mais cet élément, qui se constitue d'une structure et de codes particuliers, a été complètement modifié.

Premièrement, le mode utilisé est inspiré du mode traditionnel populaire *min'yō* (agent à double fonction 2). Mais, comme nous l'avons vu avec Debussy, la simple utilisation d'un mode pentatonique – tout comme l'utilisation d'une seconde mineure seule – ne suffit pas à créer de l'exotisme. Ou alors, celui-ci est incomplet et ne correspond qu'à un exotisme de façade, qui ne parvient pas à convaincre l'auditeur. D'autant plus que le caractère indéterminé du mode n'est pas complètement exprimé ici, il n'apparaît qu'au *shakuhachi*, et pas de manière aussi libre que dans son utilisation traditionnelle.

Deuxièmement, l'ajout d'instruments traditionnels (agent à double fonction 1), qui vient pour sa part modifier la structure instrumentale classique du rock. Ajoutons aussi le fait que le chant est en japonais, et non en anglais. Et les instruments utilisent des techniques de jeu traditionnelles, qui viennent ajouter une certaine authenticité à la pièce (agent à double fonction 3) ; en outre, cela permet de réellement identifier cette pièce comme une pièce japonaise, issue du rock mais dont l'agencement ne semble plus correspondre au modèle initial. Si l'on se réfère

à notre tableau présenté, nous retrouvons bien certains agents à double fonction formalisés ainsi que leurs caractéristiques⁷⁹⁹ :

- Le visuel du clip correspond à l'agent à double fonction 6 en ce qu'il reflète un bâtiment traditionnel. Une référence assez claire au théâtre japonais est faite par l'utilisation des masques, que nous intégrerons dans cet agent à double fonction aussi par sa décorrélation avec la musique.
- La présence de l'agent à double fonction 3 est aussi décelable, puisque nous notions des caractéristiques gestuelles propres aux instruments japonais bien présentes dans la pièce. Toutefois, ces emprunts gestuels n'ont ici pas pour but de créer un syncrétisme mais plutôt d'amplifier la réception exotique : les caractéristiques indéterminées ne sont pas pleinement employées (*cf.* schéma d'Akira Tamba), et le langage utilisé se situe dans un tempérament égal. Ces gestes sont en fait mis au second plan, dans l'objectif de soutenir les différents emprunts paramétriques formalisés par le deuxième agent à double fonction.

Notons la modification de deux paramètres ou plus d'un élément commun à deux cultures : cette pièce est bel et bien une œuvre exotique, « *japonisante* ». Et elle est bien loin d'être unique en son genre ; la plupart des pièces créées par le Wagakki band se construisent autour de processus exotiques similaires à celui-ci, et de nombreux autres groupes de *J-Rock* cherchent à avoir la même identité : *une esthétique japonisante*. En outre, lors d'un entretien avec Akihito Obama (un joueur de *shakuhachi*), Rivel a pu demander à Obama s'il pensait qu'il y a un boom de la musique traditionnelle aujourd'hui (l'interview a lieu en 2020 et est donc assez récente). Obama répondit « que la grande popularité du Wagakki Band a commencé à inciter davantage de gens à écouter de la musique traditionnelle et des instruments japonais.⁸⁰⁰ » Nous y entrevoyons la possibilité d'une découverte de certains aspects de la musique traditionnelle japonaise, articulée à une relative facilité d'accès à cette culture par le biais du

⁷⁹⁹ À cela s'ajoute le visuel du clip, qui revêt une certaine importance : le décor semble une bâtisse traditionnelle, pareille à un temple, les instrumentistes traditionnels sont vêtus de *kimonos* et utilisent des masques semblables à ceux du théâtre *nō*, autant d'éléments faisant expressément référence à l'image des traditions d'antan.

⁸⁰⁰ Rivel, Charly, Gunnar Jinmei Linder (dir.), *Wagakki et musique populaire japonaise : la perception de la musique et l'identité culturelle*, Université de Stockholm, 2020, page 26, nous traduisons.

langage musical adopté – en l’occurrence la musique tonale, largement régie par des paramètres susceptibles d’évoquer l’altérité de manière plus directe que ne le permet la notion de geste.

I.C.2. Conclusion de partie

Cette première partie, qui correspond à une introduction à la musique populaire japonaise, nous a permis de mettre en relation la musique populaire qui tient de la tradition et la musique populaire qui tient du métissage opéré avec la musique actuelle occidentale.

Nous avons, dans un premier temps, défini ce que nous entendions par musique populaire et il nous semblait primordial d’éclairer ce terme qui peut, à bien des égards, paraître flou. Ensuite, nous avons replacé ce terme dans un contexte particulier : celui du Japon.

Il a été montré que certaines structures musicales apparaissent de manière récurrente dans certaines traditions musicales japonaises populaires, notamment les modes utilisés et l’utilisation quasi-systématique de tétracordes, qui sont la base de la plupart des échelles populaires et, un peu moins fréquemment, savantes japonaises. Mais à l’aube de l’arrivée de la musique occidentale, nous avons constaté l’apparition d’un nouveau mode d’une importance cruciale dans la construction d’un langage musical populaire métissé, le mode *yonanuki*, dont nous avons abordé les aspects musicaux principaux.

Dans un deuxième temps, nous avons détaillé les différentes influences extérieures qui ont rythmé la vie musicale japonaise, et notamment l’influence américaine. Cependant, nous avons rapidement remarqué un désir, dans la musique actuelle japonaise, de se différencier des modèles occidentaux, le même désir que celui que l’on a étudié dans certains aspects de la musique contemporaine. En partant de ce constat, nous avons pu déterminer qu’une partie de la musique japonaise actuelle tendait à se différencier de son homonyme occidental par l’intégration quasi-systématique d’agents à double fonction inspirés des traditions.

C’est précisément ce constat qui nous a amené à étudier quelques genres populaires japonais en vogue à partir des années cinquante : on a, pour chaque genre, situé quelle était la part japonaise et en quoi celui-ci pouvait être considéré comme japonais, et ce malgré les influences extérieures – excepté pour la musique *min’yō*, qui appartient à la tradition japonaise et qui semble plutôt servir de matériau pour les autres genres musicaux. Que cela soit le *kayōkyoku* ou encore le rock japonais, tous ont montré des particularités locales que nous

considérerons comme des agents à double fonction. Nous avons aussi pu, pour un groupe de rock japonais, déterminer la part d'exotisme en prenant l'exemple de *Senbonzakura*.

Tous les éléments des traditions populaires n'intègrent cependant pas la musique actuelle, mais l'étude de certains aspects issus de ces dernières nous offrent une terminologie permettant de comprendre dans quelle mesure les musiques actuelles s'appuient, au Japon, justement sur le répertoire traditionnel de sons, de rythmes et de modalités. En outre, la japonité d'une pièce ne « se limite pas à des aspects musicaux tels que la modulation ou l'instrumentation, mais implique des idéologies culturelles [politiques, économiques] et interculturelles contre le point de vue dominant de l'Occident⁸⁰¹ », comme nous aurons l'occasion de le voir dans la suite de ce chapitre.

Puisque nous avons expliqué en quoi les genres populaires importés pouvaient être considérés comme japonais, nous pouvons maintenant passer à l'étude des agents à double fonction. Comme nous l'avons expliqué, nous passerons par trois études de cas : l'*enka*, la J-pop et la musique d'animation japonaise. Ces différentes études se construiront autour de l'hypothèse suivante : en partant du constat qu'il existe bien des agents à double fonction dans une partie de la musique japonaise actuelle, nous pensons que l'identité de cette partie est marquée par une *esthétique japonisante* qui se constitue sur la base de l'exotisme. Nous commencerons cette étude par une analyse détaillée de l'*enka* et de la J-pop, qui sont aujourd'hui des genres emblématiques de la culture musicale japonaise actuelle.

II. L'*enka* et la J-pop : deux grands genres musicaux populaires au Japon

Avant de passer à l'analyse musicale d'une pièce d'*enka*, nous aimerions mettre en avant les caractéristiques musicales du genre, ainsi que son contexte d'évolution. Ces éléments, qui définissent le genre, nous aideront dans nos analyses à repérer plus aisément les emprunts qui permettent sa réception exotique.

II.A. Pour une définition de l'*enka*

L'*enka* est un genre musical populaire qui fait partie d'un style plus large que nous avons mentionné plus haut, la musique *kayōkyoku*. Le terme d'*enka* est apparu un peu après le

⁸⁰¹ Stevens, Carolyn, *op. cit.*, pp. 1-16.

début de l'ère *Meiji* (1868-1912), et le genre était interprété par les *enkashi*, qui chantaient dans la rue⁸⁰². Il était considéré comme un genre de musique militante pour les droits du peuple : l'idée première était de faire passer un message aux dirigeants sous la forme de lamentations.

II.A.1. Contexte d'apparition

Dans les années 1880, Itagaki Taisuke (1837-1919) propose la mise en place d'un parti politique constitué de représentants élus de manière démocratique. Cependant, devant le refus du gouvernement nippon, la *kokkai kisei dōmei* (ligue pour l'établissement d'une assemblée nationale) voit le jour et entraînera de nombreuses manifestations publiques. Ce mouvement sera « sévèrement contrôlé par le pouvoir en place, qui [finira] par interdire toute expression contestataire publique.⁸⁰³ » C'est précisément à ce moment que l'*enka* apparaît. Il correspond en effet au début à la mise en musique d'une idéologie contestataire des nouvelles lois de l'ère *Meiji*. Remarquons ici l'importance de l'état dans la reconfiguration de la vie musicale et culturelle du pays. C'est en 1910, avec le travail monumental de Nakayama Shinpei (1888-1952), que les caractéristiques de l'*enka* évoluèrent⁸⁰⁴.

Ce genre se popularise réellement après la seconde guerre mondiale, sous l'influence mutuelle de la musique américaine et de la musique *min'yō*. Contant les aléas de la vie, le *furusato*⁸⁰⁵ (*furu* : passé, historicité et *sato* : village, ville natale), la solitude voire la mort, l'*enka* est un genre exotique par excellence : on y trouve souvent un bigband, un orchestre, mais aussi la présence d'instruments traditionnels, les chanteurs et chanteuses chantant avec une voix traditionnelle à gorge tendue – comme dans le *min'yō* – appelée *kobushi* et la présence quasi-systématique du mode *yonanuki*. Dans sa thèse, Liotard⁸⁰⁶ prend d'ailleurs exemple sur une pièce intitulée *Kachūsha no uta* (1914), qui plantera définitivement le mode *yonanuki*, mode central dans la construction de l'*enka* des années soixante.

Cependant, s'en suit une industrialisation du genre, impulsée par certains géants de l'industrie américaine, comme *Colombia* qui produira de nombreux disques d'*enka* au Japon. Cela amène à une double dynamique de recherche d'esthétique démarquée et de rentabilité des

⁸⁰² Wartelle, Clara, *op. cité*, p. 72.

⁸⁰³ Liotard, Sylvain, Giraud Jean-Pierre et Fernando Nathalie (dir.), *Chansons folk dans la région du Kansai : Émergence et diffusion d'une nouvelle « voix » musicale et citoyenne dans le Japon des années 1960*, Thèse de Doctorat, jury composé de Pirenne, Christophe, Lamarre, Thomas, Benoit-Otis, Marie-Hélène, Higashi, Tomoko, Giraud Jean-Pierre, Fernando Nathalie, Université de Lyon, Jean Moulin Lyon 3, 2021, page 45.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, page 53.

⁸⁰⁵ Qui correspond au lieu d'où l'on vient.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, page 54.

titres créés : « Devant cet objectif, l'industrie se déploie autour de deux axes principaux : d'un côté, une direction musicale tournée vers des sonorités plus domestiques, appelée *hōgaku* 邦楽 [musique japonaise], et de l'autre, des titres penchant plutôt vers des sonorités plus occidentales, plus ou moins adaptées au marché japonais, appelés *yōgaku* 洋楽 [musique occidentale].⁸⁰⁷ » Et, pour Wade, ce qui distingue vraiment la musique *hōgaku* de la musique *yōgaku*, ce serait « d'abord la nationalité du disque original ; deuxièmement, la nationalité du chanteur et troisièmement, la langue des paroles de la chanson.⁸⁰⁸ » Pour Wade, donc, le terme définit plutôt un contexte qu'un contenu musical.

Cette double dynamique divise alors la production en deux parties ; la musique d'*enka* intègre plutôt la catégorie *hōgaku*. De toutes les manières, ce sont les musiques de type *hōgaku* qui dominent la vie musicale depuis les années soixante. L'*enka* ne fait pas exception, la plupart des titres à partir de cette période sont plutôt représentatifs du *hōgaku*, notamment impulsés par l'influence extrêmement forte d'une femme qui sera rapidement considérée comme la « reine de l'*enka* », Hibari Misora (1937-2012). Au cours de la décennie des années soixante, grâce à son succès retentissant (et notamment son interprétation de *Kanashii sake – Alcool triste –*, 1966), « l'*enka* prend une place importante dans la production musicale japonaise, au point qu'il devient surnommé “*Nihon no kokoro*”⁸⁰⁹ » (le cœur des japonais). En fait, nous pouvons définir l'*enka* comme le genre qui déterminera définitivement la couleur de la nouvelle musique actuelle japonaise.

L'*enka* était, des années cinquante jusqu'aux années soixante-dix, présent dans tous les foyers de l'archipel et la plupart des chansons d'*enka* se retrouvaient en tête du classement des ventes. En effet, ce genre est toujours présent dans le classement de l'*Oricon* dans le milieu des années soixante-dix. Selon Maki Okada, « en 1989, environ 20% des cassettes vendues au Japon étaient de l'*enka*, et une chanson d'*enka* figure invariablement parmi les dix plus grands succès de l'année.⁸¹⁰ » Différents types d'orchestres occidentaux y sont intégrés, du petit ensemble ou de l'accompagnement pianistique à l'orchestre symphonique en passant par l'orchestre d'harmonie, et on y mêle une influence japonaise (avec des gammes pentatoniques, le *yonanuki* ou des ornements traditionnels japonais, souvent sur la partie vocale ainsi que l'utilisation d'instruments traditionnels comme le *shamisen*) et des timbres plus

⁸⁰⁷ *Ibid.*, page 56.

⁸⁰⁸ Wade, Bonnie C., *Music in Japan : experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford, 2005, page 335.

⁸⁰⁹ Loytard, Sylvain, *op. cité*, page 86.

⁸¹⁰ Okada, Maki, « Musical characteristics of *Enka* », in *Popular Music*, Volume 10/3, Cambridge University press, 1991, page 283, nous traduisons.

spécifiquement occidentaux (dû aux instruments, et notamment aux cuivres). Il y a aussi parfois, dans les représentations publiques, la présence d'un chef d'orchestre, comme dans *Tokyo Gorin Ondo*⁸¹¹, de Minami Haruo, qui reflète la forte présence de l'Occident dans les formes populaires japonaises.

Notons un déclin du genre à l'aube du vingt-et-unième siècle : à partir du début des années quatre-vingt-dix, les ventes d'*enka* sont tombées à 12,5% alors que les chansons populaires et rock influencées par la *pop* occidentale atteignaient les 86,2%⁸¹². Il nous appartient donc de savoir si certaines de ses caractéristiques musicales ont perduré jusqu'à nos jours dans d'autres genres musicaux, plus globalisés.

En ce sens, Yano a, dans son ouvrage *Tears of Longing : Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*⁸¹³, tout à fait ciblé l'objectif de l'*enka* : grâce à ce genre, la transformation rapide et complexe de la société japonaise « est gérée par la nostalgie.⁸¹⁴ » En effet, à travers ce genre, les producteurs d'*enka* ne se contentent pas de produire des chansonnettes à succès, mais créent une vision *exotique et élégiaque* du Japon. Ce sont précisément ces fonctions qui confèrent à ce genre musical un « poids culturel⁸¹⁵ » dans les marchés nationaux et internationaux. Yano attribue d'ailleurs l'*enka* à « une distribution des ressources culturelles [au sens des agents à double fonction] hautement manipulable et chargée de pouvoir »⁸¹⁶. La NHK contribue à l'investissement de la production du genre et tente de faire de l'*enka* le style de chanson populaire national. Même si les tentatives de la NHK se révèlent aujourd'hui infructueuses, on notera tout de même l'importance que revêt ce genre au niveau politico-social jusqu'au début du vingt-et-unième siècle.

L'*enka* est donc un genre populaire exotique, dans lequel nous pouvons constater l'importance des musiques populaires issues d'Occident. Cette présence n'est pas uniquement musicale (même si, harmoniquement, nous retrouvons des sonorités plus occidentales au niveau de l'accompagnement, comme des cadences, l'harmonisation tonale ou des septièmes de dominante), mais aussi dans la formation, très occidentalisée par la présence d'instruments et d'orchestres européens.

⁸¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=JFZYhR9ew&ab_channel=Ourahimanim

⁸¹² Okada, Maki, *op. cité*, page 302.

⁸¹³ Yano, Christine R., *Tears of Longing : Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge, The Harvard University Asia Center, 2002.

⁸¹⁴ *Ibid.*, page 183, nous traduisons.

⁸¹⁵ *Ibid.*, page 44.

⁸¹⁶ *Ibid.*, page 7.

En fait, c'est surtout au niveau mélodique que les sonorités japonaises ressortent le plus : les gammes sont pentatoniques, mais la présence du mode *yonanuki* incite au placement de références aux tétracordes *min'yō* et *miyakobushi* (en revanche, comme nous l'expliquions plus haut, bien tempérés dans l'*enka*, à la différence de leurs utilisations traditionnelles), les instruments traditionnels et la voix adoptent une couleur japonaise dans la mélodie, alors que les harmonies sont plutôt à considérer comme occidentales – la plupart des harmonies proviennent en vérité du jazz et de la musique pop/rock. Ce genre propose donc de nombreux agents à double fonction.

II.A.2. *Caractéristiques musicales de l'enka*

L'*enka* est un genre musical composite, c'est-à-dire qui ne se caractérise pas par un seul mode ou un seul rythme. Pour comprendre comment fonctionne ce genre au niveau musical, nous sommes obligés de nous référer à d'autres types de chansons populaires japonaises.

II.A.2.a. Modes et gammes

Comme nous l'avons expliqué dans la partie sur la musique *kayōkyoku*, la musique d'*enka* se caractérise par la présence de quatre échelles : le mode *yonanuki* majeur, le mode *yonanuki* mineur, ainsi que les deux gammes heptatoniques occidentales (majeure et mineure). Cependant, Okada⁸¹⁷ explique que deux autres gammes interviennent dans ce genre musical, une gamme pentatonique mineure (sans deuxième ni sixième degré) ainsi qu'une gamme majeure proche de la gamme par tons, bien plus rare.



Figure 141 : échelles enka sans la « gamme par tons »

⁸¹⁷ Okada, Maki, « chronology of post-war hit songs », *The structure of kayōkyoku*, Tokyo, pp. 235-248, nous traduisons.

Précisons que ces échelles n'ont rien de traditionnel mais partagent des caractéristiques avec certains modes que l'on retrouve dans le langage musical traditionnel. Nous l'avions développé dans le second chapitre, les modes japonais issus de la musique indéterminée sont basés sur une structure tétracordale qui s'étend sur une quarte juste, et c'est le *kakuon* qui détermine le type de tétracorde. De plus, une caractéristique majeure lie les modes *yonanuki* à de nombreux modes traditionnels : l'absence de septième degré. Et, comme l'indique Okada, « une mélodie correctement composée à l'aide de la gamme *yonanuki* majeure peut donc également préserver l'atmosphère lumineuse et libre des chansons *min'yō*.⁸¹⁸ » Le principe est identique avec le mode *yonanuki* mineur, qui partage des traits avec le tétracorde *miyakobushi*, notamment utilisé pour la musique vocale accompagnée d'un *shamisen* et la musique citadine apparue au dix-septième siècle. Concernant le mode pentatonique mineur sans deuxième et sixième degré, c'est aussi la relation à l'échelle *min'yō* qui permet d'identifier son aspect japonais. Ces deux modes se basent sur les mêmes échelles d'intervalle, mais le mode traditionnel *min'yō* intègre l'indéterminisme des hauteurs.

Lors de la genèse du genre, ce sont ces modes qui sont invariablement utilisés, grâce à leurs similitudes avec les modes traditionnels. Cependant, avec le temps, la plupart des chansons populaires japonaises ont commencé à utiliser les gammes heptatoniques – prenons l'exemple d'*Ame no bojō*, interprété par Yashiro Aki sur les paroles d'Aku Yu et composé par Hama Keisuke.

En fait, la construction des mélodies des chansons populaires japonaises dépend moins de considérations harmoniques que de l'étroite relation qu'elles entretiennent avec les hauteurs du mode *yonanuki*. Comme l'indique Okada, « la musique japonaise n'a traditionnellement pas de base harmonique et se limite donc généralement à un mouvement par paliers dans une échelle pentatonique.⁸¹⁹ »

D'autre part, dans son article, il explique aussi assez clairement l'importance de la voix, de laquelle il note certaines caractéristiques à rapprocher des traditions vocales, comme l'utilisation de *portamenti* ou encore un *vibrato* très large. Parfois, on note que ce *vibrato* apparaît à gorge tendu, mais ce n'est pas obligatoire ; le *vibrato* dans l'*enka* consiste en tous les cas en un *vibrato* très ample. Une autre caractéristique présente dans les parties vocales d'*enka* est l'utilisation fréquente de mélismes. Ils sont généralement utilisés par paliers, souvent en

⁸¹⁸ Okada, Maki, *op. cité*, page 286.

⁸¹⁹ Okada, *op. cité*, page 288, nous traduisons.

partant d'une hauteur pour y revenir à la fin du mélisme. Cette caractéristique permet de contourner l'harmonie occidentale pour se rapprocher de l'indéterminisme traditionnel des hauteurs, représenté ici de manière plutôt artificielle.

II.A.2.b. Disposition rythmique et perception de la pulsation

Concernant la métrique, elle est généralement en 4/4 mais il n'y a pas de différenciation entre les temps forts et les temps faibles. Comme le note Koizumi⁸²⁰, dans la plupart des traditions musicales japonaises, c'est la relation entre l'espace et le temps qui importe – appelés *omotema* et *urama*, et qui font expressément référence au *ma*. Un temps dans une mesure n'a donc pas d'impact par rapport au temps précédent ou suivant, il est directement en relation avec le *ma*, et ce peu importe la métrique. En ce sens, on note des sections rythmiques dans certaines pièces d'*enka* qui n'ont pas de temps (liaisons en contre-temps qui empêchent la compréhension rythmique), alors que d'autres ralentissent ou accélèrent dans le temps et tentent de faire référence à ces traditions ; ainsi, les distinctions rythmiques et temporelles sont brouillées, à l'instar du *nō*. Par exemple, dans beaucoup de pièces d'*enka*, les fins de phrase ne se terminent pas toujours sur le dernier temps, mais bien en levée suivie d'une liaison :



Figure 142 : Okada⁸²¹, fin de phrase, tirée de Tsugaru kaikyō fuyu geshiki, 1977

Remarquons dans cet exemple que le dernier intervalle (saut de quarte) ne se produit pas directement sur le temps mais bien, au contraire, en contre-temps ; de plus, cet intervalle est dans les faits réalisé avec un *portamento* (qui n'est pas indiqué sur l'exemple). Ces deux effets – le contre-temps et le *portamento* – inhibent fortement la sensation de pulsation.

En fait, les *portamenti* sont des éléments caractéristiques de l'*enka* et « servent à adoucir et à estomper les sauts mélodiques et à réduire l'impact des éléments rythmiques.⁸²² » On retrouve donc l'importance de l'évolution par paliers dans l'utilisation du *portamento*,

⁸²⁰ Koizumi Fumio. *Structures of Kayōkyoku (Kayōkyoku no kozo)*, Toju-sha, Tokyo, 1984, page 55.

⁸²¹ Okada, *op. cité*, p. 295.

⁸²² Okada, *op. cité*, page 296.

empêchant ainsi la mélodie de fonctionner de manière trop harmonique en la rapprochant de l'indéterminisme des hauteurs propre au système de modes japonais :



Figure 143 : Okada⁸²³, exemple de portamenti tirés de Yagiri no watashi, 1983

Donc, dans l'interprétation, la plupart des *enkashi* (chanteurs/chanteuses d'*enka*) ont leur propre sensation rythmique, et utilisent la rythmique libre que l'on retrouve dans le théâtre *nō* entre autres exemples (même si, à notre avis, bien moins libre dans l'*enka*) : pour le dire autrement, ils auront tendance à « improviser » un rythme différent de celui, régulier, de l'accompagnement. La rythmique libre des *enkashi* se base cependant sur le rythme de l'accompagnement : ce qui va rendre la rythmique chantée libre, c'est l'ajout de *portamenti*, de mélisme, de fioritures et de liaisons entre les temps et les syllabes. C'est aussi pour cette raison que la temporalité d'une pièce d'*enka* est altérée. Cette caractéristique est d'ailleurs autant à rapprocher du *nō* que des musiques folkloriques *min'yō* ou des *utaimono*, dans lesquelles certaines parties chantées ne suivent pas, de manière intentionnelle, les rythmes de l'accompagnement. En fait, les caractéristiques musicales et rythmiques de l'*enka* sont assez proches de celles des chansons populaires et folkloriques traditionnelles qu'a détaillé Koizumi⁸²⁴ : l'utilisation du rythme libre sur une pulsation stable correspond à la catégorie *yagi bushi*, et l'annulation de la pulsation à un moment donné de la pièce correspond à la catégorie *oiwake*. Par exemple, dans la pièce *Ringo Oiwake*⁸²⁵ [La pomme des chemins bifurquants], interprétée par Hibari Misora en 1952, la perception de la pulsation est à peine perceptible et regroupe les caractéristiques précédemment citées (mélismes, utilisation d'instruments traditionnels, *yonanuki* mineur, etc.).

De Ferranti note en ce sens que Koizumi, dans son ouvrage *Kayōkyoku no kozo*⁸²⁶ [la structure des musiques populaires], « a cherché à démontrer en termes empiriques les éléments hybrides du style mélodique dans les chansons grand public et les pièces d'*enka* des années 1960 au début des années 1980. Pour ce faire, il a montré comment un certain nombre de mélodies présentent (sous une forme modifiée) des caractéristiques modales qui avaient été

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Koizumi, Fumio, *op. cité*.

⁸²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=U9D0sDgY2eU&ab_channel=enkafr, consulté le 30/08/2023.

⁸²⁶ Koizumi, Fumio, *kayōkyoku no kozo*, Tokyo, Tōjusha, 1984.

identifiées dans ses premiers écrits comme fondamentales pour les chansons populaires japonaises et d'autres genres traditionnels.⁸²⁷ » Remarquons ici la présence d'agents à double fonction – De Ferranti le spécifie de manière détournée en précisant la modification des caractéristiques modales des genres traditionnels – dans ce genre musical ; il nous reste à déterminer en quoi ces agents à double fonction permettent de construire un exotisme puissant qui crée, lors de la réception d'une pièce d'*enka*, une *esthétique japonisante*.

II.A.3. Induction : emprunts et agents à double fonction dans l'enka

Avant d'entamer une analyse, nous aimerions induire les emprunts et les agents à double fonction pour pouvoir mettre à l'épreuve les différents emprunts de l'*enka* à la musique traditionnelle dans ladite analyse :

⁸²⁷ De Ferranti, Hugh, « La “musique japonaise” peut être populaire », *popular music*, volume 21/2, 2002, page 200, nous traduisons.

Tableau 19 : recensement agents à double fonction enka

Enka	
Agent à double fonction	Emprunts
1. Emprunts instrumentaux	- Utilisation d'instruments traditionnels
2. Emprunts paramétriques	- Références aux modes et tétracordes traditionnels (<i>yonanuki, min'yō, miyakobushi, etc.</i>), mode sans II et VI. Ce type d'emprunt est le plus fréquent. - Accordage se référant aux différents accordages traditionnels
3. Emprunts gestuels	- Emprunt partiel à l'indéterminisme - Mélismes, <i>kobushi, hanagoe, yuri, nori</i>, gestes vocaux inspirés par différentes traditions, voix à gorge tendue. - Gestes instrumentaux issus de gestes traditionnels lorsqu'un instrument traditionnel est utilisé (<i>korokoro</i>, souffle, <i>sawari, glissando</i>, légère variation de hauteur, <i>etc.</i>) - Techniques de jeu traditionnelles ou inspirées des traditions - <i>Etc.</i>
4. Utilisation de la forme/de genres musicaux	- Théâtre <i>nō</i> - <i>Tsugaru jonkara bushi</i> - Musique folklorique - <i>Min'yō</i> - <i>Etc.</i>
5. Préceptes esthétiques et philosophiques appliqués à la musique	- <i>Ma (omotema et urama)</i> - Références à l'<i>oiwake</i> - Références au <i>yagi bushi</i> - <i>Etc.</i>
6. Apports traditionnels extérieurs	- Visuels traditionnels très marqués (temples, sanctuaires, <i>etc.</i>) - Tenues féminines traditionnelles - Sujets et paroles souvent tourné.e.s vers la vie quotidienne, le <i>furusato</i>⁸²⁸, la vie japonaise, <i>etc.</i>

II.B. Étude de cas : analyse musicale de *Jonkara Onna Bushi*

Dans cette partie, nous analyserons en détail la pièce *Jonkara Onna Bushi* (じゃんから女節) interprétée par Yoko Nagayama (1968-) en 2003 et créée par Tsuyoshi Nishi (1957-), pour la sortie de son album du même nom. Pour contextualiser la pièce dans le répertoire de la chanteuse, nous précisons qu'elle a commencé sa carrière assez jeune par des chants *min'yō* et l'apprentissage du *shamisen*. Ces informations sont assez importantes compte tenu du fait que

⁸²⁸ Ce terme sera développé dans la partie II.C.

nous avons, dans la partie précédente, trouvé des similitudes entre l'*enka* et le *min'yō* dans leurs caractéristiques respectives.

Nous analyserons la pièce selon une méthodologie qui permettra de mettre en avant l'exotisme et les agents à double fonction qui favorisent la réception d'une *esthétique japonisante*. Nous le verrons, nous retrouverons une grande partie des emprunts présents dans le tableau dédié aux agents à double fonction, à savoir le mode *yonanuki*, le mode sans II et VI, la référence à la musique tétracordale, la voix à gorge tendue, le mélisme, le vibrato large, les *portamenti*, l'instrumentation traditionnelle ou encore le rythme libre sur une pulsation stable. Nous commencerons par les grandes lignes de l'œuvre, à savoir son instrumentation, la forme adoptée et les informations générales telles que les paroles ou la mise en scène. Nous analyserons ensuite ses aspects mélodiques et vocaux pour mieux comprendre les influences de certaines traditions, mais aussi celles de certains types de musiques actuelles occidentales. Nous aborderons aussi les notions rythmiques et temporelles de cette pièce. Enfin, nous mettrons ces éléments en relation avec notre définition de l'exotisme par la présence des agents à double fonction.

II.B.1. Informations générales

Nous précisons que cette pièce est une pièce célèbre du répertoire, et qu'il existe de nombreuses interprétations différentes, même venant de Yoko Nagayama. N'oublions pas qu'il existe dans ce morceau une place considérable réservée à des formes d'improvisation rythmique et vocale ; notre analyse se basera donc sur une version fixée au préalable. Cependant, on ne se basera pas sur l'œuvre originale – celle du CD – puisque nous prenons aussi en compte la mise en scène, importante dans le cadre de la réception exotique. Nous utiliserons une vidéo d'une version qu'a donné Nagayama à un concert disponible sur YouTube⁸²⁹.

II.B.1.a. Instrumentation

L'instrumentation est typique de celles que l'on trouve assez régulièrement dans l'*enka*. Toutefois, dans la version étudiée, l'effectif est assez important : un orchestre symphonique – les cuivres faisant aussi office de *bigband* – une batterie, une guitare électrique, un *shakuhachi* ainsi que onze *shamisen* et une voix. Notons le nombre conséquent de *shamisen*, probablement pour augmenter l'aspect « japonais » de la pièce. Peut-être aussi, pouvons-nous considérer une

⁸²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=pqt4_KJxaQs&ab_channel=Kirena, consulté le 04/10/2023.

volonté de « concurrencer » l'orchestre symphonique, en inventant de toute pièce une formation assez improbable.

Ce qui est marquant dans l'instrumentation, c'est l'utilisation des instruments traditionnels non-corrélée au contexte harmonique occidental : dès le début de la pièce, il y a une longue introduction au *shamisen*, ressemblant fortement à certaines pièces de musique folklorique (*jonkara bushi*), dans laquelle les instrumentistes pratiquent l'accordage traditionnel – ils jouent à l'unisson les cordes à vide sur un rythme fixe tout en s'accordant (*chōshi awase*). Le départ du thème principal est donné, comme dans la pratique traditionnelle, par un *kakegoe* de la chanteuse, qui sera utilisé plusieurs fois au cours de la représentation.

L'utilisation des *shamisen* fait référence à la pratique du *shamisen* dans le répertoire appelé *tsugaru jonkara bushi*, utilisé dans la musique populaire traditionnelle : une pratique très percussive, mais ici avec une simplification de l'ornementation et de la rythmique. En outre, l'indétermination propre au *jonkara bushi* n'apparaît pas dans la version étudiée, les hauteurs sont quasiment fixées sur le tempérament égal. Nous reviendrons plus tard sur l'aspect mélodique du *shamisen*. Le *shakuhachi*, quant à lui, semble respecter les techniques traditionnelles qui lui sont liées : prépondérance du souffle, *vibrato* irrégulier, indétermination des hauteurs et interjections de coups de langue rapides – comparables à ce que nous appelons le *flutterzunge*. En revanche, on note tout de même sa ligne mélodique, calquée sur celle de la voix, alors même que cet instrument n'est traditionnellement pas utilisé pour jouer une mélodie mais plutôt de longues tenues avec une grande marge de fluctuation de la hauteur. En outre, les mélismes et les *portamenti* de la voix la conduisent inévitablement, elle aussi, à une certaine indétermination des hauteurs sur les grands intervalles.

Constatons alors inévitablement l'utilisation des instruments japonais qui, bien que ne respectant pas tout à fait leurs utilisations premières, reste belle et bien inspirée de nombreuses traditions. Même la chanteuse – Yoko Nagayama – utilise à plusieurs reprises une pratique vocale considérée comme traditionnelle – la voix à gorge tendue, très utilisée dans la musique *min'yō*. Mais ce n'est pas tout : l'orchestre tout entier est « orientalisé » au niveau mélodique (nous approfondirons cet aspect dans la partie consacrée à l'étude mélodique de la pièce), et ce n'est qu'au niveau harmonique qu'il garde son empreinte « pop/rock » occidentale, avec un impact considérable des cuivres. L'instrumentation principale (les instruments majoritairement mis en avant) est donc plutôt inspirée des traditions instrumentales et vocales ; nous entendons par là que l'instrumentation japonaise de la pièce n'est pas traditionnelle puisqu'elle n'en

respecte pas complètement les codes, mais s'en inspire pour donner au genre un caractère local. En tout cas, au niveau de la pratique instrumentale, cet aspect est assez clairement exprimé.

II.B.1.b. Paroles

Les paroles revêtent d'une certaine importance dans la réception de l'*enka*, puisqu'elles doivent faire référence au quotidien des Japonais : la nostalgie d'un lieu, des liens avec le quotidien nippon ou encore des objets connus de tous. Cela permet d'une part de construire un dialogue musical dans lequel l'individu nippon peut s'identifier – une histoire à laquelle il est intégré, à la différence des musiques populaires occidentales – et d'autre part de créer une distance avec le public occidental qui renforce la réception exotique d'une pièce.

Voici les paroles de *Jonkara Onna Bushi* :

Paroles japonaises	Traduction ⁸³⁰
じょんから女節 雪は下から 舞い上がり 赤い裳裾(もすそ)に まといつく 太棹(ふとざお)三味線 女の旅路 燃えるくすぶる はじける愚図(ぐず)る 離れられない 男(ひと)がいる じょんからじょんから わかって欲しい バチの乱れは 気の乱れ 別れ言葉は 言わせない 深みにはまった 女の弱み 男ごころは 風より軽い 月にかくれて されるまま じょんからじょんから 哭(な)かせて欲しい 鉛色(なまりいろ)した 空の色	<i>Jonkara Onna Bushi</i> La neige s'envole d'en bas S'entrelaçant dans mon ourlet rouge Voici le voyage d'une femme et son <i>futozao shamisen</i> Grogne, éclate, fume et brûle, Il y a un homme que je ne peux pas quitter, <i>Jonkara, Jonkara</i> , je veux que tu me comprennes. La perturbation du plectre est une perturbation de l'esprit, Je ne te laisserai pas dire des mots d'au revoir, À la faiblesse d'une femme qui a attendu dans les profondeurs, Le cœur d'un homme est plus léger que le vent, Caché dans la lune, Je veux que tu me laisses jouer du <i>jonkara</i> . Le ciel s'est coloré d'aplomb,

⁸³⁰ Nous traduisons.

春は私にや 遠すぎる	Et le printemps est trop loin de moi,
太棹(ふとざお)たたけば 糸さえ切れる	Si je frappe le manche épais, je casse même les cordes du <i>futozao</i> ,
憎いいとしい せつない辛(つら)い	Je te déteste, je t'aime, tu me fais mal, tu es dur,
指にからまる 女節	La mélodie d'une femme s'enroule dans mon doigt,
じょんからじょんから あんたが欲しい	<i>Jonkara, Jonkara</i> , je te veux

Tout d'abord, le titre fait référence à un genre musical populaire, ou plutôt à un répertoire : le répertoire *jonkara bushi*, un répertoire pour *shamisen* solo. Nous constatons donc, à la lecture du titre, une référence au folklore traditionnel.

Toujours en respectant les sujets propres à l'*enka*, la pièce aborde bien un amour perdu, et seuls la pratique du *futozao shamisen* et du répertoire *jonkara* sont capables de soutenir la femme dans sa souffrance. Cependant, puisque son esprit souffre, le plectre (*bachi*) est perturbé et les cordes du *shamisen* se cassent.

Même si les références au quotidien japonais sont relativement peu évoquées, on peut tout de même noter les références spirituelles liées à la pratique musicale – si l'esprit souffre, la pratique instrumentale devient impossible. Les autres références, un peu moins poussées, sont l'instrument traditionnel et le style de jeu folklorique *jonkara*. L'avantage de ces éléments culturels est qu'ils sont liés au quotidien de nombre de Japonais, qui peuvent ainsi s'identifier à la souffrance de l'interprète avec des références connues. Cependant, nous ne pouvons pas considérer l'aspect textuel de cette pièce comme un aspect représentatif du genre : nous n'avons pas de références au *furusato* ou à des éléments du quotidien plus clairement identifiables ; or, c'est plutôt vers ces références que tendent les chansons d'*enka*.

II.B.1.c. Forme

Le morceau peut être divisé en quatre parties distinctes : une introduction instrumentale, une partie vocale et instrumentale, une partie improvisée au *shamisen*, puis une autre partie vocale et instrumentale. Certaines de ces parties peuvent encore être divisées en deux sous-parties :

- Introduction : Durant quarante-cinq secondes, cette partie met en avant la pratique du *shamisen* ; accordage spécifique directement sur scène appelé *chōshi awase*, assez lente et très rythmique, les musiciens interprètent le répertoire *jonkara*. Nous

sommes ainsi directement transportés dans une pratique faisant référence à une partie des traditions du *shamisen*.

- Première partie : elle est déclenchée à environ quarante-cinq secondes par un *kakegoe* de la chanteuse, qui lance immédiatement le thème principal des *shamisens* qui se rapproche grandement des mélodies *jonkara*, et sera suivi par l'orchestre, dont le thème principal commence après un second *kakegoe* de la chanteuse. À partir de 1'32'', la chanteuse démarre les couplets – musicalement proches du thème de l'orchestre, nous le verrons – enchaînant deux couplets sur les trois.
- Deuxième partie : Commençant à 3'50'', elle se construit autour d'un échange entre le *tutti* de *shamisen* et un solo de la chanteuse (au *shamisen*), toujours grandement influencé par le *jonkara*, le tout ponctué de quelques notes de l'orchestre lors des départs. Cette manière de procéder peut être vue comme une forme de respect pour le genre traditionnel, qui est souvent structuré sur un thème et une accélération progressive jusqu'à un moment d'improvisation rythmique de la part de l'interprète.
- Troisième partie : la chanteuse interprète le troisième et dernier couplet et la pièce se termine par une conclusion instrumentale durant environ quarante secondes (de 6'20'' jusqu'à 7'00'').

On retrouve bien ici les caractéristiques propres au *kayōkyoku*, style de musique dont fait partie l'*enka* : une introduction instrumentale avec soliste et *tutti*, l'entrée de la voix ainsi qu'une conclusion instrumentale. Toutefois, dans la version étudiée, la forme « innove » quelque peu puisqu'au milieu du morceau, le *shamisen* est mis en avant avec le *tutti* et le solo, ce qui est assez rare dans l'*enka* et, plus largement, dans le *kayōkyoku* alors que c'est une pratique extrêmement fréquente dans la musique occidentale de variété et de rock. La forme reste cependant bien structurée sur les principes du genre.

II.B.1.d. Mise en scène

La mise en scène semble elle aussi correspondre à des critères « japonisants ». En fait, l'orchestre est très peu mis en avant : placé derrière les joueurs de *shamisen*, il se situe dans une sorte de fosse et n'est quasiment pas éclairé. Les éléments alors mis en avant – éclairés – correspondent aux pratiques musicales traditionnelles, à savoir les interprètes de *shamisen*, de *shakuhachi* et la chanteuse. Dès le début de la pièce, la représentation expose – au niveau du cadrage lumineux – les deux *shamisen* solos par un éclairage unique. Les joueurs de *shamisen*, la chanteuse et l'interprète de *shakuhachi* sont d'ailleurs tous vêtus de *kimonos* et de pantalons

hakama, ce qui renforce la perception exotique liée à la représentation. Pour Tomoka Nagasu, joueuse de *shakuhachi* et de *biwa*, le port de l'habit traditionnel est important : « Aussi, je pars à l'étranger pour me produire sur scène. En de telles occasions, j'apporte toujours ma propre robe *kimono* refaite ainsi qu'un *kimono* traditionnel. Ce faisant, j'essaie de transmettre [...] le caractère japonais.⁸³¹ » Cela donne différentes indications : tout d'abord, sur la manière dont le *kimono* représente l'identité culturelle japonaise, et ensuite, sur le sentiment de pouvoir transmettre la japonité de la part de l'interprète. On peut estimer un désir analogue au sein de *Jonkara Onna Bushi*.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié la mise en scène des œuvres de Jean-Claude Éloy, qui reflète un exotisme fort par le prisme visuel. On peut qualifier la mise en scène de *Jonkara Onna Bushi* de similaire, en ce sens que le dessein est proche. Cependant, chez Éloy, l'objectif de l'exotisme extra-musical est de véhiculer les emprunts musicaux qu'il fait à tel ou tel type de musique, bien plus complexes et plus difficilement compréhensibles. Or, dans *Jonkara Onna Bushi*, l'exotisme présent dans la mise en scène n'a pas la même signification, puisque l'aspect musical de la pièce est justement volontairement exotique – *japonisant*. En ce sens, la mise en scène tend alors à renforcer l'exotisme déjà présent dans la musique. Il nous faut donc appréhender les éléments qui permettent de qualifier cette œuvre d'exotique, *japonisante*.

II.B.2. Aspects musicaux : les emprunts à la tradition

Cette partie se concentrera sur l'analyse des éléments qui peuvent être qualifiés d'emprunts et formalisés par nos agents à double fonction. Plusieurs aspects seront étudiés pour que l'analyse soit la plus précise possible ; nous nous concentrerons d'abord sur l'aspect mélodique. Nous nous attarderons ensuite sur l'aspect vocal, pour enfin analyser l'aspect rythmique et temporel de la pièce.

⁸³¹ Rivel, Charly, Gunnar Jinmei Linder (dir.), *Wagakki et musique populaire japonaise*, op.cité, page 32, nous traduisons.

II.B.2.a. Analyse mélodique

II.B.2.a.i. Shamisen : analyse mélodique

L'introduction est, comme nous l'avons développé plus haut, interprétée par un joueur de *shamisen* pendant quarante-cinq secondes. Elle est pentatonique, dans un mode sans deuxième ni sixième degré, mais fait référence à un *re* mineur qui interviendra plus tard dans la pièce :



Figure 144 : mode shamisen introduction

Toute l'introduction tournera autour de ce mode, ainsi que la mélodie des *shamisen* en *tutti* au début de la première partie, juste avant l'entrée de l'orchestre, dont voici les notes :



Figure 145 : Début première partie, shamisens tutti

On remarque donc dès le début de la pièce la présence de la gamme pentatonique mineure que nous avons mentionné dans les caractéristiques musicales de l'*enka*. En fait, ce mode est grandement inspiré de la pratique populaire traditionnelle du *shamisen*. On retrouve ce mode dans pratiquement tout le répertoire folklorique du *shamisen*, que ce soit dans le *jonkara bushi* ou encore le *yosare bushi*. C'est le mode *min'yō*, que nous avons déjà évoqué plus haut :



Figure 146 : Mode min'yō

Le début de la pièce correspond alors à une représentation populaire du *shamisen*, avec un type de mode précis et qui n'a pas été choisi au hasard. Il n'y aura aucun changement de mode et aucune modulation au *shamisen* pendant toute la durée du morceau, ils resteront sur le mode sans II et VI inspiré du *min'yō*, même lors du solo de la chanteuse et des *tuttis* de

shamisen. En revanche, cette inspiration reste, comme dans la plupart des pièces d'*enka* par ailleurs, très partielle : en effet, dans le mode *min'yō*, le re, le sol, le la et le ré octavié sont des notes fixes puisqu'ils correspondent aux *kakuon* du mode tandis que les notes internes du tétracorde devraient, dans les faits, avoir une marge de fluctuation dans l'exécution. Nous précisons que ce n'est pas le cas – ou bien trop peu – pour l'utilisation de ce mode pentatonique dans la pièce, et qui est simplement une référence au *min'yō*, mode que l'on retrouve de manière prépondérante dans le répertoire *jonkara bushi*. Cet emprunt, prépondérant dans la pièce, est formalisé par l'agent à double fonction 2.

II.B.2.a.ii. Orchestre : analyse mélodique

L'orchestre joue ici un rôle d'accompagnement ; il a bien un thème introductif – que nous allons détailler – mais il accompagne surtout la chanteuse de manière harmonique, en re mineur, cette fois-ci donc avec le II (mesure 2 ci-dessous) et le VI (mesure 7) avec des grilles d'accords occidentales assez classiques. Voici le thème introductif de l'orchestre :



Figure 147 : première partie thème orchestral

La première partie du thème, faite à la flûte – numérique sur la version –, par les cuivres et la guitare électrique est totalement harmonique (*cf.*

Figure 148), notamment à partir de la mesure six de l'exemple : les cuivres jouent des arpèges en re mineur comme pour ancrer le public dans un discours occidental. Si l'on ajoute l'harmonisation par une grille d'accords, voici ce que l'on obtient :



Figure 148 : Accords orchestre mm. 6-9

Nous avons donc bien un langage harmonique occidental classique de variété, oscillant entre le I et le IV de re mineur. Il faut bien comprendre que, en dehors des *sol*i et *tutti* de *shamisen*, la construction harmonique est basée sur le langage tonal tel qu'il apparaît dans cet exemple. On remarque tout de même que la sensible (do#) est évitée et que l'on reste dans une gamme de re mineur naturel.

Voici la suite du thème :



Figure 149 : seconde partie du thème orchestral

Lorsque l'on étudie ce thème orchestral, on peut rendre compte d'un fait : hormis le sol mesure six – qui agit en vérité ici comme une référence à la gamme occidentale – les degrés quatre et sept n'apparaissent pas. Nous pouvons alors définir ce thème comme étant conforme au mode *yonanuki* mineur ; la présence de ce mode n'est pas anodine, puisqu'elle reflète une coloration japonaise de la gamme occidentale : nous l'avons expliqué dans la partie consacrée au *kayōkyoku*, le mode *yonanuki* mineur intègre une référence au tétracorde *miyakobushi*, ce qui lui donne un caractère « japonais », pour ne pas dire *japonisant*. Or, dans cette pièce, l'harmonisation est occidentale ; l'exemple de la cadence (*mm.* 12-13) est le plus frappant, puisque l'harmonie suit les règles de la cadence occidentale (V-I) alors que le thème est toujours en *yonanuki* mineur.

En fait, l'orchestre est mélodiquement orientalisé pour « s'ajuster » aux instruments japonais. Le mode *yonanuki* permet de relier l'harmonie occidentale à la mélodie issue des échelles traditionnelles. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'enchaînement entre le mode

pentatonique et le mode *yonanuki* fonctionne si bien qu'il est presque imperceptible – cela est notamment dû à la relation entre le tétracorde *miyakobushi* et le mode *yonanuki* mineur. Cet emprunt intègre aussi totalement l'agent à double fonction 2.

II.B.2.a.iii. Voix : analyse mélodique

L'analyse mélodique de la partie vocale n'est pas chose aisée car, même s'il y a bien des notes piliers sur une mélodie par paliers, le mélisme tend à créer une certaine indétermination des hauteurs. Voici les notes de la partie vocale, retranscrites avec le plus de précision possible :



Figure 150 : thème vocal

Sur la retranscription, nous avons ajouté les *appogiatures* et les *portamenti* qui correspondent au mélisme de la voix. Celle-ci correspond au thème principal, chanté pour les

couplets. En enlevant les appoggiatures, nous pouvons constater la présence constante du mode *yonanuki* mineur :

- La présence du sol à la troisième mesure doit être considéré comme une note de passage liée au mélisme de la voix. Le quatrième degré n'a alors aucune importance mélodique ou harmonique. De ce fait, de la première mesure jusqu'à la douzième mesure, le mode utilisé est le mode *yonanuki* mineur :



Figure 151 : voix, mm. 1-11

- Cependant, les mesures treize à quinze sont à penser en re mineur, avec une cadence parfaite – harmoniquement, l'orchestre conclut par V-I (on note la présence du do#). En outre, on comprend bien l'échelonnage tonal de la mélodie, dont les trois dernières notes sont respectivement les degrés II-V-I avec la présence harmonique du do# :



Figure 152 : mm. 13-15, cadence

Hormis cette cadence et celle des mesures 36-37, le chant se construit autour du mode *yonanuki* mineur. Un élément particulier de ce thème permet de renforcer l'aspect japonais au niveau mélodique dans la pièce : la présence de l'intervalle du tétracorde *miyakobushi* à la mesure 26 :



Figure 153 : m.26, tétracorde miyakobushi



Figure 154 : exemple de tétracorde miyakobushi

La référence au tétracorde par sa réciprocité avec le mode *yonanuki* est bien effective ici. Les paramètres qui vont rendre cette référence exotique sont la superposition de l'harmonisation occidentale au mode *yonanuki*. De fait, dans la partie vocale de l'œuvre, trois types de mode sont reconnaissables : la gamme mineure naturelle occidentale (liée à l'harmonisation et aux cadences), le mode *yonanuki* mineur, ainsi qu'une référence au tétracorde *miyakobushi*. On note aussi que les degrés VI et VII augmentés (si bémol et do#) sont évités pour des raisons de correspondance des modes (sauf pour les cadences et seulement au niveau harmonique).

La partie vocale correspond alors au nouveau modèle de la musique populaire japonaise moderne : la technique vocale est grandement inspirée de la tradition du *min'yō* et en respecte nombre de traits. Mais les modes que cette partie utilise ne correspondent pas à ladite tradition, et l'indéterminisme n'est pas aussi prononcé, dû à l'orchestration et à l'utilisation du langage tonal. On remarque donc que les emprunts sont fortement liés à l'agent à double fonction paramétrique ; si les emprunts mis en avant sont liés au paramètre, l'exotisme ressort assez inévitablement. Mais celui-ci est-il renforcé par d'autres agents à double fonction ?

II.B.2.a.iv. Conclusion

L'inspiration mélodique de la pièce est issue de la musique populaire traditionnelle et on retrouve de nombreux emprunts au travers de l'analyse mélodique. Nous avons vu que le *shamisen* est grandement inspiré des modes mélodiques autochtones que cet instrument utilise traditionnellement – bien que son utilisation diffère quelque peu des traditions – et que la voix utilise le mode *yonanuki*, qui agit de lui-même en tant qu'agent à double fonction par sa similarité avec les modes tétracordaux traditionnels. Par ailleurs, même l'orchestre utilise aussi ce mode. Cependant, les références n'apparaissent que mélodiquement, nous précisons que l'harmonisation est occidentale. Intéressons-nous maintenant à la rythmique et la temporalité de la pièce.

II.B.2.b. Analyse rythmique et temporelle

Il faut tout d'abord bien comprendre que la notion de rythme, surtout dans la tradition du *shamisen*, est assez particulière ; puisque c'est le *shamisen* qui introduit la pièce, c'est lui qui permet une première réception temporelle et rythmique. Pour rappel, l'interprète joue une mélodie inspirée du répertoire *tsugaru jonkara bushi*, l'un des trois grands répertoires folkloriques de l'instrument.

Or, les caractéristiques rythmiques de ce répertoire sont réalisées par « des techniques de jeu percussives.⁸³² » Ce répertoire est généralement interprété sur une « mesure à trois temps⁸³³ » et l'interprète commence toujours la pièce par le *chōshi awase* (accordage traditionnel) qui permet de mettre en place le *tempo* et le rythme du morceau à venir⁸³⁴. Or, ces caractéristiques ne correspondent pas complètement la pièce étudiée. Les trois temps ne sont pas respectés (la pièce est à quatre temps) et le *chōshi awase* relève plutôt d'une image, d'une référence à l'accordage traditionnel, et agit somme toute, comme un emprunt qui vient renforcer les autres emprunts liés au paramètre. Celui-ci est formalisé par l'agent à double fonction 2.

En fait, dans l'introduction de *Jonkara Onna Bushi*, le soliste utilise quelques ornements dans son interprétation ; la rythmique, qui semble être improvisée, est inspirée du *yagi bushi*. La structuration des ornements dépend de l'interprète, et ces ornements apparaissent en quelque sorte *entre* la mélodie.

Dans le cas de la voix, le *tempo* est assez facile à sentir, puisque la batterie donne la pulsation. Mais cela est d'autant plus perturbant car la chanteuse nous donne une tout autre perception temporelle : grâce à l'utilisation quasi-systématique du mélisme et des *portamenti*, elle se retrouve souvent en retard ou en avance par rapport à la pulsation donnée ; ses départs sont en revanche tous correctement exécutés. Nous pourrions penser au *rubato*, mais ce n'est nullement le cas. Nous estimons que le *rubato* suggère de rattraper le temps que l'on s'est octroyé dans un moment propice à une expression exacerbée. Or, dans le cas de notre étude, la chanteuse ne rattrape pas le temps, elle s'adapte en ayant un bon timing (*ma ga ii*). En ce sens, l'exemple des mesures trois et quatre de la Figure 155 sont assez flagrants :

⁸³² Peluse S, Michael, « Not your Grandfather's Music : *Tsugaru Shamisen* Blurs the Lines between Folk », *Asian Music*, vol. 36, no. 2, University of Texas Press, 2005, p. 63, nous traduisons.

⁸³³ *Ibidem*.

⁸³⁴ *Ibid.*, page 64.



Figure 155 : décalage rythmique par l'ornementation

Sur l'exemple, on remarque que la partie vocale est toujours décalée par rapport aux temps de la mesure impulsés par la batterie. Ce décalage est dû au temps pris par la chanteuse pour intégrer le mélisme et les ornements, qui ne font pas réellement partie de la partition. Et cet exemple est loin d'être le seul, les décalages rythmiques dans la partie vocale sont nombreux :



Figure 156 : décalage rythmique mm. 7-12



Figure 157 : décalage rythmique mm. 20-23

C'est précisément cette utilisation du rythme libre sur une pulsation stable – dont le fonctionnement repose sur le *ma* – qui permet de structurer la rythmique de la mélodie en dehors de la temporalité de l'orchestre occidental. En ce sens, l'aspect rythmique du *shamisen* – caractérisé par le rapprochement qu'il nous est possible de faire avec son utilisation populaire traditionnelle – et celui de la voix – par la prépondérance du rythme libre sur une pulsation stable – permettent d'identifier distinctement la part japonaise de la part occidentale dans la pièce. Ces éléments sont formalisés par l'agent à double fonction 5.

En tous les cas, l'analyse rythmique et temporelle démontre elle aussi la présence d'agents à double fonction dans la pièce étudiée. Il s'agit dès lors de savoir si la pièce est représentante d'un exotisme et si l'on peut l'intégrer à une *esthétique japonisante*.

II.B.3. Des agents à double fonction à l'exotisme : une pièce japonisante

Au travers de cette analyse, nous avons décelé de nombreux emprunts : en premier lieu, l'instrumentation propose déjà quelques pistes intéressantes ; on retrouve l'utilisation du *shakuhachi*, du *shamisen* et de la voix à gorge tendue, qui appartiennent au langage musical japonais. Ces éléments intègrent les agents à double fonction 1 et 3. Quelques caractéristiques identitaires peuvent se retrouver au niveau des paroles et de la mise en scène, formalisées par l'agent à double fonction 6, mais elles ont plutôt pour objectif de renforcer la perception exotique de la pièce.

C'est surtout au niveau paramétrique que nous pouvons identifier de nombreux emprunts. Le *shamisen* s'inspire du mode *min'yō*, du répertoire *jonkara bushi* ainsi que du *chōshi awase*. Le thème orchestral est « japonisé », c'est-à-dire qu'il reprend le mode sans II et VI inspiré du *min'yō* et le mode *yonanuki* comme la base de sa mélodie. La partie vocale utilise aussi le mode *yonanuki*, mais y intègre une référence au tétracorde *miyakobushi* (sans indétermination des hauteurs), qui tend à renforcer l'aspect japonisant. En outre, ses caractéristiques d'interprétation sont aussi fortement inspirées de la tradition vocale du *min'yō* : le mélisme spécifique, l'ornementation et la pratique de la voix à gorge tendue sont autant d'éléments qui permettent d'identifier la partie vocale comme japonaise. Tous ces emprunts sont formalisés par l'agent à double fonction 2.

Au niveau rythmique, on retrouve l'utilisation du rythme libre – uniquement chez les instruments japonais et la voix – faisant référence à la catégorie des *yagi bushi* selon la classification de Koizumi et formalisé par l'agent à double fonction 5.

Grâce à notre définition de l'exotisme, nous savons que chacun de ces éléments, pris individuellement, ne pourrait pas rendre la pièce exotique. C'est précisément la mise en relation et la superposition des différents emprunts de l'agent à double fonction 2 aux autres emprunts qui permettent d'identifier le discours musical exotique. Toutefois, pour qu'il y ait exotisme, il faut une base commune aux deux cultures (japonaise et occidentale) dont les paramètres sont modifiés.

En fait, ce qui relie les deux cultures est l'emprunt aux modèles populaires occidentaux et anglo-saxons implantés au Japon lors de l'occupation : n'oublions pas que dans la pièce, on retrouve un orchestre symphonique, la présence sonore d'un *bigband*, d'une guitare électrique

et d'une batterie. En ajoutant l'harmonisation tonale de la pièce, généralement présente dans les accompagnements du blues et du rock, nous rejoignons les caractéristiques musicales de la musique pop/rock occidentale.

Comme le veut l'*enka*, Nishi a simplement modifié cet élément de base – le modèle des musiques *pop* occidentales – en ajoutant les emprunts paramétriques que nous formalisons par l'agent à double fonction 2. Ainsi, la superposition de ces paramètres sur une musique dont le modèle est occidental permet l'identification d'un nouveau genre exotique. Et c'est précisément en ce sens que nous pouvons utiliser le terme de « japonisation » des modèles occidentaux, vers une *esthétique japonisante*. Donc, et conformément à notre définition, l'*esthétique japonisante* est bien marquée par l'exotisme né de la présence d'agents à double fonction ainsi que de la « japonisation » des modèles occidentaux. En outre, c'est bien la mise en avant du deuxième agent à double fonction qui donne à la pièce un caractère exotique, amplifié par d'autres agents à double fonction, notamment le troisième, lié au geste : les emprunts gestuels ne sont pas ici utilisés pour évoquer les gestes traditionnels, mais bien pour amplifier le caractère exotique de l'agent à double fonction 2, ils sont subsumés.

En revanche, nous devons spécifier : les références aux traditions *ne sont pas* ces traditions, et elles font fi, contrairement à au particularisme présent dans la musique contemporaine japonaise, de nombreux éléments qui font justement la richesse de ces dernières. Les agents à double fonction de cette esthétique ne les représentent qu'en surface, et sont basés sur un langage musical populaire occidental et bien tempéré. C'est une musique empreinte d'exotisme, et « l'exotisme est bien souvent une valeur fausse [...] : ainsi s'accusent des différences superficielles au détriment des analogies plus profondes.⁸³⁵ » Cette précision n'est ni une critique, ni une déploration, mais un fait basé sur une analyse précise. Si l'*enka* semble bien loin des traditions, le genre y fait cependant de nombreuses références. On peut donc se demander, puisqu'il s'agit d'un genre populaire japonais qui tend à représenter une partie du Japon (certes, de manière exotique), quel est son impact politique, social et économique.

II.C. Impact politique, économique et social de l'*enka*

Dans la précédente analyse, nous avons décelé la présence d'une *esthétique japonisante* basée sur un principe d'exotisme. L'omniprésence des agents à double fonction est telle que le modèle musical issu d'Occident a été restructuré afin de correspondre à une esthétique plus

⁸³⁵ Brelet, Gisèle, « Musiques Exotiques et Valeurs Permanentes de l'art Musical. », *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, vol. 136, no. 1/3, 1946, pp. 71–96.

locale. Toutefois, bien que nous ayons mis en avant la présence particulière d'une *esthétique japonisante* ainsi que des agents à double fonction faisant référence à certaines traditions musicales, il faut bien préciser que la « “japonité” de l'*enka* [est née] de décisions contingentes prises par des producteurs musicaux et des chanteurs particuliers dans le contexte de l'industrie musicale japonaise des années 1960 et 1970.⁸³⁶ »

II.C.1. Aspect socio-économique

En effet, l'*enka* ne repose pas uniquement sur la volonté des artistes japonais de se différencier de la musique populaire occidentale, mais s'inscrit également dans les stratégies mises en œuvre par l'industrie musicale japonaise pour façonner une identité propre, voire nationaliste – comme en témoigne, par exemple, la prépondérance du *furusato* dans les textes. La valeur de l'*enka* en tant que genre chargé d'une signification idéologique ne doit pas être sous-estimé. Les inspirations sont bien présentes, nous ne les avons pas ignorées et nous les avons même mises en avant. Mais ces aspects n'ont pas été implantés par hasard, puisqu'ils sont construits par les énonciations et les activités musicales des producteurs et du public, qui cherchent à mettre en évidence de tels liens et qui constituent la base de la *nippologie* (*nihonjinron*), que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents. D'autant plus que le terme d'*enka* finit par désigner la tendance la plus conservatrice des musiques actuelles en raison des associations antérieures de l'*enkashi* avec des styles d'interprétation prémodernes (notamment les chants *min'yō*).

Christine R. Yano explique comment l'image publique du chanteur est créée par son entourage pour « correspondre au mieux aux tendances d'achats⁸³⁷ » du public d'*enka* ; le public est plus âgé et une partie de ce public a tendance à préférer les sonorités locales. Les grands lobbies de l'industrie musicale japonaise l'ont bien compris, et ont construit un discours musical tournant autour de cette thématique. Yano nous explique en ce sens que « cette création du genre s'articule autour de la musique et des significations données à cette musique en tant que tradition inventée, mais [que les grands lobbies] tendent à effacer ces processus d'invention.⁸³⁸ » En fait, l'*enka* a bien des antécédents musicaux prémodernes et s'inspire des traditions (nous l'avons démontré dans la partie précédente), mais le genre n'a été identifié

⁸³⁶ Tong Koon Fung, Benny, « A tale of two stars : Understanding the establishment of Feminity in *Enka* Through Misora Hibari and Fuji Keiko », *Situations*, 8/1, 2015, p. 23, nous traduisons.

⁸³⁷ Yano, Christine R., « Inventing Selves: Images and ImageMaking in a Japanese Popular Music Genre » *The Journal of Popular Culture* 31, no.2, 1997, pp. 125-126.

⁸³⁸ Yano, Christine R., *Tears of Longing : Nostalgia and the Nation in Japanese popular song*, Centre asiatique de l'Université, 2003, page 41, nous traduisons.

comme tel qu'à partir de la période d'après-guerre, plus précisément dans les années soixante : de fait, la musique semble ancienne, mais le genre en lui-même est jeune.

Un exemple assez concret est *Yawara* (1964), pièce interprétée par Hibari Misora (1937-1989), composé en *yonanuki* mineure et vendue à plus de 1,8 millions d'exemplaires, qui a remporté le *Nihon Rekōdo Taishō* (un prix musical japonais prestigieux). Cette pièce reflète bien l'identité japonaise désirée autant par le public que par l'industrie musicale : les emprunts sont présents (*yonanuki*, mode référent du *min'yō*, chant *kobushi*, *shakuhachi*) et viennent se superposer à l'instrumentation et l'harmonisation occidentales, créant ainsi une réception exotique. En outre, l'interprète est aussi considérée comme la reine de l'*enka* (*enka no joō*) ; plus qu'une icône, elle deviendra au cours de sa carrière une véritable « *diva*.⁸³⁹ » Dans la même optique, Hibari Misora interprète en 1952 *Ringo Oiwake*, dont la référence à l'*oiwake*⁸⁴⁰ est assez explicite, ce qui la rapproche des traditions rurales encore très présentes à cette époque.

La dynamique expansionniste de l'*enka* est donc assez particulière : elle est autant le reflet d'une *esthétique japonisante* que l'influence importante des grands lobbies pour marquer les esprits de cette nouvelle esthétique. Le passé traditionnel est alors transformé en marchandise commercialisable. En outre, cette uniformisation de l'*enka* trouve un certain écho dans la théorie d'Adorno selon laquelle la musique populaire est standardisée par l'industrie capitaliste du disque afin de garder les coûts de production en baisse⁸⁴¹. Mais, pour Yano, les lobbies japonais ne font finalement que répéter une sorte de structure discursive « naturelle du Japon du passé.⁸⁴² » L'*enka* agit alors comme une identité représentative de l'histoire culturelle du Japon, conservée par les producteurs et le public plus âgé. Il est ainsi devenu un marqueur identitaire national de la musique populaire japonaise à partir des années soixante. L'imaginaire culturel est alors indubitablement imprégné par les sons de l'*enka*. Cette notion est d'autant plus vraie si l'on considère que c'est un genre qui existe depuis longtemps et qui ne suit pas les tendances musicales passagères ; il est une sorte d'anachronisme conservateur qui, dans une industrie de haute technologie, s'appuie encore sur certains thèmes traditionnels japonais. De fait, Yano qualifie avec raison l'*enka* de tradition inventée, tel « un

⁸³⁹ Yano, Christine R., « Chapter 6. Diva Misora Hibari as Spectacle of Postwar Japan's Modernity », *Vamping the Stage : Female Voices of Asian Modernities*, édité par Andrew N. Weintraub et Bart Barendregt, University of Hawaii Press, 2017, pp. 127-143.

⁸⁴⁰ Genre que nous avons déjà évoqué plus haut dans la classification de Koizumi, l'*oiwake* est une chanson folklorique traditionnelle de la région du *tōhoku* (nord-est du Japon).

⁸⁴¹ Adorno, Theodor, « On Popular Music », dans *On record : Rock, Pop, and the written word*, édité par Simon Frith et Andrew Goodwin, Londres, 1990, 256-267.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 125.

produit culturel déterminé par l'industrie⁸⁴³ », ce qui n'enlève rien à son caractère unique et exotique.

L'image publique est un point important quant au développement de cette esthétique : il y a des interprétations divergentes de l'*enka*. La plupart des *enkaishi*, lorsqu'ils deviennent célèbres, sont rapidement catégorisés dans ce genre musical. Si l'on reprend l'exemple de Hibari Misora, l'ensemble de ses interprétations ne relève pas exclusivement du registre de l'*enka*. Pourtant, le public comme les grands lobbies ont catégorisé toutes ses interprétations comme de l'*enka*, alors même qu'il n'y avait, dans certaines pièces, pratiquement rien de japonais dans la composition elle-même⁸⁴⁴. D'ailleurs, pour Bourdaghs, « le célèbre japonisme d'Hibari était le produit sophistiqué d'un marketing et d'une technologie modernes.⁸⁴⁵ »

Comment expliquer une telle diversité d'interprétations ? Celle-ci tient au fait que ce qui relève alors du japonisme moderne réside dans la superposition d'une esthétique japonisante et des stratégies marketing mises en œuvre afin de consolider l'image de marque d'une culture japonisée. On peut en ce sens noter que le terme d'*enka* a été lourdement utilisé par les maisons de disque à partir des années soixante pour différencier cette musique, plus proche de l'*esthétique japonisante*, des formes musicales populaires influencées par l'Occident. Wajima⁸⁴⁶ prend d'ailleurs l'exemple de *Yawara*, très proche au niveau musical de la musique *rōkyoku*, qui a été extrêmement médiatisée pour les jeux olympiques de Tokyo en 1964. Le plan marketing apparaît en réalité relativement explicite : il consiste à développer une esthétique japonisante au sein d'un événement international afin de promouvoir une forme de japonisme moderne.

Et dans les années quatre-vingt-dix, l'image d'une maison de disque découle en partie de la place qu'elle accorde à l'*enka*. Par exemple, les grandes compagnies issues d'Amérique (*Nippon Columbia*, *Nippon Victor Music Entertainment*, etc.) ne promouvaient que peu d'*enka* et étaient perçues comme plus cosmopolites, alors que d'autres, comme *Teichiku*, promouvaient en grande partie le genre. C'est la raison pour laquelle ces compagnies sont vues comme les

⁸⁴³ Yano, Christine, *op. cité*, page 41.

⁸⁴⁴ Bourdaghs, Michael K, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*, New York, Columbia University Press, 2012, page 84, nous traduisons.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, page 66.

⁸⁴⁶ Wajima, Yūsuke, *The Created Myth of "The Heart and Soul of Japan": Postwar Popular Music History Based Around "Enka"* 創られた『日本の心』神話—『演歌』をめぐる戦後大衆音楽史, Tokyo : Kōbunsha Shinsho, 2010), 30-38, in Tong Koon Fung, Benny, *op. cité*, page 37, nous traduisons.

plus conservatrices du Japon⁸⁴⁷. Les décisions marketing et esthétiques des maisons de disque prennent alors une place importante dans la transmission de leurs images publiques et de leurs visions du « Japon ».

Pourtant, à cette période, l'*enka* est loin d'être dans le top des ventes : en 1993, le total des ventes du genre ne dépassait pas les 4% alors que le total des ventes de la musique pop/rock (incluant le *J-rock*) atteignait les 76.4%⁸⁴⁸. Même la musique *yōgaku* (qui vient d'Occident) avoisinait les 6% des ventes. Pourtant, lorsqu'un « hit » d'*enka* sortait, il atteignait le top des ventes assez rapidement et pouvait rester pendant un an dans le haut du classement de l'*Oricon* contrairement à un « hit » de musique *pop*, qui redescendait rapidement : « La popularité de l'*enka*, du moins mesurée par les ventes et les demandes de karaoké, peut être considérée comme sous pression. L'année 1997 a été la première année où les chansons d'*enka* ne figuraient pas dans une liste nationale des dix numéros demandés dans les bars de karaoké.⁸⁴⁹ » En ce sens, une pièce d'*enka* s'avérait économiquement plus rentable qu'une pièce de musique *pop*, en raison notamment de sa plus grande pérennité dans le temps. Et, « microcosme du Japon, l'*enka* gagne la bataille spirituelle contre le monde euro-américain : dans le discours qui entoure l'*enka*, les faibles ventes de disques, combinées à l'esprit, à l'effort et à la persévérance nécessaires pour résister à ses difficultés particulières, deviennent une vertu.⁸⁵⁰ » En fait, le classement et la hiérarchie structurent l'ensemble de l'industrie musicale du Japon, en particulier pour l'*enka* puisqu'ils définissent la rentabilité du genre. Pour preuve, la part des ventes de l'*enka* dans l'industrie musicale japonaise est passée de 3.9% en 1990 à plus de 12% dans les années 2000, avec l'apparition de nouveaux interprètes. En 2005, Hikawa Kiyoshi interprète *Hatsukoi Ressha* [train du premier amour], qui atteint la première place du classement⁸⁵¹.

II.C.2. De l'économie à la politique de la différenciation

En fait, pour promouvoir une chanson d'*enka*, les producteurs passent par tous les médiums de diffusion existants (journaux, magazines, publicité, *manga*, radio, films et grands magasins). Et c'est précisément cette culture de la consommation nationale qui a fait entrer le

⁸⁴⁷ Yano, Christine R., *op. cité*, page 54.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁴⁹ Stevens, Carolyn, *op. cité*, page 64.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, page 48.

⁸⁵¹ Hayashi, Tatsuo, « Enka Saiko : Hikawa Kiyoshi no Shtsugen », *The Sapporo University Journal*, Vol. 18, 2005, page 23.

capitalisme industriel dans les foyers des citoyens – les chansons portant sur les amours perdus et le *furusato* sont devenues l'un des produits les plus consommés.

II.C.2.a. La relation entre le *furusato* et le mouvement *nihonjinron*

Le concept de *furusato* (de *furu* : passé, historicité et *sato* : village, ville natale) semble d'ailleurs jouer un rôle des plus marquants dans le développement de la « japonité » du genre : il désigne une nostalgie généralisée qui présente une forme d'authenticité des paysages « traditionnellement japonais », ainsi que les valeurs traditionnelles rurales. Ce concept « a joué un rôle important dans la campagne touristique “découvrez le Japon” de la Compagnie nationale des chemins de fer japonais », puisqu'elle « s'appuyait sur [ses idéaux] et présentait l'*enka* comme un marqueur de la “tradition japonaise aseptisée”.⁸⁵² » Cette image du *furusato*, d'un véritable Japon prémoderne, était contemporaine du discours nationaliste développé par le mouvement *nihonjinron*. Ces deux éléments sont d'ailleurs capitaux dans la représentation identitaire d'une partie non-négligeable de la musique populaire japonaise.

Le concept de *furusato* n'est pas propre à l'*enka* puisqu'il est né au début du vingtième siècle, au moment de l'évolution technique et technologique des grandes villes du Japon. Cela s'explique par certaines décisions politiques qui ont désavantagé les petits propriétaires fonciers du pays, les forçant à affluer dans les grandes villes dans l'espoir de mieux gagner leur vie ou d'acquérir des compétences intellectuelles⁸⁵³. Par ailleurs, ce concept peut largement intégrer l'agent à double fonction 6.

Cependant, il y avait une grande différence entre les grandes villes et les campagnes : la ville avait – mais bien entendu, il ne s'agit que d'une construction – certains caractères négatifs, comme son côté froid et stoïque, voire artificiel, alors que la campagne rappelait l'accueil chaleureux et humanisé. C'est précisément cette dichotomie ville/campagne qui crée la nostalgie du *furusato*. Cette nostalgie est d'ailleurs amplifiée par le mouvement de l'exode rural des Japonais : à la fin de la seconde guerre mondiale, le pourcentage de la population rurale

⁸⁵² Tong Koon Fung, Benny, *op. cité*, page 44.

⁸⁵³ Hane, Mikiso, *Peasants, Rebels, Women and Outcasts*, 1982, Lanham : Phanteon Books, page 26, nous traduisons.

représentait 70% de la population totale du Japon, alors qu'en 1970, ce même pourcentage était descendu à 10%⁸⁵⁴.

Il y a donc bien une double conception qui confronte la ville et la campagne⁸⁵⁵. On comprend alors que le concept de *furusato* est apparu par le biais du développement et de la croissance des villes. Outre la nostalgie et le sentiment, le *furusato* impliquait également un système de valeurs positives, avec une identification et une revendication propre, grâce auxquelles il était possible de résister à l'occidentalisation du pays⁸⁵⁶. Pour le dire autrement, le *furusato* est le véhicule d'un rejet de l'occidentalisation par opposition à la culture japonaise authentique prémoderne, une culture qui serait unie et liée ; c'est précisément en ce sens que le *furusato* rejoint les différentes théories sur la japonité du mouvement *nihonjinron*.

Le *nihonjinron* reprend les concepts et le contenu du *furusato* pour promouvoir le discours d'une authenticité japonaise fantasmée, la *japonité*. C'est bien sous l'impulsion du *furusato* que la création d'un discours identitaire a débuté et évolué dans les années 1920 autour du mouvement *nippologique*⁸⁵⁷. En outre, le *furusato* intégrera le discours politique dans les années cinquante (notamment celui du Parti Libéral Démocrate) en tant que symbole des agences locales et régionales⁸⁵⁸. Le *nihonjinron* concentrait quant à lui son idéologie sur l'ethnie culturelle et l'esprit collectif, c'est-à-dire une manière caractéristique qu'auraient les partisans du mouvement de se comporter et de penser. Cette situation de réflexion identitaire a affecté le *furusato*, notamment dans la recherche d'une communauté authentique capable d'affronter le processus d'internationalisation et de mondialisation – la communauté rurale. Cela se traduit par la revalorisation des traditions. Ainsi, depuis les années soixante-dix, le *furusato* intègre progressivement le cadre national, qui coïncide avec le déterminisme culturel et l'unicité japonaise réalisés par les théoriciens du *nihonjinron*⁸⁵⁹.

⁸⁵⁴ Morrison, L. R., « Home of the heart : the modern origins of Furusato », *Comparative Culture*, 2013, page 5-6, nous traduisons.

⁸⁵⁵ Cavaglia, M., « Furusato : evoluzione di un mito e declinazioni contemporanee » (évolution d'un mythe et déclinaisons contemporaines), *International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 2015, p. 10, nous traduisons.

⁸⁵⁶ Cavaglia, *op. cité*, p. 13.

⁸⁵⁷ Terme « francisé » du *nihonjiron*, qui peut aussi se traduire par japonité.

⁸⁵⁸ Martinez Molina, Jose, *El fenomen del Furusato i la seva relació amb el Nihonjinron*, Université Oberta, Catalogne, 2018, pages 26-27, nous traduisons.

⁸⁵⁹ Dusinger, Martin, « Unread relics of a transnational 'hometown' in rural western Japan », *Japan Forum*, 2008, p. 329-333.

II.C.2.b. La représentation *nihonjinron* dans l'*enka* par le biais du *furusato*

Dans son article *A tale of two stars : Understanding the establishment of Femininity in Enka Through Misora Hibari and Fuji Keiko*, Benny Tong Koon Fung nous indique que « le *kayōkyoku* [et donc l'*enka*] et son système de production ont été loués pour représenter une sorte de “japonité injustement marginalisée”, en tant que volet du genre naissant de la littérature *nihonjinron* qui cherchait à établir la supériorité des pratiques et de la culture japonaises sur celles de l'Occident.⁸⁶⁰ » On peut alors voir en l'*enka* une idéologie politique susceptible de promouvoir la culture japonaise – au niveau national et international – plutôt que la culture occidentale. En effet, le discours nationaliste du *furusato* et du *nihonjinron* se retrouve bien dans l'aspect textuel des pièces d'*enka*. En outre, cette notion politique ajoute encore un poids supplémentaire à l'enjeu national du genre : en plus d'une certaine influence culturelle (l'*esthétique japonisante*) et économique (par le biais de médias marketing et commerciaux), l'*enka* se voit aussi attribuer un rôle au niveau politique. Bourdaghs explique d'ailleurs que cette dichotomie « Japon-Occident », qui a moins de sens aujourd'hui, a constitué l'image dominante d'une partie de la population japonaise jusqu'aux années quatre-vingt-dix⁸⁶¹. Hibari Misora expliquera aussi :

« *J'ai toujours cru que je chantais les chansons du Japon. Je suis Japonaise.*

*Pour cette raison, je dois chanter les chansons du Japon.*⁸⁶² »

On voit bien, au travers de cette citation, à quel point est ancrée cette idéologie de « musique japonaise » et de « culture japonaise » chez les interprètes, qui concourent à l'émergence du mouvement *nihonjinron*. C'est d'ailleurs la représentation d'Hibari en tant que « symbole national » qui a contribué à la montée d'un imaginaire *nippologique* de la société et de l'identité japonaises, fondée sur la scission contre l'Occident. Et comme l'explique Yano, « le gouvernement japonais a immédiatement reconnu le pouvoir idéologique de ce média [la musique *kayōkyoku*, incluant l'*enka*] et l'a placé sous contrôle étroit »⁸⁶³. Ainsi, il créa en 1926 la NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai*) afin de diffuser cette esthétique musicale dans les foyers nippons. Nous considérerons donc l'*enka* comme un genre musical dont l'idéologie politique est de contrer le développement de la musique populaire d'ascendance occidentale, puisqu'il

⁸⁶⁰ Tong Koon Fung, Benny, *op. cité*, page 39.

⁸⁶¹ Bourdaghs, *op. cité*, pp. 73-74.

⁸⁶² Misora, Hibari, *Hibari Autobiograph : Shadows and I* [ひばり自伝—わたしと影] Tokyo, Sōshisha, 1971, 274-75, in Tong Koon Fung, Benny, *op. cité*, page 41.

⁸⁶³ Yano, Christine R., *Tears of Longing*, *op. cité*, 2003, page 35, nous traduisons.

évoque nécessairement la vision idéalisée d'un passé japonais commun comme réponse aux incertitudes du quotidien – notamment le malaise social ressenti en raison de l'occidentalisation du pays.

II.D. Conclusion de partie

Cette partie se concentrait sur la musique d'*enka* et avait pour objectif la mise en avant des agents à double fonction qui structurent le genre et permettent une réception exotique. Nous avons dans un premier temps défini l'*enka*, tant dans ses aspects historiques que musicaux. Nous avons décelé la présence de modes particuliers qui sont inspirés de la musique populaire traditionnelle, autrement appelée musique folklorique. Nous avons aussi développé les aspects rythmiques et temporels, qui revêtent une certaine importance dans l'élaboration d'une pièce d'*enka*.

Dans un deuxième temps, nous avons analysé plus spécifiquement une pièce représentative du genre – *Jonkara Onna Bushi*. Cette analyse détaillée nous a permis de démontrer que les différents agents à double fonction trouvés dans la définition du genre se retrouvaient bel et bien au sein d'une pièce, et nous avons d'ailleurs pu mettre en avant la structuration de ces agents à double fonction en tant qu'*esthétique japonisante* par le biais de l'exotisme. Nous avons déterminé, au travers de cette analyse, que l'agent à double fonction 2 pouvait être amplifié par l'apport et la juxtaposition d'autres agents à double fonction. L'exotisme peut ainsi être exacerbé par des processus musicaux précis.

Cependant, nous avons démontré dans un troisième temps que ces agents à double fonction n'ont pas été implantés par hasard : l'*esthétique japonisante* de l'*enka* fait en vérité partie d'un phénomène politique, économique et social plus large, qui vise à distinguer une partie de la culture japonaise de la culture occidentale, notamment par la représentation du *furusato* et du *nihonjinron* à travers le genre, mais aussi les interprètes.

En outre, ce phénomène de restructuration du langage musical occidental ressemble fortement à celui que l'on retrouve dans le particularisme de la musique contemporaine japonaise. Ce qui différencie les deux types de musique, ce sont les méthodes de restructuration – bien plus complexes dans cette partie de la musique contemporaine japonaise.

Mais cette étude nous amène à une autre problématique : nous avons constaté une forme de déclin du genre à l'aube du vingt-et-unième siècle. Or, force est de constater son importance dans le développement de la musique populaire japonaise moderne. En ce sens, si le genre est

en déclin, quels sont les genres musicaux qui lui succèdent – ou résistent à la dure réalité du temps ? Ont-ils autant d’emprunts ? Et surtout, ont-ils une signification « japonisante » aussi forte ? Dès lors, la partie suivante s’attardera sur la J-pop, l’un des genres musicaux les plus représentés dans le cadre de l’expansion du modèle musical japonais, et dont le poids est non-négligeable dans notre thèse.

II.E. J-pop : de l’imitation à la pseudo-individualisation

L’*enka* évolua jusqu’à donner naissance à la J-pop, terme qui apparut dans les années quatre-vingt-dix – bien que le genre musical soit plus âgé – et qui désigne la *pop* japonaise ; le nom fut donné pour la première fois par la radio J-Wave et sera rapidement adopté par les médias et les lobbies de diffusion. Elle a évolué depuis les années soixante-dix en deux parties distinctes : d’un côté, les idoles (un courant de la J-pop qui sera nommé plus tard *idol pop*), de l’autre les auteurs-compositeurs-interprètes. Le mouvement des *idol pop* est assez fort au Japon. Mais en général, les producteurs et les maisons de disque cherchent des jeunes hommes et des jeunes femmes ayant un charme qui dépasse les compétences artistiques ; une sorte de déclin musical au profit de l’image de marque. En tous les cas, paroles et musique sont déléguées à des auteurs-compositeurs. Chapuy explique qu’il s’agit d’un terme créé pour nommer de « nouveaux courants musicaux produits localement, chantés en japonais et influencés par les grandes tendances occidentales comme le rock, le disco, la dance, puis plus récemment le hip-hop ou la R&B.⁸⁶⁴ » Il explique ainsi que les producteurs de l’archipel ont utilisé ce terme pour désigner les musiques commerciales. Nous y entrevoyons donc des règles marketing qui imposent la direction artistique au courant, telles qu’on les retrouve dans de nombreux médias. Pour Wai-ming Ng, le terme est vaste et regroupe de nombreux genres musicaux : « Cependant, il a ensuite été appliqué à de nombreux autres types de musique populaire dans le classement musical japonais *Oricon*, y compris l’*idol-pop*, le *rhythm and blues*, la *folk*, le *soft rock*, l’*easy listening* et parfois même le *hip-hop*.⁸⁶⁵ » La *pop* japonaise fait partie d’un ensemble de l’industrie culturelle plus large, appelé lui aussi J-pop mais qui désigne cette fois-ci la culture populaire de masse japonaise.

⁸⁶⁴ Chapuy, Stéphane, « L’industrie de la J-pop », *La revue des médias*, article INA, 2010, disponible en ligne, consulté le 13/04/2024, <https://larevuedesmedias.ina.fr/lindustrie-de-la-j-pop>

⁸⁶⁵ Ng, Wai-ming, « The rise of J-pop in Asia and Its Impact », Cover story, *Japan Spotlight*, 2004, page 24.

II.E.1. Implantation : un genre musical commercial

L'intérêt d'une étude de la J-pop se situe d'une part dans sa forte implantation dans les pays asiatiques et par l'influence qu'elle exerce sur la musique de ces pays – et, d'une manière peut-être moins forte, son implantation dans les pays occidentaux et anglo-saxons – ainsi que sa stratégie de diffusion.

II.E.1.a. Stratégies marketing et de diffusion

En effet, ce type de musique se promeut par le biais des *dorama*⁸⁶⁶ japonais et des séries d'animation, donc par le vecteur d'autres objets culturels représentatifs à la fois de la culture ancienne du Japon (agents à double fonction) et de son évolution actuelle. On observe à cet égard, à partir des années 2000, un intérêt marqué de la part des jeunes publics étrangers pour la J-pop, intérêt qui coïncide avec la diffusion internationale des séries d'animation recourant à la J-pop dans leurs génériques d'ouverture et de clôture. À la suite de l'éclatement de la bulle spéculative et de la raréfaction des ressources financières, les institutions de promotion musicale ont commencé à proposer des contrats libres de droits, généralement d'une durée d'environ trois mois, en échange d'une exposition médiatique massive pour les artistes. De cette façon, les grands lobbies de diffusion ne payaient pas de droits sur les titres, et les artistes jouissaient d'une certaine visibilité. Pour résumer, ils promettaient une diffusion massive par le biais de l'animation, de la publicité et des drames télévisés, en échange de la gratuité du titre pour une durée donnée. Ce processus s'appelle le *Daiko System*. À partir de ce moment, « les productions musicales doivent se plier aux attentes des annonceurs et des producteurs TV, en échange d'une visibilité.⁸⁶⁷ » L'aspect musical est ainsi réduit aux règles marketing. Par ailleurs, la J-pop représente aujourd'hui 80% du marché musical japonais⁸⁶⁸.

Iwabuchi explique que « Depuis les années 1990, le succès croissant de la culture populaire japonaise (la J-pop) sur le marché mondial de l'audiovisuel, à commencer par l'Europe et les États-Unis, a nourri dans l'archipel un «nationalisme *soft*», discours narcissique qui met en exergue la diffusion des contenus – le *software* culturel – par opposition au hardware technologique.⁸⁶⁹ » Ce nationalisme *soft* est une réaction à la question identitaire japonaise des

⁸⁶⁶ Séries dramatiques télévisées japonaises.

⁸⁶⁷ Chapuy, Stéphane, *op. cité*.

⁸⁶⁸ RIAJ : Recording Industry association of Japan.

⁸⁶⁹ Koichi, Iwabuchi, « Au-delà du «cool Japan», la globalisation culturelle... », *Critique internationale*, 2008/1, numéro 38, pages 37-38.

années 1990 que nous mettions en avant dans l'*enka* et un choix directionnel de la politique culturelle du pays. Il faut dire qu'à la fin des années quatre-vingt-dix, le Japon était une puissance économique de taille, avec un matériel à la pointe de la technologie. Mais il n'exerçait par ailleurs aucune influence culturelle, aucun visage culturel. Pour exemple, l'*enka* était surtout représenté au niveau national, même si l'on pouvait retrouver son influence, à moindre mesure, dans les pays voisins (Chine, Corée, Taïwan...). Aujourd'hui, cette opinion n'est plus de mise. Dans son article, Iwabuchi démontre que grâce à l'expansion de l'animation japonaise, de jeux vidéo et de la *pop music* japonaise, la culture japonaise renvoie une image « cool » d'elle-même tout en véhiculant des paysages, des valeurs et des sonorités qui lui sont propres.

II.E.1.b. Une modification de la *pop music* occidentale ?

Iwabuchi note par ailleurs que « la modernité Est-Asiatique que représentent les feuilletons télévisés japonais [*dorama*] doit être analysée dans l'espace, mais aussi dans un axe temporel, et elle se situe à l'articulation du global, du régional et du local.⁸⁷⁰ » Il explique alors que « la globalisation culturelle asymétrique fait ainsi éclore des “différences familières”, des “similarités étranges” qui se combinent à de multiples niveaux pour générer une perception complexe de ce qui sépare ou rapproche les cultures.⁸⁷¹ » Cette analyse s'avère particulièrement éclairante en ce qu'elle se rapproche de notre hypothèse : l'élaboration d'un langage musical corrélé à celui de l'Occident, auquel sont adjoints des éléments locaux, exogènes au langage tonal, afin de faire émerger soit un effet d'exotisme, soit – du point de vue de nombreux auditeurs japonais – un caractère perçu comme local. En fait, « les [produits culturels sont] reconfigurés et hybridés, et ceux qui se vendent le mieux sur le marché local sont souvent ceux qui ont assimilé l'influence culturelle américaine et conservé son “parfum” tout en lui greffant des éléments locaux.⁸⁷² » C'est un peu ce qu'explique Jin Dal Young : « l'hybridité se concentre sur l'intégration des processus globaux avec les diverses réalités locales pour créer des cultures nouvelles et distinctives.⁸⁷³ » Il s'agit donc de prendre un objet culturel qui a trait à la culture globale, et de le transformer pour qu'il corresponde à une culture plus « locale », ou du moins, localisée. En ressort un caractère distinctif, qui peut permettre de localiser un discours musical global. Young nous dit en ce sens que « l'hybridité doit être interprétative et réflexive, dans

⁸⁷⁰ *Ibid.*, page 43.

⁸⁷¹ *Ibid.*, page 44.

⁸⁷² *Ibid.*, page 48.

⁸⁷³ Dal Young, Jin, « Comparative discourse on J-pop and K-pop : Hybridity in contemporary Local Music », *Korea Journal*, vol. 60, 2020, page 43, nous traduisons.

laquelle les croyances identitaires sont interrogées et la force locale joue un rôle central dans le développement de l'identité locale.⁸⁷⁴ »

Iwabuchi met en avant deux éléments contradictoires extrêmement présents au Japon : le nationalisme et le transnationalisme. Il nous dit que « c'est même précisément parce qu'il est devenu impossible de s'opposer à la globalisation dans le cadre national que la culture populaire, malgré sa nature transgressive et sa tendance à déborder les frontières pour se métisser, n'échappe pas au réflexe "nationalisant" qui pousse désespérément à rétablir et à contrôler les frontières culturelles.⁸⁷⁵ » On ne peut passer outre ces informations, puisqu'elles constituent le socle de la représentation exotique dans une partie des musiques actuelles japonaises.

En outre, on ne peut qu'affirmer que la J-pop a tendance à être très commerciale et stéréotypée. C'est justement sur ces stéréotypes que jouent les grands lobbys (tels que Japan Victor ou Avex Portal) pour donner une spécificité locale à un genre qui ressemble fortement à son homologue occidental. Et pour le moment, rien n'indique que la J-pop contient des caractéristiques musicales qui lui sont spécifiques ; c'est ce qu'explique Stéphane Chapuy : « Ainsi mis à nu, le courant J-pop apparaît avant tout comme un système économique s'appuyant sur la puissance des médias et les progrès technologiques. La création et le hasard ayant très peu de place dans ce schéma.⁸⁷⁶ » Ainsi, nous pouvons rendre compte d'un fait : la J-pop est un pur produit commercial et son aspect japonisant ressortirait, selon les propos de Chapuy, par des concepts extra-musicaux et d'autres médiums de diffusion. Nous mentionnions plus haut les nouvelles méthodes de diffusion de la J-pop, qui intègrent notamment les films et séries d'animation. Or, dans la partie consacrée à l'animation, nous révélerons de nombreux agents à double fonction qui font référence à des pratiques musicales traditionnelles. Un style japonisant en ressort inévitablement, auquel est confrontée la J-pop – quant à elle bien plus corrélée à la *pop music* occidentale. C'est ici que ressort ce que nous appelons un *exotisme par interférence*, défini au chapitre premier, où une musique qui ne montre aucune référence musicale à un pays – hormis la langue utilisée – devient étrangère par son implantation dans un média qui, lui, est très japonisant.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, page 50.

⁸⁷⁶ Chapuy, Stéphane, *op. cité*.

II.E.1.c. Implantation d'agents à double fonction dans un genre à caractère commercial

Pourtant, certains chercheurs ont tenté de démontrer le rapport entre la J-pop et certaines traditions musicales, en tant que pratique résiduelle du passé. À ce propos, Hugues De Ferranti cite l'un des derniers ouvrages de Koizumi :

« Les chansons populaires modernes que nous considérons comme nouvelles sont, malgré toute leur nouveauté en apparence, en fait profondément enracinées dans des éléments traditionnels qui les relient à la musique de l'époque Edo et même Muromachi.⁸⁷⁷ »

Cette citation est assez significative puisqu'elle démontre que Koizumi entrevoit une corrélation entre les modes (et par là les mélodies) des musiques *pop* actuelles et celles qu'il étudiait dans le recensement des musiques populaires traditionnelles. Cette conviction de la présence résiduelle des pratiques passées dans la *pop music* japonaise sera par ailleurs reprise par l'une de ses étudiantes, Tomiko Kojima. Ce repérage des marques traditionnelles – que nous appelons ici agents à double fonction – se caractérise notamment au niveau mélodique, par la présence fréquente des tétracordes que Koizumi avait théorisé et qui se présentent sous une manière détournée dans la J-pop. Certes, baser une analyse sur les seuls paramètres harmoniques et mélodiques semble quelque peu insuffisant, mais nous avons vu que ce sont ces paramètres qui évoquent le plus puissamment l'exotisme. D'autres paramètres peuvent cependant être pertinents pour repérer des agents à double fonction, comme la qualité trimbrale de la voix ou encore le type de *vibrato* (précisément ce que nous avons étudié dans l'*enka*).

En effet, on constate par exemple dans certains titres de J-pop la présence du *jigoe* (voix de base) caractérisé par une colonne d'air resserrée où l'air passe de façon étroite, très utilisé dans les *kouta* pour chant avec *shamisen* de l'ère Edo⁸⁷⁸ ou encore dans certains styles de *min'yō*. De Ferranti soutient que « la très populaire chanteuse-compositrice de *pop dance*, Hamasaki Ayumi, chante presque invariablement en *jigoe* lorsqu'elle passe à des registres plus élevés, comme on peut l'entendre clairement dans les chœurs de “Monochrome”, la chanson

⁸⁷⁷ Koizumi, Fumio, *Kayōkyōku no kōzō* (La structure des sons pop), Tokyo, édité par Tōjusha, 1984, page 119, cité par De Ferranti, Hugh, « Japanese music can be popular », *Popular Music*, volume 21/2, Cambridge University Press, 2002, page 200, nous traduisons.

⁸⁷⁸ De Ferranti, Hugues, *op. cité*, page 203.

d'ouverture de son album de 1999, A.⁸⁷⁹ » Par ailleurs, il précise que se sont essentiellement les femmes qui utilisent ce type de voix, lorsque les chanteurs japonais sont plutôt habitués à chanter en voix de poitrine, à la manière occidentale. Et la production vocale avec la technique du *jigoe* est de toute façon minime dans la production nationale. Nous ne prétendons nullement que des pratiques musicales traditionnelles sont présentes dans la J-pop, mais plutôt qu'une implantation d'agents à double fonction est bien à l'œuvre dans certains morceaux de ce type de musique afin de revendiquer un caractère japonais – pour le moins exotique – au genre musical.

De Ferranti explique que les musicien.ne.s et chanteurs/chanteuses japonais.es continuent en tous les cas à utiliser des termes comme *jigoe*, *uragoe* ou *damigoe* lorsqu'ils abordent leurs influences de technicités vocales⁸⁸⁰, même si ces techniques sont assez éloignées des techniques traditionnelles d'origine. Ces propos ont d'ailleurs été validés dans une étude quantitative réalisée par Yamato, Nam et Terasawa⁸⁸¹ sur un corpus de 168 chansons de J-pop des années soixante-dix aux années deux mille. Cette étude visait à comprendre les techniques vocales utilisées par les chanteurs de J-pop. Quinze techniques ont été répertoriées, et les deux techniques les plus fréquemment utilisées étaient le *glissando* (*shakuri* en japonais) et le *vibrato* (sous différentes formes), deux techniques que nous avons déterminées comme largement employées dans de nombreuses traditions musicales japonaises. Mais ces techniques sont employées différemment dans la J-pop et dans les traditions qui les utilisent : par exemple, le *shakuri* ne dure généralement qu'à peine une seconde pour les chants de J-pop alors que dans les traditions vocales, il a une importance considérable dans la construction motivique. Voyons en cela une simple référence modifiée pour correspondre au langage musical occidental.

Ces discours rejoignent celui d'Olivier Lamm, qui s'est intéressé à un type de J-pop appelé *techno-kayō*. Ce terme mélange *techno-pop* et *kayōkyoku* : « De manière étonnamment précise, le “techno kayō” désigne ainsi l'ensemble de la chanson de facture synthétique.⁸⁸² » L'ajout de ces éléments synthétiques a pour objectif de donner un aspect « futuriste » à la pop

⁸⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, page 205.

⁸⁸¹ Yamamoto, Yuya, Nam, Juhan, and Terasawa, Hiroko, « Analysis and detection of singing techniques in repertoires of J-POP solo singers », in *Proc. of the 23rd Int. Society for Music Information Retrieval Conf.*, Bengaluru, India, 2022.

⁸⁸² Lamm, Olivier, « Digitalove : le *techno kayō* ou la pop japonaise à son pinacle », *Audimat*, numéro 4, 2015, page 140.

japonaise, de lui apporter de nouvelles couleurs, moins rigides que dans les sonorités du *kayōkyoku* classique.

Cette musique s’oppose à la *city pop*, « qui désigne l’ensemble de la musique *pop* lettrée, raffinée et occidentalisée (plus “adulte”, donc) produite entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, dont les chansons traitent naturellement de la vie aisée – mais compliquée – dans la nappe urbaine infinie du Japon.⁸⁸³ » La *techno-kayō*, contrairement à la *city pop*, est essentiellement chantée en japonais et traite de sujets du quotidien nippon.

Lamm soutient que ce genre de *pop* revendique une affirmation culturelle dans la construction d’une identité encore balbutiante à une époque où l’art prônait un « retour au Japon d’antan.⁸⁸⁴ » Mais les artistes de *techno kayō* étaient conscients de leur identité multiple et croisée, ce qui leur permettait d’affirmer « la singularité et l’excentricité du deuxième marché discographique du monde.⁸⁸⁵ » Pour ce faire, ce type de musique « joue sur l’ambivalence du signifié musical et, derrière elle, l’impossibilité de plus en plus éclatante d’accoucher d’une musique d’expression culturelle pure et localisée.⁸⁸⁶ » La référence à la musique folklorique et traditionnelle y est présente, au moins autant que les emprunts aux harmonies complexes du jazz ou aux harmonies classiques occidentales. On y trouve donc de nombreux agents à double fonction : « Nulle part ailleurs dans le monde et dans l’histoire de la *pop* depuis les années 1950, on ne peut entendre de combinaisons “High brow” / “Low brow” (culture pour l’élite / culture de masse) aussi achevées et vivantes, d’alliages aussi organiques *de référents occidentaux et orientaux*.⁸⁸⁷ »

Par ailleurs, « Kinoshita (2022) s’est concentré sur les pentatoniques et a conçu une idée créative. La musique *pop* japonaise a toujours présenté des chansons dont les mélodies étaient basées sur la gamme pentatonique.⁸⁸⁸ » Selon l’étude⁸⁸⁹ menée par Kinoshita, la majeure partie des musiques *pop* japonaises sont basées sur des échelles pentatoniques. Il conviendrait donc de voir si ces échelles se rapprochent des modes étudiés précédemment (*yonanuki*, mode sans II et VI, *etc.*) ou si leurs utilisations sont à rapprocher de la *pop* occidentale. Cela nous permettrait de déterminer si l’intégration de modes pentatoniques à un quelconque rapport avec

⁸⁸³ *Ibid.*, page 142.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, pages 145-146.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, page 148.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, page 151, nous soulignons.

⁸⁸⁸ Kinoshita Kazuhiko, Nakamura Akihiko, Nakamura Naomi, Nanjo Yuki, « J-pop Style Melody-making Using Pentatonic Scale », *International Journal of Creativity in Music Education*, vol. 10, 2023, p.10.

⁸⁸⁹ L’étude a été menée sur un corpus de J-pop allant des années soixante jusqu’aux années 2010.

les modes traditionnels, aussi lointain soit ce rapport. De fait, dans leur article, Kinoshita, Nakamura et Nanjo ont démontré que le mode pentatonique utilisé est un mode sans IV et VII. Or, ce mode correspond précisément au *yonanuki*, que nous avons déjà développé dans une partie dédiée et qui agit comme une transition du modèle musical traditionnel (modes issus de Chine et musique tétracordale) vers un mode qui tend à respecter le système tempéré occidental.

Donc, deux structures sont importantes à comprendre :

- La J-pop contient un caractère commercial non-négligeable, dirigé vers la production plutôt que vers la qualité. Elle intègre de nombreux styles de musiques actuelles (*pop, rock, folk, etc.*) ce qui rend sa classification complexe. Par ailleurs, sa structure et ses caractéristiques musicales semblent beaucoup plus proches des musiques actuelles et commerciales occidentales que les genres précédemment étudiés.
- Mais en considérant plus attentivement certaines de ses caractéristiques musicales, il est possible de déceler des agents à double fonction ; ils sont généralement peu perceptibles, ce qui permet de donner une sensation de proximité lointaine – ou de similarité étrange, pour reprendre les termes d'Iwabuchi. Par ailleurs, la diffusion de ce genre musical dans d'autres produits culturels – qui pour leur part, revêtent d'un nombre conséquent d'agents à double fonction – tend à créer un *exotisme par interférence*.

Cette hypothèse s'accorde avec la théorie d'Adorno selon laquelle la différence est infime mais assez marquante pour impliquer le public dans ce changement. Mais cela se démontre par l'analyse musicale.

II.E.2. Analyses

Nous nous proposons maintenant d'analyser – de façon assez succincte – deux morceaux de J-pop : *Blue bird* (2008) écrit et interprété par le groupe Ikimono Gakari ainsi que *Sparkle* (2016), un morceau du groupe Radwimps. Cela nous permettra de démontrer soit la véracité, soit l'invalidité des propos des différents auteurs que nous avons abordé et qui ont traité de la J-pop ainsi que d'apposer une conclusion sur les spécificités – existantes ou inexistantes – du genre. Le choix de ces deux pièces n'est par ailleurs pas un hasard. *Blue Bird* a été sélectionné pour être l'un des morceaux d'introduction de *Naruto Shippuden*, des épisodes 54 à 77. Dans la partie sur l'animation japonaise, nous étudierons la série d'animation, dans

laquelle de nombreux agents à double fonction ont été décelé dans l'analyse de la bande-son et dont le caractère est tout à fait exotique – ou local, en fonction du point de vue géographique. Mais qu'en est-il des morceaux de J-pop qui intègrent cette série ? Ont-ils des spécificités ou bien sont-ils exotiques seulement en tant que reflet et rattachement à la bande-son ? À ce sujet, les propos de Mizuno, le guitariste du groupe, nous interpelle puisqu'il tend à exprimer une forme d'indignation de la *pop music* occidentale :

« Je pense que c'est en mettant l'accent sur le chant plutôt que sur le rythme que les chansons trouvent leur place et que la J-Pop se révèle unique aux yeux des auditeurs étrangers. De plus, la J-Pop localise les chansons importées de l'étranger. C'est comme si elle combinait différents éléments extérieurs et les développait d'une manière unique. C'est l'une des choses qui fascinent le plus dans la culture japonaise.⁸⁹⁰ »

Blue Bird est par ailleurs un morceau relativement célèbre, d'une part grâce à son intégration dans *Naruto Shippuden*, d'autre part parce que le groupe était déjà connu à cette période de diffusion de la chanson. Cette dernière a largement tourné dans le monde et son implantation dans le paysage des musiques actuelles peut être considérée comme réussie. Son analyse semble donc pertinente dans le cadre de notre travail.

Pour *Sparkle*, nous essayerons de déterminer si la présence d'agents à double fonction est décelable et s'ils transforment réellement la *pop music* occidentale en lui conférant une identité japonaise. Par ailleurs, ce titre musical a été utilisé en tant que bande-son dans le film d'animation *Your Name*, relativement célèbre et qui a conquis les salles de cinéma de nombreux pays asiatiques, mais aussi de la France. L'analyse qualitative de ces deux pièces permettra donc de déterminer si la J-pop détient des spécificités qui lui sont propres ou si elle n'est qu'une énième copie de la *pop music* occidentale et anglo-saxonne.

II.E.2.a. Blue Bird

Pour l'analyse de cette pièce, nous nous baserons sur la version officielle de la série d'animation⁸⁹¹, et pas sur la version⁸⁹², plus longue, chantée par le groupe. Fondamentalement, cela ne change pas grand-chose : la courte séquence instrumentale ne dure que quatre mesures

⁸⁹⁰ Tomoyuki, Mori, « interview avec Ikimonogakari », *Billboard JAPAN*, 2023, en ligne, consulté le 21/08/2024, <https://www.billboard.com/music/music-news/ikimonogakari-interview-ureshikute-tokimeki-single-lineup-1235470804/>, nous soulignons.

⁸⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2upuBiEiXDk>

⁸⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=KpsJWFuVTdI>

L'instrumentation se compose d'une voix, d'une guitare électrique, d'un piano, d'un synthé, d'une guitare basse, d'un harmonica et d'une batterie. L'instrumentation est donc totalement tournée vers la *pop music* telle qu'elle est développée en Occident et dans les pays anglo-saxons.

Voici dans un premier temps une retranscription de la partie vocale avec les accords instrumentaux annotés :

440

[illegible]

441

Nous avons apposé sur la transcription les quelques rares ornements que la chanteuse ajoute. Remarquons quelques *appogiatures* qui créent des retards et des *glissandi* ici ou là. Mais on comprend assez rapidement que ces éléments, normalement exogènes à la partition, sont surtout là pour embellir la mélodie – à la manière occidentale. En admettant que les *glissandi* soient une référence au *shakuri* traditionnel, nous pourrions postuler d’un emprunt formalisé par l’agent à double fonction 3 ; le problème est qu’ils sont trop peu perceptibles et, à dire vrai, pas assez assumés dans l’interprétation. Il est donc assez difficile d’y voir là une référence traditionnelle. On peut en revanche donner raison à Lamm quant à l’utilisation de la technique vocale *jigoe* (voix naturelle), puisque nous l’identifions assez clairement lorsque la chanteuse passe dans les aigus de sa tessiture. Nous sommes en revanche assez loin des techniques utilisées dans l’*enka* ou le *kayōkyoku*.

Qu’en est-il des paroles ? Sont-elles à rapprocher des sujets abordés dans d’autres types de musique actuelle, tels que l’*enka* ?

II.E.2.a.ii. Analyse textuelle

Paroles (<i>Kanjis</i>)	Traduction ⁸⁹³
飛翔(はばた)いたら 戻らないと言って 目指したのは 蒼い 蒼い あの空 “悲しみ”はまだ覚えられず ”切なさ”は今つか みはじめた あなたへと抱く この感情も 今”言葉”に変わ っていく 未知なる世界の 遊迷(ゆめ)から目覚めて この羽根を広げ 飛び立つ 飛翔(はばた)いたら 戻らないと言って 目指したのは 白い 白い あの雲 突き抜けたら みつかるって知って 振り切るほど 蒼い 蒼い あの空 蒼い 蒼い あの空 蒼い 蒼い あの空 愛想尽きたような音で 錆びれた古い窓は壊れ	Tu as dit que si tu pouvais voler, tu ne reviendrais jamais. Ce que tu visais, c’était ce ciel bleu. Tu pouvais à peine te souvenir de la tristesse Que tu commençais déjà à t’agripper à la souffrance. Même les sentiments que j’avais pour toi Se sont juste transformés en mots. Lorsque tu te réveilleras de ce monde inconnu, Déploie tes ailes et envole-toi ! Tu as dit que si tu pouvais voler, tu ne reviendrais jamais. Ce que tu visais, c’étaient ces nuages blancs. Si tu les traverses, tu sais que tu vas le trouver, Alors, continue d’essayer, jusqu’à atteindre ce ciel bleu, Ce ciel bleu... Ce ciel bleu...

⁸⁹³ Traduit par Luc Deduytschaever.

た 見飽きたカゴは ほら捨てていく 振り返ること はもうない 高鳴る鼓動に 呼吸を共鳴(あず)けて この窓を蹴って 飛び立つ 駆け出したら 手にできると言って いざなうのは 遠い 遠い あの声 眩しすぎた あなたの事も握って 求めるほど 蒼い 蒼い あの空 墜ちていくと わかっていた それでも 光を 追いつけていくよ 飛翔(はばた)いたら 戻らないと言って 探したのは 白い 白い あの雲 突き抜けたら みつかると思って 振り切るほど 蒼い 蒼い あの空 蒼い 蒼い あの空 蒼い 蒼い あの空	Avec un son comme si tout savoir-vivre s'était épuisé, La vieille fenêtre rouillée s'est brisée. Regarde, tu as jeté la cage tellement tu te lassais de la voir. Tu ne te retournes même plus. Cette forte palpitation a emporté ton souffle, Tu as ouvert la fenêtre du pied et tu t'es envolé. Tu as dit que si tu pouvais courir, tu l'obtiendrais. Ce qui t'attire, c'est cette voix lointaine. Elle s'agrippe à ta main trop éblouissante Jusqu'à ce que tu poursuives ce ciel bleu. Je sais que tu es en train de tomber, Malgré cela, continue de poursuivre la lumière. Tu as dit que si tu pouvais voler, tu ne reviendrais jamais. Ce que tu visais, c'étaient ces nuages blancs. Si tu les traverses, tu sais que tu vas le trouver, Alors, continue d'essayer, jusqu'à atteindre ce ciel bleu Ce ciel bleu Ce ciel bleu
--	--

Les paroles révèlent tout de même quelques caractéristiques propres aux sujets abordés par les musiques actuelles japonaises. L'idée principale se dégage par la métaphore du vol vers un ciel azuré : il s'agit de se libérer du passé et se concentrer sur l'avenir, sans retours en arrière, un engagement envers le changement et le progrès. L'envol suggère une sortie de la zone de confort et un affrontement avec l'inconnu, vers nos aspirations les plus profondes. Même si le sujet reste en soit assez simple – autant que l'aspect métaphorique du texte – le dépassement de soi constitue un concept largement employé dans les textes de la musique actuelle japonaise, de l'*enka* jusqu'à la J-pop. En revanche, le sujet n'agit pas comme un agent à double fonction, puisqu'il ne localise pas la pièce et ne fait référence à aucune tradition. Le seul agent à double fonction est la langue utilisée, qui semble être jusqu'à présent le seul marqueur d'une quelconque identité japonaise dans la pièce, en plus du *jigoe*.

II.E.2.a.iii. Conclusion

Ainsi, la pièce ne revêt d'aucun caractère japonisant et n'est, considérée seule, absolument pas exotique : pour faire référence à la théorie d'Appadurai, elle ne transforme pas les processus globaux en processus locaux, au contraire de ce qu'affirme le guitariste du groupe.

Ce n'est qu'en la rattachant à sa stratégie de diffusion, donc son implémentation dans l'ouverture des épisodes de la saison trois de *Naruto Shippuden*, qu'un aspect japonisant⁸⁹⁴ est décelable. On a là un exemple parfait d'une musique considérée comme japonaise sans qu'aucun référent, mis à part la langue, n'y soit implanté, ce fameux *exotisme par interférence*. La J-pop ne se révèle pour le moment pas productrice d'agents à double fonction, mais plutôt comme le reflet d'une *pop music* occidentale. C'est *a priori*, pour ce genre de pièces de J-pop, dans la relation de ce genre musical avec d'autres médiums culturels qui, eux, contiennent des agents à double fonction, que la J-pop peut se corrélér à une *esthétique japonisante*, et pas dans ses processus musicaux. Concentrons-nous alors sur la seconde analyse.

II.E.2.b. Sparkle

Sparkle a été écrit par le groupe Radwimps et fait partie de l'album 人間開花 (*Ningen kaika*, la floraison humaine) sorti en 2016 et distribué par Universal Music Japan. Le morceau a été réutilisé dans la bande originale de *Kimi no na wa (Your Name)*, un film d'animation de Makoto Shinkai réalisé la même année ; c'est précisément ce film qui a rendu célèbre la pièce de Radwimps. Par ailleurs, tout comme *Blue Bird*, ce morceau est largement représentatif des caractéristiques de la J-pop⁸⁹⁵. Il est donc un sujet d'étude intéressant, puisque sa promotion est bien passée par un autre médium culturel – dans lequel nous dénombrons de multiples emprunts et références culturelles notables – et s'est popularisé par ce biais. On le remarque au nombre de vues sur la version originale de Radwimps, disponible sur YouTube et qui reprend des images du film, qui culmine à 197 millions. Nous nous baserons sur cette version pour notre analyse⁸⁹⁶. L'instrumentation est relativement classique : voix, piano, guitare électrique, guitare basse, batterie. Rien de spécifiquement japonais pour le moment.

II.E.2.b.i. Forme

La première information notable est que, comme la plupart des titres de J-pop, le morceau est tonal, la tonalité principale étant si majeur. Il commence par une introduction de piano, rejoint par la voix à la vingt-et-unième seconde du clip⁸⁹⁷. La guitare électrique, très douce, rejoint le piano à 52 secondes, accompagnée de la batterie ; la voix s'arrête jusqu'à

⁸⁹⁴ Voir l'analyse des bandes sons de la série d'animation.

⁸⁹⁵ Après de nombreuses écoutes et analyses, nous avons déterminé certains traits caractéristiques de la J-pop, notamment le langage utilisé et les modèles de structure. Nous y reviendrons dans la conclusion de cette partie.

⁸⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=a2GujJZfXpg>

⁸⁹⁷ Pour la structure, nous nous baserons sur le clip vidéo puisqu'il n'existe pas de partition. Les retranscriptions qui suivent seront les nôtres.

1'10'', où elle réapparaît avec la basse. La structure instrumentale restera telle quelle jusqu'à 2'38'', et ce sont la voix et le piano qui termineront la version originale dans *Kimi no na wa*. Nous ne prendrons pas en compte la relance instrumentale des quelques dernières secondes, qui amène à la suite de la chanson (plus longue dans la version originale du groupe, mais pas dans la version officielle du film d'animation).

Ce qui donne la structure instrumentale suivante :

Tableau 20 : Structure Sparkle

	Piano	Voix	Guitare électrique	Guitare basse	Batterie
Temporalité	0'00''				
	0'21''	0'21''			
	0'52''		0'52''		0'52''
	1'10''	1'10''	1'10''	1'10''	1'10''
	2'38''	2'38''			

Concernant la forme, nous avons donc une introduction au piano, un couplet (voix et piano), un court chorus (guitare électrique, piano, batterie), un deuxième couplet (*tutti*), un refrain (*tutti*) et un troisième couplet, plus court (voix et piano). La chanson est donc assez classique et respecte la forme des musiques *pop*, bien que le premier et deuxième couplet ne soient pas entrecoupés par un refrain.

II.E.2.b.ii. Analyse mélodique

Commençons par la partie instrumentale :

The image displays a musical score for a piano piece titled 'Sparkle'. The score is written for piano (piano) and is in the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 140 (♩. = 140). The time signature is 12/8. The score is divided into six systems, each containing three measures. The measures are numbered 1 through 18. The notation features a continuous eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, primarily consisting of half notes and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 18.

Figure 160 : Sparkle, piano 0'00"-1'38"

Voici la mélodie jouée par le piano, retranscrite à la note près. Ce motif, relativement simple, sera joué en boucle jusqu'à 1'38''. Il s'agit d'un accord de fa# sus 4 avec une marche à la main gauche. La guitare électrique fait plus ou moins la même chose, en noires pointées et en croches en suivant l'harmonie de la marche harmonique du piano. À partir de 1'38'', la structure rythmique change vers quelque chose de plus vertical, harmonique et droit (accords au piano, à la guitare et à la basse, la batterie marque tous les temps).

Voici maintenant la partie vocale :



Figure 161 : voix couplet

La Figure 161 correspond à la mélodie du couplet. Elle oscille peu en tessiture, entre le premier et le cinquième degré de si majeur. Un élément est notable, on ne trouve jamais le IV, ce qui pourrait potentiellement faire correspondre la mélodie du couplet à un mode *yonanuki*. Reste à savoir si les IV et VII sont aussi absents dans le refrain :



Figure 162 : Refrain

Remarquons ici la présence du IV et du VII quasi-systématique dans la mélodie. La présence du mode *yonanuki* est naturellement invalidée pour le refrain. Les couplets sont donc basés sur le mode *yonanuki*, et le refrain sur une structure mélodique quasi tonale. En revanche, après de nombreuses écoutes et analyses de J-pop, nous remarquons ici une suite d'accords, et un accord particulier qui apparaît trois fois dans le refrain, et qui semble parcourir bon nombre de morceaux de J-pop :

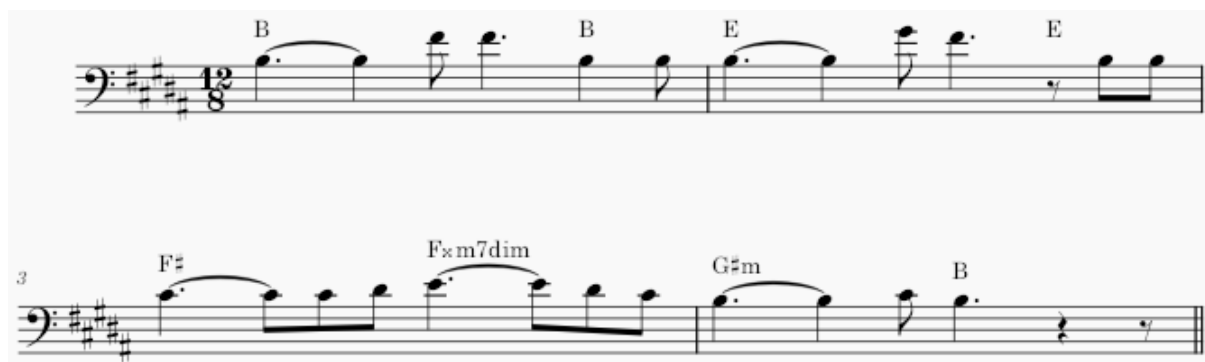


Figure 163 : Progression accords Sparkle

La ligne de basse (piano et guitare basse) joue un chromatisme sur cet enchainement d'accords. Ce qui donne la structure harmonique suivante :

Figure 164 : Progression accords sparkle avec basses

En soit, rien d'exceptionnel : il s'agit simplement d'un passage chromatique de si majeur à sol# mineur par la sensible. Le seul élément notable est l'utilisation de la septième diminuée, et c'est précisément cet élément qui nous intéresse. On retrouve cette structure harmonique – du majeur au mineur en passant par cette progression d'accords et la septième diminuée, ou même sur un morceau mineur – dans de nombreux morceaux de J-pop, tellement fréquemment qu'elle en devient une caractéristique musicale identifiable ; citons l'introduction de *Hunter X Hunter* (2011), créé par Masatoshi Ono et créé par Hitoshi Haba, *This game* (2015) interprété par Konomi Suzuki et écrit par Mitsuru Wakabayashi et Yasuyoshi Suzuki, *We are* (1999) interprété par Hiroshi Kitadani et écrit par Tanaka Kohei, *Lemon* de Kenshi Yonezu (qui culmine à quelques 876 millions de vues sur YouTube) ou encore *Cry Baby* (2021), interprété par le groupe Official HIGE DANDism et écrit par Satoshi Fujihara. Ces exemples sont loin

d'être exhaustifs tellement cette structure semble réapparaître souvent. Et du fait de sa récurrence, elle peut être identifiée comme une structure harmonique propre au genre musical japonais et est déterminante dans l'identification de la J-pop par les auditeurs.

II.E.3. Vérification par l'analyse quantitative

Afin de vérifier nos différentes hypothèses sur la J-pop, nous proposerons dans cette sous-partie une analyse quantitative sur deux-cents titres. Cette analyse a été réalisée sur le terrain, dans les grands centres urbains du Japon – par ailleurs les plus touristiques –, Tokyo, Kyoto et Nara. L'objectif était de démontrer que :

- Premièrement, la musique diffusée dans les grands centres urbains japonais reste une musique populaire et commerciale, laquelle contient de nombreux éléments exotiques.
- Deuxièmement, la plupart des titres diffusés sont japonais et bien souvent issus du genre musical de la J-pop.
- Troisièmement, il était aisé d'y déceler des agents à double fonction ainsi que des accords diminués, comme nous l'expliquons dans nos travaux.

Pour le repérage des titres diffusés, notre méthodologie était assez simple : aller dans un lieu animé (centre commercial, restaurant, café, magasin, rues animées, *etc.*) et utiliser une application bien connue, *Shazam*. Une fois que l'application nous donnait le nom d'un titre et d'un groupe, nous vérifiions sa validité. Nous avons répété ce processus deux-cents fois, dans des zones géographiques éloignées les unes des autres, pour ne pas fausser les résultats.

Les résultats sont sans appel : sur deux-cents titres répertoriés, dix-sept titres sont étrangers (Corée, Amérique et Angleterre), et cent-quatre-vingt-trois titres sont japonais, ce qui signifie qu'en moyenne, 91,5% de la musique diffusée dans les grands centres urbains est japonaise. Par ailleurs, il s'agit presque systématiquement de J-pop ou d'un sous-genre assimilé au premier, terriblement vaste. Sur les cent-quatre-vingt-trois titres japonais, quarante-huit contiennent des agents à double fonction (26,2%) et soixante-treize contiennent des accords diminués (39,8%). Par ailleurs, il n'est pas rare que des agents à double fonction soient implantés dans un titre qui contient des accords diminués. Concernant les agents à double fonction, il s'agit souvent d'un emprunt paramétrique – relativement évident – à un mode traditionnel (agent à double fonction 2), à une pratique vocale traditionnelle (agent à double fonction 3, mais toujours lié à l'emprunt de l'agent à double fonction 2 à l'instar de l'*enka*) ou

encore de l'utilisation d'un instrument traditionnel (agent à double fonction 1). Ensemble, ces éléments forment 66% des titres japonais, soit largement plus de la moitié. Tous les titres sont invariablement chantés en japonais et il faut bien avouer que les techniques vocales utilisées sonnent particulièrement japonaises, comme l'expliquait Lamm, puisque l'on note l'utilisation de techniques telles que le *jigoe*. Nous précisons que les accords diminués présents dans les titres peuvent prendre des formes diverses et variées :

- La méthode la plus courante semble être l'utilisation de la septième diminuée qui amène au premier renversement de la septième de dominante suivie d'un accord de tonique chiffré 5. Souvent, c'est à la partie vocale que revient le rôle du changement de la septième diminuée vers le premier renversement de la septième de dominante. La structure est donc la suivante : en do mineur, nous aurions si/ré/fa/lab – si/ré/fa/sol – do/mib/sol ou do/mi/sol. C'est l'exemple donné dans *Sparkle*, en prenant en compte la partie vocale.
- Une autre méthode consiste à utiliser la quinte diminuée, sans la septième (de dominante ou diminuée) ce qui crée naturellement une ambiguïté sur la structure qui rappelle, au niveau de l'effet perçu, la septième diminuée.
- La troisième méthode repérée consiste en l'utilisation de la neuvième mineure, qui contient à la fois une septième de dominante et une septième diminuée.
- La dernière structure, bien qu'un peu plus rare que les trois précédentes, consiste en l'utilisation assumée de la septième diminuée sous divers renversements, où l'objectif principal est la sensation de tension extrême sur la sensible.

Ainsi, l'analyse quantitative opérée sur le terrain a pu mettre en avant les diverses caractéristiques discutées dans cette partie et qui permettent d'identifier la J-pop dans sa relation aux cultures japonaise (agents à double fonction), européenne et américaine (utilisation de structures harmoniques relativement rares dans les musiques populaires à caractère commercial occidentales).

II.E.4. Conclusion

L'objectif était ici de déterminer si la J-pop pouvait soutenir une spécificité locale ou si elle n'est qu'une simple copie de la *pop* occidentale. En fait, la réponse est double ; le premier élément d'importance est que toutes les musiques de J-pop sont quasi tonales. Elles correspondent à un langage musical occidental, et la formation est le plus généralement occidentale aussi. Bien qu'ils soient existants et relativement nombreux – *Mashiro no oto*

(2021) du groupe Burnout Syndromes en est un bon exemple –, les agents à double fonction ne sont pas la caractéristique principale de la J-pop. Ainsi, la structure musicale de la J-pop, pourtant proche des autres genres musicaux que nous étudions, semble à leur opposé. Ce genre musical est avant tout commercial et très proche de ce que l'on trouve en Occident. En revanche, il est surtout commercialisé au Japon – bien qu'en pleine expansion au niveau international. Dans ce cadre, il doit contenir certaines spécificités qui permettent aux Japonais de s'identifier à la musique. Là, en fait, l'image de marque de la J-pop se fait de diverses manières :

- D'une part, les groupes et interprètes sont la plupart du temps promus par le biais de séries d'animation. L'identification peut passer par cet autre médium culturel et c'est ce que nous appelons un *exotisme par interférence*.
- D'autre part, les paroles sont le plus souvent chantées en japonais. C'est un marqueur identitaire assez évident, qui permet d'ancrer les paroles dans le quotidien des Japonais. Les sujets abordés sont d'ailleurs souvent liés à ce quotidien (*furusato*).
- Une structure harmonique est très présente dans de nombreuses pièces de J-pop ; il s'agit de la structure intégrant la septième diminuée – sous différentes formes – vers un très court passage en mineur ou en majeur. Précisons que ce matériau harmonique ne peut évidemment pas être considéré comme un agent à double fonction et qu'il correspond à une structure musicale occidentale. En revanche, il faut bien avouer que la septième diminuée est très rare dans les musiques commerciales occidentales et peut permettre d'identifier une couleur propre à la J-pop, sans que ce matériau soit nécessairement japonais.
- Certain.e.s chanteurs/chanteuses utilisent bien des techniques vocales qui tendent à se rapprocher de la tradition, comme le soulignait Lamm. Nous notons la présence d'agents à double fonction dans certaines pièces de J-pop (dans *Sparkle*, il s'agit du mode *yonanuki*, mais dans d'autres pièces d'autres artistes, il peut s'agir de l'utilisation d'instruments traditionnels – le plus souvent, le *shakuhachi*, le *koto* et le *shamisen* –, de références aux modes tétracordaux, de *kakegoe*, etc.)

L'ensemble de ces caractéristiques, qui se retrouvent de diverses manières au sein de la J-pop ainsi que de sa promotion, peut permettre de la distinguer de son homologue occidentale même si elle est, de bien des manières, très similaire. Ce sont ces infimes changements qui

créent une pseudo-individualisation⁸⁹⁸ de la J-pop vis-à-vis de la *pop* occidentale. Ces changements ne sont que rarement reliés à des agents à double fonction contrairement aux autres genres abordés. C'est aussi ce qui fait que cette musique se globalise beaucoup mieux que les autres genres musicaux étudiés dans cette thèse : elle ressemble à la *pop music* occidentale et anglo-saxonne, mais s'en émancipe légèrement par des codes – locaux ou non – qui permettent de la distinguer.

Par ailleurs, nous notons une forme d'exotisme par interférence dans la J-pop, notamment par le biais d'autres médiums culturels qui revêtent d'un exotisme prononcé, tels que la musique d'animation japonaise. La partie suivante proposera donc de dévoiler cet exotisme dans la musique d'animation, ainsi que les processus sous-jacents qui permettent une telle réception.

III. La musique d'animation japonaise

Il faut appréhender ce style de musique comme un genre très vaste, puisqu'il regroupe effectivement de nombreux genres musicaux : J-pop, musique symphonique, rock, *etc.* On peut le comparer, par son champ musical très large, à la musique *kayōkyoku*. Définir les caractéristiques musicales du genre s'avère donc être un exercice difficile. En outre, la musique d'animation est extrêmement médiatisée, tant par le biais de l'industrie de l'animation elle-même que par des événements ou des structures contingentes, ce qui explique aussi son succès à l'international : « L'animé est, à bien des égards, la porte d'entrée des industries japonaises [...] à l'étranger, comme l'ont largement démontré les marchés européens et américains [...]. Ces termes renvoient au premier contact des publics internationaux avec ces industries et, de manière intéressante, à la manière dont les *mangas* ont été compris et consommés depuis lors.⁸⁹⁹ »

Sans parler de musique pour le moment, nous précisons par ailleurs que l'animation japonaise est ressentie et appréciée pour sa japonité : « les chercheurs tendent à s'accorder sur le fait que la japonité n'est pas une qualité exclusive ou absolue, mais un degré de relation entre ces produits et le Japon, en particulier son patrimoine visuel. » Ainsi, « pour illustrer cette relation intime, le terme “Japanimation” a été inventé dans les premières années de la critique

⁸⁹⁸ Nous nous référons ici à la théorie d'Adorno.

⁸⁹⁹ Hernández-Pérez, Manuel, « Looking into the “Anime global popular” and the “Manga media” : Reflections on the scholarship of a transnational and transmedia industry », *Arts*, 8(2), 2019, page 6, nous traduisons.

culturelle américaine pour désigner les marchés de la télévision et de la vidéo domestique.⁹⁰⁰ » Or, si l'animation elle-même agit en tant que signe de la japonité – ce qui est à bien des égards une évidence – sa musique doit inévitablement refléter cette orientation esthétique ; dès lors, il est pertinent de penser que l'*esthétique japonisante* est prise en compte dans la création musicale liée à l'animation japonaise.

D'autre part, selon Hernández-Pérez, le terme de mondialisation renvoie à une force pernicieuse qui équivaldrait à un impérialisme culturel⁹⁰¹. Les cultures globales auraient alors tendance à absorber les cultures indigènes. Selon lui, l'animation japonaise entre bien dans un phénomène de globalisation de la culture ; en prenant en compte cette hypothèse, donc, la *japanimation* aurait empiété sur la culture traditionnelle du pays. Nous opposons ce point de vue à la diversité que propose l'animation japonaise, à savoir un horizon culturel qui lui est propre et qui revendique la présence forte d'emprunts inédits et, surtout, qui n'étaient pas présents auparavant dans la globalisation de la culture. On note fréquemment la présence de références autochtones, que l'on peut d'ailleurs considérer « comme la conséquence d'une négociation locale/globale.⁹⁰² »

Par ailleurs, le domaine de l'animation japonaise demeure le secteur économique et créatif le plus fort de l'industrie cinématographique japonaise⁹⁰³, et l'on constate aussi l'omniprésence de la musique rattachée à ce type de divertissement dans de grands quartiers de Tokyo tels qu'Akihabara. Toutefois, ces promotions audiovisuelles et musicales sont véhiculées par un projet marketing fort, mis en avant pour promouvoir l'autoproclamé *cool japan* – stratégie de promotion culturelle effective depuis 2013 – aux yeux des touristes comme des jeunes Japonais.

L'animation japonaise est généralement adaptée, dans la plupart des pays, à une condition locale. Par exemple, les distributeurs locaux vont modifier les voix japonaises pour y implanter un langage local (l'anglais aux États-Unis, le français en France...). Ainsi, « les débuts de l'histoire de l'animation japonaise ont été dominés par la musique occidentale et dérivée de l'Occident. Après que les bandes sonores d'anime ont commencé à se développer, le son d'un instrument traditionnel était devenu rare à entendre, car l'utilisation d'instruments traditionnels est un phénomène remontant au début des années 2000 environ. Même si le

⁹⁰⁰ *Ibid.*, page 8.

⁹⁰¹ *Ibid.*, page 10.

⁹⁰² *Ibidem.*

⁹⁰³ Niogret, Hubert, « Le cinéma », *Japon (Arts et culture)*, article universalis.

shakuhachi figurait dans la bande originale, il aurait été supprimé lors du processus de localisation. Ce n'est que récemment qu'il est possible d'utiliser un instrument traditionnel et de le conserver dans la bande originale d'un anime après localisation.⁹⁰⁴ »

Cependant, à partir du début des années 2000, la composante musicale tend à se stabiliser, les bandes originales demeurant identiques indépendamment de la localité de diffusion⁹⁰⁵. Et, lorsque le spectateur⁹⁰⁶ est en recherche de nostalgie (le même type de nostalgie que celle du *furusato*), il se dirige instinctivement vers la musique de ses séries d'animations. Les seuls éléments musicaux modifiés se situent dans les moments « vides » qui ont été remplacés par des effets sonores occasionnels dans certaines séries d'animation des années cinquante. En fait, ces moments de vide correspondent au *ma* dans la bande son des versions originales, et ce concept était à l'époque encore méconnu dans la culture populaire occidentale. Il fallait donc combler ce vide par des effets sonores – on peut prendre l'exemple assez concret d'*Astroboy* dans sa version américaine.

L'animation japonaise n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, un genre cinématographique si récent, puisqu'il est daté de l'année 1907⁹⁰⁷ ; dès lors, sa musique a subi les influences des différents styles savants et populaires japonais qui se sont développés à travers le vingtième siècle. Or, nous avons constaté dans les parties précédentes la forte présence d'une identification japonaise dans ces styles. Ce sont précisément ces informations qui nous ont poussé à étudier plus en détail la musique d'animation, puisqu'elle regroupe une grande partie de ces styles en son sein : la musique symphonique, les musiques traditionnelles, la musique électroacoustique, la musique électronique, la *Jpop*, le *Jrock*, ou encore le rock sont autant de styles que l'on retrouve dans la musique d'animation.

On peut cependant catégoriser l'apparition de ces différents genres musicaux ; par exemple, la *Jpop* ou le *Jrock* ont tendance à intervenir dans les introductions et les morceaux de fin d'épisode des films et séries d'animation, aussi appelés *animesongs*, alors que les musiques électronique, symphonique ou les références aux traditions apparaissent plutôt dans les bandes originales, parfois comme des *leitmotifs* développant ou représentant des

⁹⁰⁴ Shaver J., Travis, *Taking the tradition out of traditional : the shakuhachi in the naruto anime*, Université d'Hawaï, 2021, p.35, nous traduisons.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 22-35.

⁹⁰⁶ Par spectateur, nous n'entendons pas uniquement le spectateur japonais, mais le spectateur en général, puisque nous partons du principe qu'il est habitué à l'animation japonaise et qu'il y trouve une forme de nostalgie.

⁹⁰⁷ Matsumoto, Natsuki, Tsugata Nobuyuki, « The discovery of supposedly oldest japanese animation films », *Japan Society of Image Arts and sciences* 76, 2006, pp. 86-105, nous traduisons.

personnages, des lieux ou encore des paysages. Aujourd'hui, on constate la présence riche de divers styles musicaux qui attirent les auditeurs du monde entier. Pour autant, certains compositeurs estiment que les références faites à la tradition dans ce type de musique peuvent amener à l'exotisme ; c'est le cas pour Malika Kishino, qui nous expliquait cela lors d'un entretien :

« Utiliser les modes, c'est en général trop direct, exotique, et si vous voulez faire de la musique de film ou d'animation, si vous voulez que ce soit compréhensible pour tout le monde, ce sont en général d'abord les modes qui sont utilisés. Mais cela tend à être très exotique. Je pense que la musique traditionnelle japonaise est quelque chose de plus profond que la simple utilisation de modes pour créer une certaine atmosphère. Par exemple, lorsque je pense à ce qui caractérise la culture japonaise traditionnelle, peu importe qui ou combien de personnes s'en emparent, il m'est possible de l'incorporer dans ma musique. Mais que les gens qui l'écoutent pensent que c'est japonais ou non, c'est autre chose. Je pense notamment au ma ou au silence, en particulier dans la vie traditionnelle. Ainsi, lorsque je regarde les jardins et l'architecture, je n'aime pas voir trop de choses encombrées. Je pense que ce genre de sentiment peut être incorporé dans la musique par n'importe qui, sans pour autant utiliser les modes spécifiques à la musique japonaise.⁹⁰⁸ »

Puisque l'animation regroupe un nombre considérable de genres musicaux, il serait erroné de tenter d'en définir les caractéristiques musicales, comme nous l'avions fait avec les genres musicaux des parties précédentes. Une approche analytique de certaines pièces célèbres du répertoire paraît plus pertinente pour déceler les agents à double fonction. Pour cette raison, nous nous proposons d'étudier les musiques de deux œuvres célèbres : la musique du film *Mononoke Hime*, composée par Joe Hisaishi, et quelques morceaux issus de la bande originale de la série d'animation *Naruto*, issue du manga éponyme de Masashi Kishimoto, écrits par Toshio Masuda (1959-) et Yasuharu Takanashi (1964-), ayant respectivement créés les bandes originales de *Naruto* pour le premier et *Naruto Shippuden* pour le second.

⁹⁰⁸ Kishino, Malika, dans le cadre d'un entretien réalisé par Luc Deduytschaever, 22/10/2024, nous traduisons.

III.A. *Mononoke Hime* : vers un exotisme fertile

L'animation japonaise prend une grande place dans la culture populaire japonaise contemporaine. Dans ce sillage, un compositeur se démarque particulièrement par sa musique, Mamoru Fujisawa, de son nom de scène Joe Hisaishi, compositeur des studios *Ghibli*⁹⁰⁹. Il a étudié les musiques occidentales et s'est beaucoup intéressé aux genres et courants musicaux de son temps, notamment la musique minimaliste et la musique électronique. Il est d'ailleurs devenu l'un des pionniers de la musique minimaliste nippone. C'est au contact de Hayao Miyazaki qu'il prend conscience de l'importance du patrimoine musical japonais, lequel apparaît particulièrement adapté à l'univers cinématographique du réalisateur (par exemple *Mononoke Hime*⁹¹⁰). Les films d'animation de Miyazaki donnent en effet à voir un Japon empreint de références à la tradition, marqué par un rapport respectueux à la nature et aux héritages ancestraux, tout en intégrant un imaginaire fantastique fortement structurant (*Tonari no Totoro*⁹¹¹ et surtout *Sen to Chihiro no kamikushi*⁹¹²).

Mêlant un style néo-romantique à des sonorités propres au pays du soleil levant, Fujisawa sera lors de sa période de compositeur de films d'animation très influencé par différentes traditions musicales japonaises, mais son rapport à la musique a d'abord été occidental. Que ce soit par des ritournelles, des sonorités locales ou encore des harmonies dramatiques, le compositeur arrive toujours à transcender l'animation pour nous faire voyager aux confins du Japon. Sa musique procède en réalité d'un croisement entre deux cultures, inscrit dans des temporalités distinctes : « Ainsi ses partitions orchestrales inspirées par la musique impressionniste de Debussy et Ravel se mélangent à des mélodies de synthétiseurs, des chansons traditionnelles japonaises ou des valse légères aux accents italiens comme le prouve le thème principal du *Château Ambulant*.⁹¹³ »

⁹⁰⁹ Le studio *Ghibli* est un studio d'animation japonais créé par Hayao Miyazaki et Isao Takahata en 1985. Ce studio est spécialisé dans les long-métrages et les courts-métrages d'animation.

⁹¹⁰ *Mononoke Hime, Princesse Mononoke*, 1997.

⁹¹¹ *Tonari no Totoro, Mon voisin Totoro*, 1988.

⁹¹² *Chihiro no kamikushi, Le voyage de Chihiro*, 2001.

⁹¹³ Dozolme, Max, Bouzar, Yassine, *Joe Hisaishi, Miyazaki et le classique*, article France Musique, 2021, <https://www.francemusique.fr/emissions/maxxi-classique/joe-hisaishi-miyazaki-et-le-classique-94634>, consulté le 30/12/2022.



Figure 165 : Thème principal du château ambulant, Joe Hisaishi

L'accord do-mib-sol-sib-ré (mesure sept), compris ici comme une neuvième, fait tout à fait penser au style debussyste, et cet enchaînement de neuvième continue sur la mesure huit, pour se résoudre sur la mesure neuf par un accord parfait. Cependant, la tension revient rapidement avec la dissonance présente sur le deuxième temps de la même mesure. Les accords utilisés renvoient directement à Debussy ou à Satie, par leurs couleurs particulières.

L'œuvre la plus représentative de la présence d'agents à double fonction dans la musique d'Hisaishi serait sûrement la bande originale de *Mononoke Hime*, œuvre cinématographique d'Hayao Miyazaki mondialement célèbre. Par le recours à des emprunts aux accents quasi impressionnistes, sans doute inspirés de Debussy, le thème principal déploie un langage à la fois occidentalisé — notamment par l'usage de l'orchestre, de la tonalité et des cadences — et spécifiquement japonais, à travers l'intégration de références aux modes japonais (toutefois sans indéterminisme des hauteurs), notamment dans le thème chanté intitulé *Mononoke Hime*.

Dans le thème *Tatari Gami* (le dieu démon), on retrouve une utilisation très intense des percussions, à l'image de la musique shintoïste (en ce sens que les percussions, et notamment

les tambours, sont des médiums privilégiés de discussion avec les dieux⁹¹⁴), suivies par l'orchestre et d'une utilisation prépondérante des cuivres (une manière tout à fait occidentale d'amener la tension). C'est en mêlant deux pensées différentes que le compositeur nous amène à une nouvelle musique, que l'on reconnaît comme japonaise. Pour Wade, ces thèmes sont créés pour être consommés à l'étranger : il explique que Hisaishi nous laisse « le soin de décider si [l'on entend] ou non des suggestions rhétoriques de "japonité" dans cette musique largement diffusée.⁹¹⁵ » Mais les dires de Wade ne sont, pour Carolyn Stevens, pas assez explicites : en effet, l'on trouve bien des caractéristiques à rattacher à des matériaux traditionnels dans la musique d'Hisaishi, c'est un fait assez clair ; mais la difficulté à les repérer tiendrait « dans l'interprétation fluide de ces traditions par le compositeur⁹¹⁶ » c'est-à-dire dans les techniques de compositions utilisées par Hisaishi pour traiter les éléments exogènes à la musique occidentale. Nous nous proposons d'en analyser les traits.

III.A.1. The Legend of Ashitaka

Dans cette partie, nous analyserons les aspects mélodico-harmoniques, rythmiques et temporels qui permettent d'identifier la musique de *Mononoke Hime* dans l'esthétique japonisante, toujours sous le prisme des agents à double fonction et notamment de l'agent à double fonction paramétrique, dont la visée est exotique. Nous commencerons par analyser l'un des thèmes principaux de l'œuvre cinématographique, *The legend of Ashitaka*⁹¹⁷.

III.A.1.a. Instrumentation et forme

L'œuvre, composée pour orchestre symphonique et chœur, dure cinq minutes et quinze secondes. À l'écoute, on peut constater la répétition d'un thème, qui revient maintes fois dans la pièce, citée par différentes familles d'instruments. Voici, sous forme de tableau, comment se divise l'œuvre :

⁹¹⁴ Landy, Pierre, *Musique du Japon*, 310 pages, Buchet-Chastel, 1996.

⁹¹⁵ Wade, B. C., *Music in Japan : Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, 2005, page 153.

⁹¹⁶ Stevens, Carolyn, *op. cité*, pp. 40-44.

⁹¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=L2bDS_6sWtI&ab_channel=DanielCiurlizza-Topic

Tableau 21 : Forme *The Legend of Ashitaka*

Introduction	m. 1-9	Introduction
Première partie	m. 10-38	Thème
Deuxième partie	m. 38-68	Développement du thème
Troisième partie	m. 69-83	Réexposition du thème
Conclusion	m. 84-90	Coda

On constate donc dans un premier temps que la forme est extrêmement tournée vers l'Occident. Rien ne permet, pour le moment, de considérer une quelconque influence japonaise dans la structure formelle de la pièce. De plus, toute l'instrumentation est occidentale, mis à part l'utilisation du *taiko* dans l'instrumentation des percussions. De fait, si aucune référence aux traditions japonaises n'est actuellement évoquée, en quoi pouvons-nous qualifier cette œuvre musicale d'exotique ?

III.A.1.b. Analyse mélodico-harmonique

Voici la première partie du thème, jouée par les violons⁹¹⁸ :

The image displays a musical score for two violins, Violon 1 and Violon 2, in 4/4 time. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the initial theme. The second system (measures 5-8) continues the melody with some ornamentation. The third system (measures 9-12) concludes the first part of the theme. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Figure 166 : Thème, première partie, violons

Lorsque l'on observe cette première partie du thème, on constate que deux degrés ont une importance moindre : nous sommes en fa mineur, mais le *reb* est complètement absent ; le sol, quant à lui, a une importance très faible, et sert plus de note de passage dans la continuité de la mélodie. Dès lors, on peut penser que la mélodie du thème principal est constituée sur une référence au mode *min'yo*. Les trois dernières mesures sont en do mineur et l'on constate la

⁹¹⁸ La partition est disponible sur YouTube,
https://www.youtube.com/watch?v=NhcdY04ZfEA&ab_channel=LucaAL

présence du mode *yonanuki* dans la descente en doubles croches (IV et VII absents). Ces deux emprunts, puisque paramétriques, sont formalisés par l'agent à double fonction 2.

Toutefois, le langage harmonique de la partition est d'origine occidentale, ancré dans la tonalité :



Figure 167 : Harmonies Mononoke Hime mm. 10-18

La tonalité principale – fa mineur – est assez clairement exprimée au niveau des accords et des chiffrages. On note aussi le passage abrupt en do mineur, ton voisin de fa, à la mesure dix-sept. De fait, tout comme dans l'*enka*, on retrouve dans cette première partie du thème une mélodie plutôt inspirée des modes traditionnels, mais un langage harmonique tourné vers la tonalité. Voici maintenant la deuxième partie du thème, jouée cette fois-ci par les flûtes et les hautbois, rejoints à la mesure 23 par les violons :



Figure 168 : mélodie, partie 2, mm. 19-28

Une fois encore, ce thème est composé selon un mode dépourvu des degrés II et VI ; la partie la plus flagrante est la deuxième phrase de ce thème, des mesures 23 à 26, dans lesquelles les deuxièmes et sixièmes degrés de la gamme de fa mineur sont complètement absents et même

évités. Et, retrouvant le même principe que dans la première partie du thème, cette deuxième partie est aussi harmoniquement tonale, et l'on constate même la présence du sixième et septième degré augmenté dans la fusée de la harpe à la mesure 22, même si cela est dû au geste du *glissando* :

Figure 169 : Harmonies deuxième partie du thème, mm. 19-26

Toutefois, certaines parties mélodiques intègrent les gammes occidentales : dans le développement, des mesures 51 à 56, nous constatons à la fois la présence du mode pentatonique (de la mesure 52 à la mesure 54, soit les trois premières mesures de D) *et* de la gamme tonale occidentale (de la mesure 55 à la mesure 56), qui prépare à une demi-cadence vers un changement d'armure avant une citation du thème :



Figure 170 : Mélodies japonaises et occidentales

La fin de l'œuvre se termine cependant mélodiquement dans une structure pentatonique mineure (en do) :



Figure 171 : fin en référence au mode min'yō, violons I

Le constat est alors flagrant : la mélodie composée par Hisaishi est plutôt tournée vers le langage musical japonais – quelques références au mode *yonanuki*, et surtout au mode *min'yō* – mais l'harmonie est purement et simplement occidentale, tournée vers le langage debussyste – c'est assez clairement exprimé à la lettre C :



Figure 172 : écriture Debussyste

On a donc bien reconnu la présence de l'agent à double fonction paramétrique inspiré du langage traditionnel dans le langage mélodique d'Hisaishi. Nous pouvons alors considérer un premier élément qui profite à une réception exotique. Mais ce n'est pas tout : l'aspect rythmique de la pièce joue un rôle important dans sa réception.

III.A.1.c. Analyse rythmique et temporelle

Au premier regard, la construction rythmique de la pièce semble assez simple. Cependant, certains détails nous poussent à penser que cette construction semble receler quelques notions inspirées des traditions. Tout d'abord, on note la présence d'ornementation, et notamment des *appogiatures* :



Figure 173 : appoggiatures, mm. 23-26

On pourrait penser que ces *appoggiatures* n'ont rien de spécial, et qu'on peut tout à fait en retrouver dans le langage musical occidental ; cette hypothèse est partiellement vraie. Il faut prendre en compte le langage mélodique de la pièce – le mode pentatonique – inspiré du *min'yo*, qui correspond à une esthétique particulière et notamment à l'utilisation de l'indéterminisme traditionnel, notion que nous avons déjà évoqué au cours de nos recherches (par exemple, cette notion se traduit dans le chant *min'yo* par l'utilisation du mélisme et d'un *vibrato* spécifique, appelé *kobushi*). Toutefois, le recours à l'indéterminisme au sein d'un langage néo-romantique inspiré de Debussy apparaît peu cohérent d'un point de vue stylistique. Il nous semble donc qu'Hisaishi a décidé d'ajouter une ornementation par appoggiatures, qui semble être le meilleur moyen de s'approcher du langage indéterminé tout en adoptant une posture exotique⁹¹⁹ :

⁹¹⁹ Toujours du point de vue du langage musical tonal.

l'harmonie est bien tonale et tempérée, qui ne correspond pas aux modes traditionnels. L'emprunt mélodique est, comme nous l'avons démontré, paramétrique ; de fait, afin d'évoquer une forme d'indéterminisme par le biais du paramètre, Hisaishi recourt à l'*appoggiatura* dans le but de figurer une variation de la hauteur.

Cependant, une seule utilisation de l'*appoggiatura* ne semble évoquer qu'un exotisme de façade, incapable de complètement incarner l'indéterminisme japonais. En effet, cette notion joue aussi sur une temporalité instable, qui permet une certaine liberté des hauteurs mais aussi du temps. C'est précisément cette temporalité particulière qu'il est difficile de créer dans une musique de style néoromantique. Hisaishi a donc pris le parti de superposer des rythmes « instables » à des rythmes « stables » :



Figure 174 : superposition de rythmes stables et instables, mm. 23-26

L'avantage de la superposition de ces rythmes – ici des croches et des triolets – c'est qu'elle n'a rien de choquant dans la structuration rythmique occidentale. Frédéric Chopin et Franz Liszt utilisaient d'ailleurs fréquemment ce genre de structuration dans leurs œuvres pour piano, sans oublier Debussy (*Première arabesque*). Mais il faut avouer que la distinction temporelle est beaucoup plus complexe lorsque ce genre de superposition apparaît. En outre,

lors de notre analyse de *Pagodes* de Debussy, nous avons montré que ce genre de structuration rythmique – chez le compositeur français, c’était plutôt la marque d’articulation sur ce même rythme – pouvait avoir un impact sur la réception exotique si elle était superposée à d’autres paramètres. Ici, la superposition des croches et des triolets couplée aux appoggiatures permet effectivement de créer une impression d’indéterminisme dans un langage néoromantique sans *hiatus* trop évident. Cet emprunt reste un emprunt paramétrique (rythmique) et est formalisé par l’agent à double fonction 2.

Un élément plus difficilement décelable dans la pièce est la présence du *ma*. Dès le début de l’œuvre, c’est le silence complet, rompu par deux coups de *taiko*⁹²⁰. C’est également dans ce silence que prennent naissance les premières notes, confiées aux cordes graves :



Figure 175 : *ma*, mm. 1-4

Cette présence du *ma*, au début de la pièce, nous empêche inévitablement de ressentir la temporalité : en l’absence de chef d’orchestre, il serait difficile de déterminer avec précision le moment exact où la pièce débute réellement ; en ce sens, la naissance du son dans le silence est vécue intersubjectivement par le récepteur, incapable de se repérer dans le début de l’œuvre. Et ce silence fait partie intégrante du début de la pièce, on le remarque à l’orchestration :

⁹²⁰ Absent dans l’orchestration présentée ici, c’est très perceptible lors de l’interprétation dirigée par Joe Hisaishi, disponible sur YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=bCM3clq-c0&ab_channel=JoeHisaishi2008.



Figure 176 : Orchestration mm. 1-14

Dans l'exemple ci-dessus, on peut observer un silence qui semble construire et contenir l'ensemble du son, qui le fait apparaître doucement, comme par intermittence. Et ce silence revient maintes fois s'incorporer à cette courte pièce :



Figure 177 : ma mm. 39-48

Nous précisons que le *ma* est moindre dans la pièce, il ne constitue à peine qu'un élément perceptible à l'écoute, mais il est bien présent. L'analyse rythmique et temporelle de la pièce montre cependant bien la présence de l'agent à double fonction 5. Et la superposition

de l'ensemble des agents à double fonction (2 et 5) permet bien une réception exotique de la pièce.

III.A.1.d. Conclusion

La grande force de cette composition se situe en fait dans un *exotisme fertile* : l'orchestration, les matériaux harmonique, rythmique et même mélodique sont majoritairement tournés vers l'Occident. Dans un style néoromantique, *The legend of Ashitaka* a la capacité d'être comprise des Japonais comme des étrangers. Pourtant, tout comme chez Debussy, Hisaishi nous transporte dans un ailleurs lointain, parfois inconnu par le public occidental. Ceci est dû à la présence subtile d'agents à double fonction – que nous avons mis en avant dans l'analyse – qui ne structurent pas l'entièreté de la pièce, mais nous dirige lentement vers l'*Autre*. Cet exotisme fertile semble d'ailleurs parcourir l'ensemble de l'œuvre musico-cinématographique d'Hisaishi et montre une manière délicate d'aborder l'*esthétique japonisante*, en donnant à un langage une couleur différente – japonaise.

III.A.2. *Mononoke Hime : thème principal*

Afin de montrer que l'*esthétique japonisante* est prépondérante dans la bande originale du film, nous analyserons une autre mélodie de la bande son, tirée du thème principal de *Mononoke hime* et disponible sur la chaîne YouTube officielle de Joe Hisaishi⁹²¹, pour plus d'authenticité dans l'instrumentation. En revanche, nous n'avons pas pu nous procurer la partition, et les exemples musicaux sont des retranscriptions.

⁹²¹ https://www.youtube.com/watch?v=bm00ve67x5U&ab_channel=JoeHisaishi-Topic

III.A.2.a. Instrumentation et forme

La forme est assez simple ; elle se divise en trois parties après une courte introduction qui dure vingt-quatre secondes :

Tableau 22 : *Mononoke Main Theme, instrumentation et forme*

0'00''-0'24''	Introduction orchestrale	
0'24''-0'53''	Première partie	Thème interprété par une flûte <i>shinobue</i> accompagnée par l'orchestre.
0'53''-1'22''	Deuxième partie	Correspond à une répétition de la première partie avec une variante majeure lors de la cadence, interprétée par les flûtes traversières, rejoints par les hautbois et accompagnés par l'orchestre.
1'22''-2'00''	Troisième partie	Nouveau thème, dont la mélodie est encore interprétée par la flûte <i>shinobue</i> , accompagnée par l'orchestre.

La forme est donc AA'B, une forme binaire sans reprise de B, caractéristique des mouvements de danse dans la suite de l'époque baroque. Ici, c'est plutôt l'instrumentation qui nous intéresse ; l'utilisation de la flûte *shinobue*⁹²² avec un orchestre symphonique semble des plus intéressantes, surtout pour Hisaishi qui n'utilise que très peu d'instruments traditionnels dans sa musique. Pour mieux comprendre son utilisation, il faut nous référer à l'aspect mélodique de la pièce, qui reflète encore une fois certains modes traditionnels.

⁹²² Dans certaines versions, dirigées ou non par Hisaishi, la *shinobue* est remplacée par un ocarina.

III.A.2.b. Aspect mélodique

L'aspect mélodique est, ici encore, lié au mode *min'yō*. Voici la mélodie jouée par la flûte *shinobue* :



Figure 178 : Partie flûte shinobue, thème Mononoke hime

Dans la première partie du thème (mm. 1-8), les notes constituant la mélodie sont les notes mi-la-si-re-mi. Les deuxièmes, troisièmes et sixièmes degrés sont absents. Hormis le troisième degré, nous retrouvons bien les caractéristiques du mode pentatonique, notamment la référence au tétracorde si/re/mi, qui agit comme un emprunt paramétrique et revient à plusieurs reprises :



Figure 179 : tétracordes *min'yō*, mm. 4/5 et 25

Toutefois, on remarque que le deuxième degré réapparaît dans la deuxième partie de la mélodie (mm. 17-26) alors que le sixième degré est toujours absent. Cette modification du mode sans II et VI n'est pas anodine : en ajoutant le deuxième degré, Hisaishi se rapproche un peu plus de la gamme occidentale – et par conséquent du public occidental – tout en gardant la force significative de la référence au tétracorde des degrés V/VII/I. Nous formalisons cet emprunt par l'agent à double fonction 2.

III.A.2.c. Indéterminisme

La présence de références aux modes et tétracordes japonais n'est pas le seul agent à double fonction présent dans cette œuvre. On note aussi une forme d'indéterminisme dû à la présence de la flûte *shinobue*. Par exemple, au début de la partie de la flûte *shinobue* (vingt-quatrième seconde dans la version étudiée), les notes de la flûte japonaise sonnent plus basses (quelques commas de différence) que les accords de l'orchestre. Cette différence est notable au moins pour les deux premières mesures de la Figure 178. Nous pourrions penser que l'instrument japonais est faux ou mal accordé ; ça n'est pas le cas. Il s'agit ici de l'indéterminisme des hauteurs présent dans de nombreuses traditions japonaises, auquel se réfèrent les techniques de jeu de l'instrument. Cet effet est d'ailleurs encore plus perceptible lors du re tenu à la mesure quatre, dont la justesse monte dans l'interprétation. En revanche, on ne peut le nier, l'indéterminisme des hauteurs n'est clairement pas aussi libre que dans la tradition (cf. Figure 179) ce qui décontextualise complètement la pratique de l'instrument. On retrouve aussi un langage ornementé comme dans l'analyse de *The legend of Ashitaka*, qui est associé à l'indéterminisme propre à l'instrument japonais. En effet, l'ornementation n'apparaît que dans les parties de la flûte japonaise, et pas dans les parties thématiques de l'orchestre. L'indéterminisme n'est donc lié qu'à la partie japonaise de l'instrumentation, et non à la partie occidentale. Et cet indéterminisme contraste fortement avec la reprise du thème par les flûtes traversières occidentales qui, quant à elles, sont parfaitement justes et n'ornent pas. Cet emprunt correspond donc à la fois à l'agent à double fonction 1 et à l'agent à double fonction 3. En revanche, ils sont avant tout liés à l'agent à double fonction 2, ils ne sont présents que pour amplifier la force significatrice du paramètre.

Et c'est bien la superposition de ces différents paramètres (la mélodie, l'instrument japonais et l'indéterminisme des hauteurs) à l'orchestration et l'harmonie occidentales qui crée l'exotisme. Nous sommes bien loin d'un exotisme de façade, simplement évoqué par un

pentatonisme, mais bien dans un exotisme fertile, presque debussyste, prenant forme autour du visuel traditionnaliste retracé par Hayao Miyazaki.

III.A.3. Musique et animation : une double évocation des traditions

La musique ne doit cependant pas être considérée seule, puisque l'univers sonore d'Hisaishi intègre pleinement la création animée de Miyazaki. L'histoire se déroule pendant l'époque *Muromachi* (du quatorzième au seizième siècle) et l'on retrouve beaucoup d'allusions à la mythologie japonaise. Par exemple, le personnage de San (la princesse Mononoke), élevée par des loups et les chevauchant, est issue de l'illustration de la déesse Kanagayo, vénérée principalement par les forgerons, qui représentent une grande partie des humains du film. Le dieu cerf représente lui aussi un certain nombre de croyances et mythes japonais. Appelé *Daidarabochi* la nuit, le dieu cerf représente une créature mythique gigantesque du même nom capable, selon les légendes, de façonner les montagnes et de créer les rivières. Sa représentation diurne est un cerf à visage humain. Le cerf avait, dans la culture traditionnelle, la réputation d'être le messager des dieux. Quant à son visage, il fait vraisemblablement référence au masque *shojo* présent dans le théâtre *nō*. Le personnage principal, Ashitaka, en sauvant son village d'un sanglier en rage et possédé par des esprits, se retrouve touché par la malédiction mortelle que portait ledit sanglier. Conseillé par la chamane du village, il part pour tenter de guérir la malédiction. On constate donc le lien fort entre l'histoire du film et le folklore japonais de la religion shintoïste.

En outre, selon Mauricette Fournier⁹²³, l'imaginaire est toujours référencé à des lieux, qu'ils soient reconstruits par la perception de l'artiste ou influencé par sa culture. La dichotomie homme moderne/nature que prône le film est en ce sens très proche du rapport entre l'homme et la nature du culte shintoïste. Fournier démontre dans son article que le spectateur est incité à observer la forêt sous tous ses angles : « tantôt il est proposé au spectateur de se mettre à la place d'un oiseau scrutant depuis le ciel ce qui se passe au sol par quelques trouées dans les frondaisons ou à celle des *kodamas* [...] qui observent les protagonistes depuis les branches plus ou moins élevées des arbres ; tantôt il est incité au contraire à élever son regard vers les cimes pour apprécier le caractère majestueux de ces arbres, éprouver l'effet cathédrale de ces troncs gigantesques.⁹²⁴ » Il s'agit en fait, pour Miyazaki, de nous montrer le caractère ancestral,

⁹²³ Fournier, Mauricette, « La forêt de princesse Mononoké d'Hayao Miyazaki : une contribution poétique à la prise de conscience environnementale », *Arbres et dynamiques*, Presses universitaires Blaise Pascal, pp. 203-218, croisée des sciences humaines et sociales.

⁹²⁴ *Ibid.*, page 209.

symbolique et mythique de cette forêt. Mais, comme dans la plupart des séries d'animations, la forêt de Miyazaki a été esthétiquement embellie de manière à la sacréaliser :



Figure 180 : Forêt de Miyazaki et île de Yakushima

En fait, la forêt qu'a dessinée Miyazaki (image de gauche) est inspirée de l'île de Yakushima (image de droite), située tout au sud du Japon et inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO. On constate bien l'amplification du caractère mystique par différents éléments : les arbres de la forêt de Miyazaki sont beaucoup plus épais et imposants, et un jeu de lumière est créé, ce qui est très rare sur l'île de Yakushima par la densité de la végétation. Cette fonction de la lumière perçant la forêt et créant des faisceaux, assez peu traduisible en français, a été définie par un terme japonais : *komorebi*, et correspond à une forme de mysticité créée par ce jeu de lumière dans les traditions japonaises qui s'en inspirent voire, l'utilisent.

La forêt recèle donc un caractère mystique, identitaire et culturel : « Pour moi, les insectes, les arbres, les plantes, c'est tout cela la nature. Quand je l'ai compris, je me suis dit que j'étais vraiment japonais [...] En fait les forêts japonaises sont plutôt sombres et font un peu peur. Pour les Japonais, ce sentiment de crainte témoigne en fait du respect qu'ils portent aux forêts, aux religions primitives ou à l'animisme. La Nature est un chaos qui nous oblige à penser qu'il y a bien "autre chose"⁹²⁵. » Miyazaki exprime assez clairement ce sentiment d'identité culturelle qu'il développe dans la forêt du film. Le terme « chaos » retient notre

⁹²⁵ Miyazaki, Hayao, entretien avec Toccoli et Bollut, Toccoli, Vincent-Paul, Bollut, Gersende, *Miyazaki l'enchanteur : essai*, Éditions Amalthee, 2008, page 159 in Fournier, Mauricette, *op. cit.*, page 210.

attention en tant que symbole de la nature, puisqu'il fait référence au discours du *zen* de la religion bouddhiste.

En outre, Miyazaki n'a jamais caché son attrait pour le shintoïsme. L'intérêt qu'il porte à la nature est donc moins liée à une réflexion écologique qu'à un désir d'appartenance identitaire et culturelle. Ainsi, de nombreuses références à cette religion sont évoquées dans le film, comme la présence des *kami* (les divinités japonaises), certaines traditions culturelles du pays ou encore la relation entre la nature et le chaos.

Nous pouvons par ailleurs aussi nous référer au visuel extérieur à la forêt ainsi qu'aux personnages secondaires, qui sont bien issus de concepts traditionnels : on retrouve par exemple (environ à treize minutes du film) une expérience immersive dans une bataille de *samourai*, notamment par le réalisme des décors animés, les bâtisses en toits de chaume ou encore les habits et armes traditionnellement utilisées par les *samourai* et les *bushi*. En outre, la plupart des personnages du film portent des *kimonos*.

L'entièreté de l'œuvre cinématographique tourne donc autour de concepts visuels, spirituels et culturels issus de la diversité géographique et culturelle japonaise ; pour le dire autrement, l'aspect exotique⁹²⁶ du film ne cesse d'apparaître à chaque instant et nous plonge dans une forme élégiaque d'un Japon mythique. En ce sens, comment la musique pourrait-elle éviter d'évoquer l'exotisme ? Il n'en est rien. Afin d'assurer une adéquation avec l'univers cinématographique de Miyazaki, Hisaishi a élaboré une pièce exotique.

III.A.4. Conclusion

Au travers de l'analyse de deux pièces issues du film *Mononoke Hime*, nous avons mis en avant la présence d'une *esthétique japonisante* dans le langage de Joe Hisaishi. Nous avons décelé l'existence d'agents à double fonction, tels que des références à certains modes, tétacordes, notions traditionnelles et instruments traditionnels qui concourent à une telle réception par le biais de l'exotisme. N'ayant pas ici abordé l'entièreté de la bande-son du film, nous précisons que la flûte *shinobue* n'est pas le seul instrument japonais utilisé, puisqu'on note aussi la présence, par exemple, de l'*hichiriki* dans d'autres parties thématiques.

Toutefois, nous avons remarqué que l'exotisme était fertile, par différents processus de composition. En effet, l'ensemble des éléments étudiés semblent tournés vers un langage

⁹²⁶ Du point de vue du spectateur européen. Du point de vue du spectateur japonais, le film revête plutôt un caractère local.

occidental, à l'exception de quelques agents à double fonction qui profitent justement de leurs forces significatives et profitent à un raffinement dudit langage. Ces emprunts auditifs sont par ailleurs utiles à l'amplification des références visuelles que développe Miyazaki dans la trame du film, qui provoquent elles aussi une distanciation entre le spectateur et l'univers cinématographique.

Le succès de l'œuvre cinématographique – dont on compte plus de 13,5 millions d'entrées au Japon et quelques 500 000 en France, sans parler du grand nombre d'achats de CD et de téléchargements – montre l'engouement national et international pour ce genre de représentation exotique et élégiaque d'un Japon fantasmé ; on note en ce sens le nombre extrêmement élevé de concerts donné par Joe Hisaishi sur une année (au Japon et à l'étranger) et dont les Français sont par exemple très friands. Ces concerts révèlent la capacité des œuvres d'Hisaishi à faire voyager l'auditeur jusqu'au Japon rêvé au moyen de cette *esthétique japonisante*. Et c'est précisément sur ce genre de succès que se basent les différents discours sur la « japonité » et l'« authenticité » de la culture japonaise moderne, celle qui tend à se mondialiser. D'autres musiques d'animation intègrent ce discours, et notamment la bande-son de la série d'animation *Naruto*.

III.B. *Naruto*, un objectif musical exotique

Issue du *manga* de Masashi Kishimoto, cette série d'animation propose effectivement une bande originale qui tente de se démarquer par un mélange entre les cultures occidentale et japonaise. Le travail des deux compositeurs de la série, Toshio Masuda et Yasuharu Takanashi, mêle instruments traditionnels et occidentaux dans un langage pour le moins tourné vers l'Occident. Cette partie s'attardera sur les principales sources musicales exotiques qui profitent à l'expansion de l'*esthétique japonisante* aux niveaux national et international. Nous analyserons en ce sens différentes parties de la bande-son en mettant en avant les agents à double fonction en tant que ses constituants principaux.

Le succès du manga sera immédiat : tiré à plus de 2,8 millions d'exemplaires, il sera aussi rapidement célèbre à l'étranger puisque « tout ce que vous avez à faire est de vous rendre chez votre *Walmart* local, ce qui est une bonne preuve que les mangas sont en train de devenir un phénomène de marché de masse en Amérique.⁹²⁷ » À la suite de ce succès retentissant, il a

⁹²⁷ Gan Sheuo Hui, « Auteur and Anime as Seen in the Naruto TV Series : An Intercultural Dialogue between Film Studies and Anime Research, » in *Manga's Cultural Crossroads*, ed. Jaqueline Berndt and Bettina Kümmerling-Meibauer (Routledge, 2013), page 223, nous traduisons.

très vite été adapté en série d'animation – qui fonctionnera encore mieux que la version papier. En plus d'une décennie, sa popularité ne diminue pas et le gouvernement japonais a profité de la notoriété de la série pour promouvoir encore le « *cool Japan* » ; prenons l'exemple des jeux olympiques de 2020 où l'une des mascottes était justement Naruto. En effet, le gouvernement japonais a mobilisé l'image de *Naruto* dans le cadre de sa stratégie de *soft power*, notamment en vue de renforcer son économie culturelle. De plus, la série d'animation regorge de ce qu'Iwabuchi appelle « parfum culturel⁹²⁸ », puisque la majeure partie de la série est restée intacte même lors de sa diffusion à l'étranger.

Dans sa thèse⁹²⁹, Shaver explique comment il en est arrivé à un sujet tel que le rôle du *shakuhachi* dans *Naruto* : ce chercheur était parti au Japon pour enseigner l'anglais, mais s'intéressait de très près aux traditions et notamment à la pratique du *shakuhachi* ; lors d'un concert donné à Hawaï, un spectateur est venu le voir, lui exprimant sa gratitude puisqu'il a enfin pu mettre un nom sur l'instrument qu'il entendait dans la série d'animation *Naruto* : le *shakuhachi*.

Cette discussion que Shaver nous rapporte montre deux choses : tout d'abord, les musiques traditionnelles japonaises tendent à se mondialiser – mais pas dans le sens premier du terme. En fait, avec l'évolution des différents médias de diffusion, elles atteignent aujourd'hui tous les continents du monde, et l'on reconnaît leurs esthétiques comme uniques. Ensuite, cette appréhension des traditions passe par d'autres médiums culturels, tels que l'animation japonaise. Ce jeune Hawaïen a reconnu le *shakuhachi* comme l'instrument qu'il entendait dans *Naruto*, sans savoir ce qu'il était réellement. Et, dans un article récent du *Hōgaku Journal*⁹³⁰, un joueur de *shakuhachi* chinois est mis en avant dont l'intérêt pour l'instrument aurait commencé avec *Naruto*... Cela montre bien la force des médias culturels japonais, qui permettent d'atteindre jusqu'à la pratique d'un instrument par sa simple écoute dans une série d'animation.

Avec la mondialisation, qui réduit considérablement la distance symbolique entre les produits culturels, des caractéristiques qui auraient auparavant pu susciter un effet de rupture ou de rejet auprès du public international tendent désormais à fonctionner comme des facteurs d'attraction pour ce même public. Entre ces évolutions et les réactions des créateurs

⁹²⁸ Iwabuchi, Kōichi, *Recentering Globalization : Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University press, 2002, pp. 24–28, ce terme correspond à ce que nous nommons emprunt.

⁹²⁹ Shaver J., Travis, *op. cité*, pp. 1-3.

⁹³⁰ « Shakuhachi Documentary Movie “Ichirou-Issei,” » *Hōgaku Journal* 396, 2020, page 17.

d'animation, qui ont commencé à s'opposer aux modifications apportées à leurs bandes originales, les sociétés détentrices des droits de diverses franchises ont progressivement adopté une position de refus, conditionnant toute cession de droits à la préservation de l'intégrité de l'œuvre originale⁹³¹. C'est précisément dans cet environnement que *Naruto* a été créé, et presque rien – à part les doublages anglais ou français par exemple – n'a été modifié. La bande son est donc restée intacte, peu importe le pays de diffusion, et chaque spectateur peut entendre du *shakuhachi*, du *taiko* ou du *shamisen*. En outre, le silence n'était plus comblé par des bruits de remplissage.

C'est finalement là où réside l'importance de *Naruto* : Sa production s'inscrit dans un contexte où, quelle que soit la version diffusée, la majorité des agents à double fonction de la série demeurent préservés. Et, puisque cette série d'animation atteint une renommée internationale, cela signifie aussi qu'un « public plus large du monde entier peut voir et écouter la bande originale japonaise.⁹³² » Il convient également de prendre en considération le développement des outils technologiques de diffusion, qui permettent aux spectateurs de visionner les séries via des plateformes de streaming – telles que *Crunchyroll* ou *Anime Digital Network* – mais aussi d'accéder aux bandes originales correspondantes.

Les références culturelles sont par ailleurs nombreuses dans l'animation, ne serait-ce que dans le scénario : des *ninjas*, qui utilisent des *kunais* et des *shurikens*⁹³³, ainsi que des sorts dont les noms font étrangement référence aux religions présentes au Japon, notamment le *chakra* – énergie utilisée pour les sorts – dont les attaques se terminent par le terme *jutsu*, pratique martiale des arts japonais, le *ramen* et les nouilles instantanées sont mis à l'honneur avec le *yakiniku* (viande à griller, plat typique du Japon originaire de Corée)... Des marqueurs sont constamment présents au niveau visuel. Notons aussi la forte présence des villages, faisant référence au *furusato* et à la nostalgie presque idéologique que l'on analysait il y a quelques pages dans l'*enka*.

Avec de telles références visuelles, il paraîtrait presque étrange que la bande originale de la série animée n'ait aucun agent à double fonction... Dans la partie suivante, nous analyserons deux pièces de la bande originale de *Naruto*, le thème principal (*Naruto Main*

⁹³¹ Shaver J., Travis, *op. cité*, page 33.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ Armes blanches traditionnelles japonaises, à l'instar du *katana*.

Theme) ainsi que *Sadness and Sorrow*, puisqu'il semble que cette dernière soit l'une des plus représentatives dans l'imaginaire des spectateurs⁹³⁴.

III.B.1. Étude de cas : analyse de *Sadness and Sorrow*

Pour cette étude de cas, nous nous baserons sur la version officielle⁹³⁵, interprétée par le groupe de *Jrock* Musashi Project et disponible sur leur chaîne YouTube. *Sadness and Sorrow* fait partie des premières pièces composées pour la série et, au lancement, Masuda n'avait que peu de budget pour la réalisation des morceaux. C'est la raison pour laquelle il réalisera beaucoup de musiques pour Musashi Project, composé d'un *taiko*, d'un *shakuhachi*, d'une flûte *kagurabue*, d'une flûte *nōkan*, d'une flûte *shinobue*, d'un *shamisen*, d'une guitare, d'une basse à six cordes, d'une batterie et d'un clavier. Nous précisons que le *shakuhachi* utilisé dans les versions étudiées – donc les versions officielles – est un *shakuhachi* à sept trous, plus moderne que celui, traditionnel, à cinq trous. Cette facture instrumentale doit être soulignée puisque ce *shakuhachi* moderne permet l'utilisation de la gamme tonale occidentale avec beaucoup plus de facilité, notamment pour les demi-tons.

III.B.1.a. Instrumentation et forme

L'instrumentation de cette pièce révèle la présence de quatre instruments, dont deux traditionnels, et d'un synthétiseur : le piano, la guitare, le *shamisen* et le *shakuhachi*. Le synthétiseur crée une masse sonore orchestrale qui donne l'harmonie et la tonalité – mi mineur – dans un langage occidental. À 0'23'', la guitare rejoint le synthétiseur pour ajouter une ligne d'accompagnement. C'est à 0'32'' que l'on entend le thème principal, interprété par le *shakuhachi* ; nous reviendrons sur ce thème dans une partie ultérieure de l'analyse. C'est ensuite au piano que revient la tâche du « *tutti* » – à 1'07'' – et qui développe un autre élément thématique. Apparaît ensuite une sorte de cadence – à 1'37'' – au *shamisen*, dont la temporalité devient imperceptible de 2'00'' à 2'07'' et la mélodie plutôt pentatonique. La dernière partie – ou en tout cas ce que nous qualifierons de dernière partie dans cette analyse – est un solo de piano reprenant l'élément thématique qu'il a déjà énoncé.

Voici ce que donne la forme de l'œuvre sous forme de tableau :

⁹³⁴ Shaver J., Travis, *op. cité*, pp. 68-80.

⁹³⁵ https://www.youtube.com/watch?v=jmOG4glusC8&list=OLAK5uy_nyUuf_TcsafdrNm7jlbObq3AfjyvxX_XY&index=7&ab_channel=AnimeKei

Tableau 23 : *Sadness and Sorrow*, instrumentation et forme

Temporalité	Forme	Instrumentation	Matériau mélodique
0'00''-0'32''	Introduction	Synthétiseur, guitare	Tonal
0'32''-1'07''	Premier thème : A	<i>Shakuhachi</i> , synthétiseur, guitare	Tonal
1'07-1'37''	Deuxième thème : B	Piano, synthétiseur, guitare	Tonal
1'37''-2'07''	Cadence	<i>Shamisen</i> , guitare, synthétiseur	Modal
2'07''-3'00''	Répétition du deuxième thème : B'	Piano	Tonal

Le détail de la forme nous permet de remarquer la présence, en termes temporels, de chaque « famille » d'instruments : la partie dédiée aux instruments japonais dure environ une minute et cinq secondes, alors que la partie dédiée à l'instrumentation occidentale est d'une minute et cinquante-cinq secondes. Malgré la présence sonore moins significative des instruments japonais (35%), la plupart des auditeurs les retiennent bien plus : « plusieurs interrogés ont indiqué la présence d'instruments traditionnels japonais comme un élément unique et mémorable [de la série d'animation].⁹³⁶ »

Cela s'explique par la bande originale de la série, dont les parties sont coupées et les sections choisies avec beaucoup d'attention. Ces sections mélodiques font d'ailleurs beaucoup appel aux instruments traditionnels – ici, les parties de *shakuhachi* et de *shamisen*. Shaver note d'ailleurs que le *shakuhachi* représente – dans une étude des cinq premiers épisodes de la série – au moins 13% de chaque épisode, « ce qui laisse sans aucun doute une impression indélébile sur le spectateur.⁹³⁷ » On comprend alors les manipulations opérées par les entreprises de diffusion pour promouvoir ces instruments *en tant* qu'agents à double fonction. Toujours est-il que malgré la forme fixe donnée à la partition par Masuda, la transformation et les coupures

⁹³⁶ Shaver J., Travis, *op. cité*, page 71.

⁹³⁷ *Ibid.*, page 62.

opérées au sein de la partition dans la diffusion de la série d'animation mettent en avant la pratique des instruments traditionnels.

III.B.1.b. Analyse mélodique et harmonique

Composée en mi mineur, la pièce est harmoniquement tonale – cela devient une récurrence depuis le début de ce chapitre. En outre, le *shakuhachi* est complètement décontextualisé de sa pratique traditionnelle, puisque sa mélodie est elle aussi tonale :

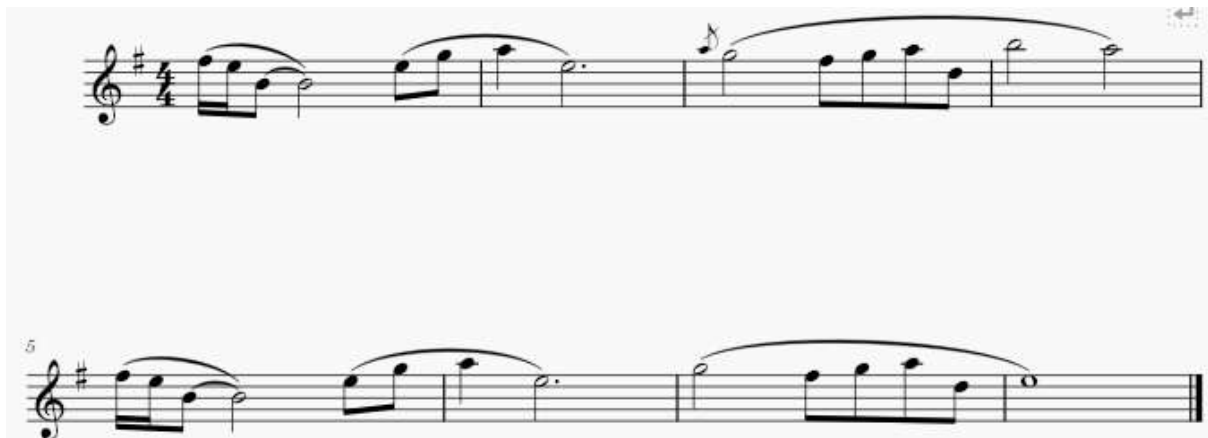


Figure 181 : Partie shakuhachi Sadness and Sorrow, Masuda

Tout comme dans *Mononoke Hime*, l'on retrouve tous les degrés de la gamme hormis le sixième. Toutefois, dans cette ligne mélodique, l'absence de sixième degré n'a pas vraiment de sens particulier : en effet, lorsque le sixième degré est absent – dans les gammes traditionnelles – il s'agit d'une construction tétracordale. Or, ici, rien n'indique la présence d'un tétracorde V/VII/I. En revanche, on remarque à deux reprises la présence d'une référence au premier tétracorde du mode *min'yō* (I/III/IV) aux mesures 1-2 et 5-6. Cet emprunt est formalisé par l'agent à double fonction 2.

Il peut y avoir une explication rationnelle à l'utilisation très occidentalisée du *shakuhachi* : en fait, l'interprète a été formé dans une école traditionnelle (une sous-branche de l'école *kinkō-ryū*) mais bien qu'interprétant un répertoire traditionnel classique, il s'efforce de briser les codes traditionnels⁹³⁸ ; il nous suffit d'écouter ses interprétations de la bande sonore de *Naruto* pour comprendre cette rupture.

⁹³⁸ Shaver J., *op. cité*, page 50.

En revanche, la présence d'une référence au premier tétracorde du mode *min'yō* reste notable en tant qu'emprunt, puisqu'elle est directement rattachée à la pratique du *shakuhachi*, mais surtout inexistante dans la partie occidentale de la pièce :



Figure 182 : thème piano Sadness and Sorrow, Masuda

De fait, la partie de *shakuhachi* ne se situe pas dans un langage traditionnel, mais pas complètement dans un langage occidental non plus ; c'est précisément ce qui peut sembler déroutant pour l'auditeur lorsque sa partie mélodique est rattachée à la partie du piano. Cet aspect exotique est par ailleurs amplifié lors de l'entrée du *shamisen* :



Figure 183 : Cadence shamisen Sadness and Sorrow, Masuda

Le mode sans II et VI inspiré du *min'yō* est clairement énoncé, et les références aux deux tétracordes qui construisent le mode sont présents à plusieurs reprises. De plus, on retrouve quelques techniques caractéristiques du *shamisen*, comme la prépondérance de l'ornementation

et des *glissandi* – qui crée une forme d’indéterminisme des hauteurs –, la présence, à la fin du thème, de l’*oiwake* ou encore la rythmique particulièrement différente du reste de la pièce. On peut considérer la pratique du *shamisen* dans cette pièce comme grandement inspirée de la tradition instrumentale folklorique, par toutes les références qui sont apportées dans l’interprétation et formalisées par l’agent à double fonction 3, bien qu’encore une fois dans l’objectif d’amplifier l’agent à double fonction paramétrique. En outre, on aperçoit une relation assez distincte au *ma*, puisque le *shamisen* intègre l’œuvre de manière presque imperceptible, et disparaît de la même manière. Cet emprunt est formalisé par l’agent à double fonction 5.

Cet aspect exotique impulsé par le jeu du *shamisen* contraste fortement avec la fin de l’œuvre où le piano, en solo, jouant dans des harmonies très occidentales, dans un style jazz/blues avec une forte utilisation de la pédale et des retards. Cependant, une question reste en suspens : puisque tout semble, hormis l’utilisation du *shamisen*, tourné vers l’Occident, en quoi cette œuvre est-elle exotique ?

III.B.1.c. Des agents à double fonction à l’exotisme, il n’y a qu’un pas

Nous avons abordé le fait que, par une manipulation de la bande son et son insertion dans la série d’animation, certains passages étaient coupés. Par exemple, dans le premier épisode de la série (13’55’’ – 14’50’’), on peut entendre *Sadness and Sorrow*, mais pas dans son entièreté. L’instrument le plus mis en valeur est le *shakuhachi* et son timbre particulier. Dans le deuxième épisode (14’40’’ – 16’10’’) on entend la partie thématique du *shakuhachi* ainsi que la cadence du *shamisen*, mais pas le piano, qui intervient pourtant à deux reprises en solo dans la création originale.

Ainsi, en mettant l’accent sur les instruments traditionnels, les grands médias de diffusion s’assurent de la « sonorité » japonaise de la pièce, tout en sachant que l’animation serait un franc succès à l’international. L’harmonisation est toujours tonale, et ce sont les accords qui se positionnent en tant qu’élément commun aux deux cultures. Les paramètres qui viennent modifier cet élément sont en revanche nombreux :

- Le premier paramètre est l’utilisation du timbre des instruments traditionnels : à la sortie des premiers épisodes, comme nous l’avons mentionné précédemment, il était encore assez rare d’utiliser ce type d’instrumentation. La nouveauté de ces timbres agit effectivement ici comme un agent à double fonction paramétrique, qui situe

assez naturellement la bande son dans une localité (le Japon). Mais ce paramètre à lui seul est insuffisant.

- Le second paramètre est la référence musicale constante à différentes traditions du point de vue des hauteurs : bien que le *shakuhachi* joue au premier abord dans un langage tonal, nous avons montré la présence d'une référence au premier tétracorde du mode *min'yō*. Cette référence au tétracorde trouve une certaine résonance dans le jeu du *shamisen*, complètement ancré dans le mode sans II et VI. Ces emprunts sont par ailleurs formalisés par l'agent à double fonction 2. De plus, l'interprétation du *shamisen* s'inspire grandement du cadre traditionnel populaire formalisé par les agents à double fonction 3 et 4.

C'est bien la superposition de tous ces paramètres au langage musical occidental qui vont permettre une réception exotique chez l'auditeur ou le spectateur. Toutefois, les emprunts présents dans cette pièce ne sont pas les seuls dans la bande son de *Naruto*.

III.B.2. Analyse comparative : Naruto Main theme

En effet, dans le thème principal de la série, nous pouvons retrouver des agents à double fonction similaires. Pour l'analyse de ce thème, nous adopterons la même méthodologie que dans la première étude de cas afin de ne pas fausser les résultats de recherche. De fait, nous nous baserons toujours sur une version officielle disponible sur YouTube⁹³⁹ et ferons les retranscriptions mélodiques. En revanche, nous détaillerons les techniques de jeu utilisées par les instruments traditionnels.

III.B.2.a. Instrumentation et forme

L'instrumentation, plus complexe que dans *Sadness and Sorrow*, se compose d'un *taiko*, de voix d'hommes, d'un *shamisen*, d'un *shakuhachi*, d'une guitare électrique, d'une batterie, d'un synthétiseur, d'une guitare basse et d'une flûte *nōkan*. Il faut bien avouer que, même si la superposition d'instruments traditionnels à une instrumentation rock est chose fréquente dans les mouvements *undergrounds* du Japon, l'ajout de la flûte *nōkan* est assez novateur. En fait, cette flûte possède deux tubes l'un dans l'autre, et son spectre est en conséquence inharmonique, ce qui produit un instrument non octaviant. En ce sens, il paraît très difficile de l'intégrer à un instrumentarium tempéré. En outre, comme son nom l'indique, ce thème est récurrent dans la

⁹³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=IrxMWAGYUkI&ab_channel=MUSASHIPROJECT-Topic

série, la présence d'instruments traditionnels ne peut donc être ignorée. Il nous reste alors à définir leur rôle au sein de la pièce.

Commençons par la structuration formelle de la pièce. Les trente premières secondes sont centrées sur l'instrumentation traditionnelle : en ouverture, quelques battements de *taiko* en solo, rejoint assez rapidement par des *kakegoe* réalisés par des voix d'hommes. Après cette courte introduction, le *shakuhachi* et le *shamisen* apparaissent – le premier joue le thème qui sera répété maintes fois dans la pièce, le second l'accompagnement avec le *taiko* et les *kakegoe*. La batterie et la guitare électrique entrent à 00'31'' et accompagnent le *shakuhachi* qui interprète alors le deuxième thème mélodique puis encore le premier thème (de 00'48'' à 1'20'').

Puis, de 1'20'' à 1'37'', c'est la guitare électrique qui domine mais très vite remplacée par le *shakuhachi*, qui sera mis à l'honneur de 1'37'' à 2'08'' – en interprétant les mêmes éléments thématiques qu'au début. À partir de 2'08'', le *shamisen* – qui était jusqu'alors accompagnant – interprète un solo très rythmique dont la technique de jeu est inspirée des *tsugaru jonkara bushi*. Mais le plus intrigant reste l'entrée de la flûte *nōkan* à 2'24''. En effet, elle joue un « thème sans hauteurs fixes » dans les aigus, et ressort par conséquent de la masse sonore (comme le piccolo dans l'orchestre occidental). Nous reviendrons sur cet aspect.

Enfin, à 2'40'', un silence marqué s'installe, bientôt rompu par un *kakegoe* qui introduit un solo de guitare électrique, dont la ligne mélodique renvoie aux solos caractéristiques du rock anglo-saxon des années 1970. De 2'58'' à 3'47'', le thème principal confié au *shakuhachi* réapparaît, avant que l'œuvre ne s'achève sur une prédominance de l'instrumentation occidentale, associée au *taiko* et aux *kakegoe*, auxquels Masuda confie la conclusion (fin à 4'26''). Voici la structure formelle détaillée par un tableau :

Tableau 24 : *Naruto main theme, instrumentation et forme*

Temporalité	Parties	Sous-parties	Instrumentation
0'00-1'20''	A	0'00''-0'17''	<i>Taiko, kakegoe</i>
		0'17''-0'31''	<i>Taiko, kakegoe, shakuhachi, shamisen</i>
		0'31''-0'48''	Guitare électrique, batterie, <i>taiko</i> , batterie, <i>shamisen, kakegoe</i>
		0'48''-1'20''	<i>Shakuhachi</i> , guitare électrique, batterie, <i>taiko</i> , batterie, <i>shamisen, kakegoe</i>
1'20''-2'40''	B	1'20''-1'37''	<i>Taiko</i> , guitare électrique, batterie, <i>kakegoe</i>
		1'37''-2'08''	<i>Shakuhachi</i> , guitare électrique, batterie, <i>taiko</i> , batterie, <i>shamisen, kakegoe</i>
		2'08''-2'24''	<i>Shamisen</i> , guitare électrique, batterie, guitare basse
		2'24''-2'39''	Flûte <i>nōkan</i> , guitare électrique, batterie, guitare basse
2'41''-4'26''	A'	2'41''-2'58''	Guitare électrique, batterie, <i>taiko</i> , <i>kakegoe</i> , guitare basse
		2'58''-4'26''	<i>Shakuhachi</i> , guitare électrique, synthétiseur, batterie, guitare basse, <i>taiko</i> , <i>kakegoe</i>

Il va sans dire que l'instrumentation traditionnelle est, dans la structure formelle, assez clairement mise en avant ; contrairement à *Sadness and Sorrow*, ceux-ci sont présents dans 100% des parties et l'introduction ne présente pas d'instrumentation occidentale. Dans la réalisation animée, l'avantage de ce thème est qu'il peut être découpé, chaque partie étant presque indépendante des autres. Par exemple, dans l'épisode trois de la série, de 4'20'' à 4'54'', on peut entendre le thème de la flûte *nōkan*, mais aucune autre partie ne sera intégrée. Dans l'épisode dix-neuf, à 13'07'', seule la partie A du tableau est utilisée, ce sera l'unique partie exploitée.

Un fonctionnement similaire au précédent morceau se retrouve dans cette pièce, à savoir une manipulation de la forme et de l'instrumentation de la pièce pour promouvoir les instruments japonais. D'autant plus que cette bande-son intègre généralement des moments épiques, qui tendent à susciter une émotion forte chez le spectateur. De fait, l'émotion du récepteur est directement liée aux instruments traditionnels – c'est le cas de cette bande-son, mais aussi de *Sadness and Sorrow*. Et l'analyse formelle nous a bien montré la prépondérance de l'instrumentation traditionnelle. L'utilisation des instruments traditionnels est par ailleurs formalisée par l'agent à double fonction 1.

III.B.2.b. Analyse mélodique : shakuhachi et shamisen

Nous avons décelé l'utilisation systématique des instruments traditionnels dans cette pièce. En revanche, nous devons déterminer les modes d'utilisation de ces derniers – notamment au niveau mélodique. Nous nous concentrerons sur deux instruments : le *shakuhachi* et le *shamisen*.

Voici le premier thème du *shakuhachi* :



Figure 184 : Naruto Main Theme, shakuhachi thème 1, Masuda

À première vue, ce thème semble pentatonique en la. Les notes principales sont la/do/ré/mi/sol avec une présence du second degré (si) assez négligeable. Le mode utilisé est donc le mode sans II et VI inspiré du *min'yō* et l'on retrouve d'ailleurs bien les références aux deux tétracordes de celui-ci (par exemple, m. 2, mm. 3-4 et m. 6, Figure 184). La première exposition de ce thème se situe au début de la pièce, lors de la partie où seule l'instrumentation traditionnelle est présente. On a alors, dès l'introduction, une sonorité particulièrement japonaise : le *taiko* et le *kakegoe* sont déjà à eux seuls assez représentatifs de ce que l'on trouve dans la musique japonaise – par exemple dans le théâtre *nō* – mais la superposition de ces éléments au mode sans II et VI du *shakuhachi* couplé au timbre particulier du *shamisen* crée assez inévitablement, presque inconsciemment, un exotisme assez prononcé si l'on rattache cette introduction à la série d'animation, d'autant plus que les emprunts sont liés au paramètre et donc à l'agent à double fonction 2, fortement corrélé à la sensation exotique. Remarquons aussi que l'harmonisation n'est ici pas tonale, mais bien modale. Cela est dû à l'instrumentation particulière de l'introduction. Le deuxième thème est construit strictement de la même façon :



Figure 185 : Naruto Main Theme, shakuhachi thème 2, Masuda

En revanche, l'entrée des instruments occidentaux change l'harmonisation, qui devient tonale. Et c'est en permanence un échange entre modalité et tonalité : le solo de guitare électrique est tout à fait tonal, et chaque fois que l'instrumentation occidentale apparaît, l'harmonisation est belle et bien tonale aussi. Mais les instruments japonais restent dans des modes qui tendent à les caractériser, c'est assez flagrant dans la partie de *shamisen* solo :



Figure 186 : Solo shamisen, Naruto Main Theme, Masuda

L'absence de deuxièmes et sixièmes degrés intègre tout de suite le langage mélodique du *shamisen* dans le mode sans II et VI. On remarque aussi que, tout comme dans les musiques populaires traditionnelles, la mélodie fonctionne par paliers dont les intervalles sont régis par les tétracordes. La construction de la pièce tourne donc autour d'une référence au mode *min'yō* et des deux tétracordes qui la constituent, dans une harmonisation tonale lorsque les instruments occidentaux sont présents, et modale lorsque les instruments traditionnels sont en *solī*. Mais ce n'est pas tout...

III.B.2.c. Techniques de jeu

Les techniques de jeu semblent elles aussi nous apporter quelques références aux traditions. Tout d'abord, le *shakuhachi* est décontextualisé de sa pratique par la rythmicité et la mélodie. En effet, cet instrument n'est traditionnellement pas utilisé pour son aspect mélodique, encore moins pour interpréter des rythmes occidentaux. Il est généralement utilisé pour de longues tenues, dont la hauteur va beaucoup varier dans un *tempo* d'une extrême lenteur, sur une rythmique la plupart du temps libre et où la qualité de chaque son (timbre) est bien plus importante que la ligne mélodique. Les interprètes utilisent généralement une structuration temporelle liée au *jo-ha-kyū*.

On remarque inévitablement qu'il n'est pas utilisé de cette manière dans la pièce de Masuda. En revanche, certaines caractéristiques propres à l'instrument sont clairement identifiables : la prépondérance du souffle, les attaques énergiques, le *vibrato* particulier ainsi qu'une indétermination des hauteurs sur certaines tenues sont autant d'éléments à prendre en compte dans une réception exotique. Ces caractéristiques particulièrement proches de la tradition sont à superposer à la présence rythmique du *taiko* et aux départs donnés par des

kakegoe. En outre, ces emprunts sont tous liés à l'agent à double fonction 3. Mais puisque le geste est ici au service du paramètre – la référence paramétrique est bien plus significative que les emprunts gestuels –, cela revient à rendre la fonction de l'agent à double fonction 3 décorative et amplificatrice de l'agent à double fonction 2.

Le *shamisen* n'intègre lui aussi pas tout à fait ses caractéristiques populaires traditionnelles ; en revanche, un rythme en particulier retient notre attention : l'enchaînement en sextolets aux mesures sept et huit. Ce trait caractérise tout à fait l'instrument dans les musiques populaires traditionnelles – par exemple, dans les *kyokubiki* des *tsugaru jongara bushi*⁹⁴⁰. On note aussi la présence du *sawari* ; nous avons déjà mentionné cet élément traditionnel dans nos recherches, qui constitue une modification du « timbre [du *shamisen*] en générant un grésillement caractéristique.⁹⁴¹ » Ce grésillement est facilement repérable dans le solo du *shamisen*, notamment dans les mesures trois et quatre de l'exemple (2'13''-2'17'' de la version étudiée).

La flûte *nōkan* est quant à elle complètement ancrée dans le langage traditionnel : aucune mélodie, seulement des notes pivots qui sont ornées et dont la hauteur est indéterminée sur une rythmique libre, amplement formalisée par l'agent à double fonction 3.

Le constat est assez clair : de nombreuses références à la musique prémoderne et à différentes traditions folkloriques du Japon sont présentes et constituent, toutes ensemble, les agents à double fonction qui viennent modifier la réception de l'auditeur par le biais de l'exotisme. En outre, la pièce est à rattacher au rock, genre musical totalement implanté en Occident, mais aussi au Japon depuis les années soixante-dix. Mais lors de l'écoute de la pièce, on la situe instinctivement dans une localité, à savoir le Japon. De fait, on peut aisément parler de *japonisation* des modèles occidentaux. Et c'est encore une fois bien l'agent à double fonction paramétrique et l'exotisme qui permettent l'identification de l'*esthétique japonisante*.

III.B.3. Conclusion

La série d'animation *Naruto* semble donc receler de nombreux agents à double fonction qui, mis au service de l'agent à double fonction 2, créent un exotisme. Cet exotisme est

⁹⁴⁰ Voici un exemple parmi de nombreux autres de ce type d'ornementation :

https://www.youtube.com/watch?v=FNZY-3OVrNM&ab_channel=NorikoTadano-Topic, de 1'25'' à 1'50''.

⁹⁴¹ Dobbelaere, Itzana, « Le *sawari* du *shamisen* : une illustration de l'esthétique des sons "impurs" dans la musique japonaise », *Koregos*, 2016, disponible sur le site de l'Académie Royale de Belgique, <https://koregos.org/fr/itzana-dobbelaere-le-sawari-du-shamisen-une-illustration-de-l-esthetique-des-sons-impurs-dans-la-musique-japonaise/>, consulté le 23/11/2023.

d'ailleurs bien plus prononcé que dans les films de Miyazaki, notamment par une manipulation des sociétés de diffusion sur les bandes originales pour accentuer la part de « japonité » de la musique. Nous précisons que ces manipulations sont choses fréquentes dans la diffusion des séries d'animations. En outre, puisque les genres musicaux utilisés sont d'origine occidentale mais que, lors de la réception de la pièce, l'auditeur localise ce type de musique au Japon, nous pouvons largement parler de japonisation des modèles musicaux occidentaux. Et c'est précisément ce genre de processus qui nous intéresse : agir sur un objet international (*Naruto*, ou plus largement l'animation japonaise) pour en exacerber les caractéristiques japonaises. Nous avons bien démontré que c'était le cas au niveau musical.

Par ailleurs, nous n'avons pas abordé toute la bande originale de *Naruto*, mais il y a bien d'autres manières d'utiliser les instruments traditionnels ; on peut citer les références à la pratique traditionnelle du *shakuhachi*, sur de longues tenues et sans véritable hauteur dans la bande-son *The Nine Tailed Fox Demon*, à la musique *honkyoku*, à des techniques de jeu traditionnelles du *shakuhachi* telles que le *korokoro*⁹⁴² ou encore de la présence du *ma* au sein des épisodes, dans un échange entre musique et silence.

Toujours est-il que l'animation japonaise montre la présence non-négligeable de l'*esthétique japonisante* dans sa musique, autant dans la création des pièces que dans les pratiques de diffusion des grands lobbies.

⁹⁴² Shaver J., *op. cité*, page 64.

IV. Tableau de généralisation des éléments traditionnels utilisés et comparaison

Tout comme dans le second chapitre, nous allons procéder à une généralisation des emprunts présents dans une partie de la musique populaire japonaise, sur la base du corpus de genres et de pièces étudiés jusqu'alors. Nous regrouperons d'abord les emprunts par classes d'agents à double fonction puis les relierons au tableau de généralisation de la musique contemporaine.

IV.A. Généralisation des agents à double fonction de l'esthétique japonisante

Nous avons classé les différents emprunts observés dans les parties précédentes sous forme d'un tableau de généralisation des processus exotiques. Toutefois, nous précisons que ce tableau n'est pas exhaustif, puisque nous n'avons pas abordé la totalité des musiques actuelles du Japon – cela est tout simplement impossible. Il existe donc bien d'autres références aux différentes traditions japonaises qui ne sont pas mentionnées dans ce tableau.

En revanche, dans le corpus des genres étudiés, nous avons suffisamment d'éléments pour parvenir à une généralisation des processus grâce à nos classes d'agents à double fonction. On remarque, tout comme dans le premier tableau de généralisation, une réciprocité incontestable entre les différents genres musicaux. La plupart des éléments intègrent la totalité des genres étudiés et sont généralement inspirés de structures musicales populaires traditionnelles. Par exemple, l'utilisation du *shamisen* ne correspond pas aux traditions musicales savantes du Japon – comme son utilisation dans la musique de *gagaku* – mais bien à la tradition folklorique (répertoire *jonkara bushi*, *min'yō*, etc.). Les concepts de temporalité, bien que faisant référence au *ma*, restent différents de ceux que l'on trouve dans l'esthétique contemporaine japonaise. La référence temporelle du *ma* est souvent liée au *zen* ou à la forme *jo-ha-kyū* dans la musique traditionnelle savante, alors que dans la musique folklorique traditionnelle, ce sont des concepts tels que le *yagi bushi* ou l'*oiwake* qui dominent.

Il s'agit dès lors de regrouper les emprunts dans un tableau qui puisse les classer dans une typologie – au sein de l'*esthétique japonisante* – comme pour le tableau du chapitre second.

Tableau 25 : agents à double fonction musiques actuelles étudiées

Genre musical	Emprunts utilisés
<i>J-rock</i>	- Instrumentation traditionnelle - Voix à gorge tendue - <i>Kakegoe</i> - <i>Jigoe</i> - Références aux modes japonais - Techniques de jeu traditionnelles - Indétermination des hauteurs - Techniques instrumentales inspirées du répertoire traditionnel populaire - Confrontation paramétrique des langages - Références à la musique tétracordale - Langage japonais - Référence au <i>sawari</i>
<i>Kayōkyoku</i>	- Techniques de jeu traditionnelles - Voix à gorge tendue - « Indéterminisme » - <i>Ma</i> - Instrumentation traditionnelle - Mélisme (référence au <i>kobushi</i>) et ornementation - Références au répertoire traditionnel (<i>utaimono, min'yō, nō, etc.</i>) - Références aux modes japonais (<i>min'yō, miyakobushi, tétracordes, etc.</i>) - <i>Jigoe</i> - Langage japonais - Confrontation paramétrique des langages
<i>Enka</i>	- Références aux modes traditionnels (<i>min'yō, miyakobushi, etc.</i>) - Références à la musique tétracordale - « Indéterminisme » - Références au <i>ma</i> (<i>omotema</i> et <i>urama</i>) - Instrumentation traditionnelle - Références au répertoire traditionnel (<i>nō, tsugaru jongara bushi, etc.</i>) - Langage japonais - Mélisme (<i>kobushi</i>) et ornementation - Références temporelles au <i>Yagi bushi</i> et à l'<i>oiwake</i> - Techniques de jeu traditionnelles - Techniques vocales traditionnelles (<i>jigoe, hanagoe, yuri, nori, etc.</i>) - Confrontation paramétrique des langages - Relation entre son et silence - Accordage en référence au <i>chōshi awase</i>
Musique d'animation	- <i>Ma</i> - Utilisation d'instruments traditionnels - Références aux modes japonais (<i>min'yō, miyakobushi, etc.</i>) - Référence à la musique tétracordale - Références temporelles au <i>Yagi bushi</i> et à l'<i>oiwake</i> - Références aux genres et répertoires traditionnels - <i>Sawari</i> - Indéterminisme - Confrontation paramétrique des langages - Techniques de jeu traditionnelles - Relation entre son et silence - Langage japonais - <i>Zen</i> - <i>Kakegoe</i>
J-pop	- Instrumentation traditionnelle - Techniques vocales traditionnelles - Références aux modes japonais (<i>min'yō, insenpo, yōsenpo, etc.</i>) - Confrontation paramétrique des langages - Langage japonais - Références aux tétracordes

Tableau 26 : généralisation agents à double fonction

Agents à double fonction	Exemples d'emprunts	Application dans les musiques actuelles
1 : Emprunts instrumentaux	- <i>Shakuhachi</i> - <i>Koto</i> - <i>Nōkan</i> - Voix traditionnelle - <i>Shamisen</i> - Instrumentation traditionnelle - <i>Etc.</i>	Souvent utilisés de manière non conventionnelle et dans un tempérament égal
2 : Emprunts paramétriques	- Références tétracordales - Références aux modes japonais - Mode <i>yonanuki</i> - Rythmes caractéristiques - <i>Chōshi awase</i> - <i>Etc.</i>	Prépondérance de ce type d'emprunts, largement plus présents dû à la signification du paramètre
3 : Emprunts gestuels	- <i>Muraiki</i> - <i>Korokoro</i> - <i>Kakegoe</i> - Variation de hauteur - Variation temporelle - <i>Vibrato</i> spécifique - Indéterminisme - Techniques de jeu tirées du répertoire traditionnel - Voix à gorge tendue (<i>kobushi</i>) - Mélismes - <i>Jigoe</i> - <i>Sawari</i> - <i>Etc.</i>	Variations partielles et non conformes aux variations indéterminées, permettent d'amplifier la fonction de l'agent à double fonction 2.

4 : Emprunts aux formes et genres traditionnels	- Citation de thèmes traditionnels - Références au répertoire traditionnel - Référence au <i>tsugaru jonkara bushi</i> - <i>Nō</i> - <i>Utaimono</i> - <i>Etc.</i>	Temporalité musicale indécélable Flou temporel Temps non-mesuré Étirement temporel Importance de la gestuelle... Application d'une structure musicale traditionnelle dans les musiques actuelles
5 : Emprunts aux préceptes esthétiques et spirituels appliqués à la musique	- Silence - Références au <i>yagi bushi</i> et à l'<i>oiwake</i> - <i>Ma</i> - Esthétique du <i>zen</i> - <i>Etc.</i>	Amplification de l'agent à double fonction 2.
6 : Apports extérieurs au domaine musical traditionnel	- Visuels traditionnels très marqués (temples, sanctuaires, paysages, architecture, <i>etc.</i>) - Tenues traditionnelles - Sujets et paroles souvent tourné.e.s vers la vie quotidienne, le <i>furusato</i>, la vie japonaise, <i>etc.</i> - Langage japonais - <i>Etc.</i>	

Il faut bien comprendre que ce tableau n'est pas complet, mais bien basé sur le corpus de genres et de pièces étudiés en profondeur. Il est donc tout à fait possible que d'autres emprunts existent – c'est d'ailleurs probablement le cas. C'est la raison pour laquelle nous avons spécifié « exemple » dans les titres du tableau. Il ne s'agit en effet que d'exemples non-exhaustifs qui constituent la base de l'intégration d'emprunts au sein de l'orientation esthétique d'une partie des musiques japonaises actuelles – autrement appelée *esthétique japonisante* dans cette thèse. En revanche, les typologies sont exhaustives et permettent de classer les différents emprunts par catégorie.

En outre, tous ces éléments intègrent une musique d'ascendance populaire occidentale – rock, pop, jazz, blues, *etc.* De ce fait, dans la mesure où les compositeurs japonais mobilisent des procédés musicaux exotiques afin de conférer à ces types de musique une coloration perçue comme japonaise, il devient pertinent de parler d'un processus de *japonisation* des modèles occidentaux. Comme nous l'avons démontré au fil de ce chapitre, cette japonisation amène inévitablement – et c'est généralement ce qui est souhaité par les lobbies de l'industrie musicale japonaise – à un exotisme prononcé par la présence de l'agent à double fonction paramétrique,

ainsi qu'à une distanciation des traditions. Ce sont précisément ces différents éléments qui définissent ce que nous appelons l'*esthétique japonisante*. Et, même si les universitaires et les musiciens n'arrivent pas à s'accorder sur ce qu'est précisément la « japonité » dans la musique populaire japonaise, ils semblent s'entendre sur le fait qu'elle n'est définitivement pas – ou plus – occidentale.

IV.B. Comparatif : esthétique du syncrétisme fertile et esthétique japonisante ; un rapport aux traditions

Ce qui est d'autant plus marquant, en observant les deux tableaux de généralisation (celui-ci-dessus ainsi que celui du chapitre second), c'est que de nombreux emprunts intègrent autant le particularisme japonais de la musique contemporaine que l'*esthétique japonisante*. Voici quelques exemples d'emprunts que l'on retrouve dans les deux esthétiques, sous forme de tableau :

Tableau 27 : Tableau comparatif des deux généralisations

Esthétique japonaise de la musique contemporaine	Esthétique japonisante
<i>Ma</i>	<i>Ma</i>
Indéterminisme des hauteurs	Référence à l'indéterminisme des hauteurs
Confrontation des langages	Confrontation des langages
<i>Jo-ha-kyū</i>	<i>Yagi bushi, oiwake</i>
Utilisation du répertoire traditionnel et citations de thèmes traditionnels	Références au répertoire traditionnel et citations de thèmes traditionnels
<i>Sawari</i>	<i>Sawari</i>
Esthétique du <i>zen</i>	Esthétique du <i>zen</i> (superficielle)
Utilisation d'instruments traditionnels	Utilisation d'instruments traditionnels
Réutilisation des chants populaires traditionnels	Références au chants populaires traditionnels
Modes traditionnels	Références au modes traditionnels
Silence	Silence
Techniques de jeu traditionnelles (au plus proche de la tradition)	Techniques de jeu traditionnelles (relativement superficielles, amplification de l'agent à double fonction 2)
<i>Kakegoe</i>	<i>Kakegoe</i>
<i>korokoro</i>	<i>korokoro</i>
Prépondérance du souffle (<i>shakuhachi</i>)	Prépondérance du souffle (<i>shakuhachi</i>)

On le remarque donc, une véritable réciprocité entre les deux types de musique est identifiable. On note cependant que dans le particularisme propre à certains compositeurs japonais, les emprunts tendent à se rapprocher sincèrement des traditions – on peut considérer cette esthétique comme *respectueuse de la tradition* – alors que dans l'*esthétique japonisante*, il ne s'agit généralement que de références, parfois comprises comme des clichés, qui engendrent une réception exotique. En ce sens, l'objectif visé par l'utilisation d'agents à double fonction similaires, parfois avec des emprunts issus de mêmes traditions, n'a pas la même signification dans les deux types de musique : dans le particularisme japonais de la musique contemporaine, il s'agit plutôt de *structures gestuelles* similaires entre les traditions et la musique contemporaine qui permettent de créer une musique véritablement syncrétique par le rapprochement de gestes communs et où la valeur paramétrique est reléguée au second plan. Tandis que dans l'*esthétique japonisante*, il est plutôt question d'apporter une forme d'exotisme – ou de caractère local pour un Japonais – grâce à la force significatrice du paramètre. Mais dans les deux cas, il est bien question de créer une orientation musicale proprement japonaise et identifiable comme telle. Pour le dire autrement, l'utilisation d'un même emprunt amène à des perceptions différentes car les processus de juxtaposition diffèrent : dans le cadre des œuvres contemporaines étudiées, le matériau est traité dans sa réciprocité gestuelle avec les matériaux existants dans la musique contemporaine. Il devient donc possible d'opérer une juxtaposition fonctionnelle des différents éléments et d'apporter du renouveau dans la création contemporaine. Dans le cadre des pièces relevant de la musique populaire, l'objectif semble plutôt résider dans la réception immédiate de la référence ; elle est donc basée sur la modification de paramètres connus, processus qui permet à l'exotisme d'apparaître par le biais des emprunts de l'agent à double fonction 2 – naturellement ou non. En revanche, bien que la référence soit beaucoup plus claire, la juxtaposition n'est pas fonctionnelle puisque basée sur le paramètre, qui diffère largement entre la musique tempérée occidentale et le langage musical traditionnel. En outre, il existe bien des emprunts gestuels dans les musiques actuelles, nous en avons mentionné certains. Ils semblent cependant avoir davantage pour fonction d'intensifier la réception exotique que de relever d'une logique syncrétique, dans la mesure où ils demeurent subordonnés à un emprunt paramétrique et ne bénéficient pas de l'autonomie que l'on peut observer dans certaines œuvres de musique contemporaine.

Si l'on conclut sur cette comparaison :

Les agents à double fonction paramétrique et gestuel sont amplifiés lorsque les autres agents à double fonction y sont superposés – en particulier l'agent à double fonction

instrumental. L'agent à double fonction gestuel, en ce qu'il permet une relation entre deux types de langage par réciprocité, est syncrétique. Sa qualité syncrétique peut être amplifiée par l'apport d'autres agents à double fonction, excepté l'agent à double fonction paramétrique. En effet, la signification du paramètre est telle que sa présence efface la relation réciproque des langages par le geste. Par exemple, l'indéterminisme ne peut être évoqué fidèlement à cause du tempérament égal ; de fait, l'aspect exotique est amplifié par le geste instrumental – qui passe d'une autonomie à un support de mise en avant du paramètre. Donc l'agent à double fonction 3 (gestuel) est capable de dépasser l'exotisme si et seulement si l'agent à double fonction 2 (paramétrique) est absent. Par ailleurs, il a une corrélation négative avec l'agent à double fonction paramétrique : superposé à celui-ci, il est capable d'en amplifier la caractéristique exotique (au même titre que les autres agents à double fonction) mais l'inverse est faux ; l'agent à double fonction paramétrique ne peut renforcer la dimension syncrétique de l'agent à double fonction gestuel, en raison de la charge signifiante trop marquée qu'il véhicule.

IV.C. Conclusion de partie

Nous avons montré qu'aujourd'hui, même la musique populaire japonaise présente des caractéristiques locales spécifiques, ce qui conduit à envisager que, quel que soit le style musical abordé, des éléments culturels japonais y soient intégrés de manière consciente. En effet, nous avons pu délimiter certaines frontières entre la pratique traditionnelle et la musique japonaise actuelle. Malgré cette séparation entre le passé et le présent, nous avons vu que certains éléments de l'héritage musical ancestral surgissent, de manière souvent détournée, dans les musiques actuelles d'avant et d'après-guerre ; ces éléments sont d'ailleurs « fréquemment identifiés par le public japonais et non-japonais comme des marqueurs culturels.⁹⁴³ » De Ferranti explique en ce sens que « l'étude des liens subtils mais évidents entre les pratiques musicales nouvelles et anciennes au Japon peut illustrer les façons dont la musique *pop* fait indubitablement partie de la “culture musicale japonaise” et constitue un véhicule authentique de l'identité japonaise contemporaine, dont la force expressive n'est en rien diminuée par le fait qu'elle est également une manifestation locale d'une culture musicale transnationale et d'idiomes de la culture populaire mondiale.⁹⁴⁴ » En fait, la présence des agents à double fonction dans les genres actuels de la musique japonaise nous montre le lien, la continuité dans la relation du Japon à ses traditions d'antan.

⁹⁴³ Stevens, Carolyn, *op. cité*, pp. 47-50.

⁹⁴⁴ De Ferranti, Hugh, *op. cité*, page 208, nous traduisons.

Conclusion générale

Depuis l'ère *Meiji*, la musique japonaise s'est transformée sous l'effet de l'ouverture à l'Occident, donnant lieu à de multiples formes d'hybridation. Alors que la première moitié du vingtième siècle a été marquée par des tentatives d'inscrire des éléments traditionnels dans une écriture occidentale au service d'une musique nationale, la période qui suit la Seconde Guerre mondiale voit émerger deux dynamiques en tension : l'une tendant vers la mondialité, l'autre vers une réaffirmation des caractéristiques musicales locales. C'est dans cet entre-deux que s'est inscrit cette recherche, en interrogeant les modalités d'intégration de la tradition japonaise dans les œuvres musicales contemporaines et populaires depuis les années 1950.

Partant de l'hypothèse qu'un même ensemble d'éléments musicaux faisant référence à des éléments traditionnels – désignés comme agents à double fonction – peut donner lieu à des esthétiques contrastées, cette thèse a examiné comment certains compositeurs japonais de musique contemporaine produisent un langage syncrétique, cohérent et fécond, tandis que, dans d'autres types de musique, est élaborée une esthétique japonisante davantage tournée vers l'exotisme ou la reconnaissance culturelle immédiate. L'étude visait ainsi à identifier, catégoriser et comparer les processus de juxtaposition de ces emprunts dans des contextes musicaux différenciés.

La méthodologie adoptée dans cette thèse reposait sur une approche plurielle articulant analyse musicologique détaillée, élaboration d'outils conceptuels, étude comparative et enquête de terrain. Elle s'est d'abord construite autour d'une analyse approfondie d'œuvres issues de la musique contemporaine japonaise – notamment celles de Takemitsu, Hosokawa, Taira, Yamamoto ou Kishino – mobilisant outils analytiques (étude du geste, de la temporalité, du timbre, des techniques instrumentales) et concepts développés au fil de la thèse, en particulier celui d'agent à double fonction, permettant de distinguer les emprunts selon leur rôle paramétrique, gestuel, instrumental ou encore formel. Cette première phase, fondée sur un corpus volontairement restreint mais représentatif, a rendu possible l'identification des mécanismes d'hybridation conduisant au syncrétisme. La seconde étape a consisté en l'analyse de différents genres de la musique populaire japonaise – *enka*, J-pop, musiques d'animation –, selon une méthode similaire mais appliquée à des contextes esthétiques et médiatiques distincts, permettant d'observer la transformation des mêmes emprunts dans une logique davantage orientée vers l'exotisme ou la japonisation des modèles occidentaux. L'ensemble du travail est

ainsi structuré par une méthodologie comparative, où les résultats obtenus dans chaque corpus sont confrontés à un tableau général de classification des agents, afin d'établir les convergences et divergences entre syncrétisme et exotisme. À ce volet analytique s'ajoute une dimension qualitative, reposant sur des entretiens réalisés avec des compositeurs et instrumentistes japonais, ainsi qu'une observation de terrain dans le contexte musical et culturel japonais, permettant de mieux saisir les enjeux de réception, les intentions poétiques et la manière dont les traditions sont perçues, mobilisées ou réinventées dans la création actuelle. Cette combinaison d'analyses musicales fines, d'outils conceptuels, d'approches comparatives et de matériaux empiriques constitue un cadre méthodologique robuste permettant de comprendre les dynamiques complexes de l'hybridation musicale au Japon de 1950 à nos jours.

Nous avons ainsi établi une typologie rigoureuse des emprunts par classes d'agents à double fonction, permettant d'observer comment ces éléments sont mobilisés selon des logiques musicales très contrastées. Leur présence dans des œuvres contemporaines s'accompagne d'un travail de transformation en profondeur, où l'élément traditionnel devient un moteur de la pensée musicale, intégré de manière structurelle à l'écriture. À l'inverse, dans les musiques actuelles, ces mêmes éléments sont fréquemment utilisés comme signes identitaires ou marqueurs stylistiques dans une logique d'exotisme ou de marketing culturel.

L'analyse met en évidence, chez certains compositeurs, l'existence d'un langage syncrétique où les éléments traditionnels ne sont pas mobilisés comme ornements, mais comme composants structurels du discours musical. Takemitsu, Hosokawa, Kishino ou Taira incarnent cette recherche d'une poétique singulière, profondément ancrée dans la culture japonaise, mais en dialogue constant avec les langages contemporains occidentaux. En parallèle, les musiques populaires japonaises – bien que riches et complexes – s'inscrivent davantage dans des dynamiques de reconnaissance symbolique, où les emprunts participent à la construction d'une identité sonore immédiatement identifiable.

Ce travail contribue ainsi à renouveler les outils de compréhension de la création musicale japonaise contemporaine. Il propose une lecture critique de l'hybridation, refusant à la fois l'idée d'un métissage naïf et celle d'une opposition figée entre Orient et Occident. En articulant analyse musicale, réflexion théorique et enquête de terrain, cette thèse aura éclairé les tensions entre syncrétisme et exotisme.

Le premier apport de cette recherche est d'avoir mis en évidence la fécondité du concept d'agent à double fonction, en tant qu'outil d'analyse des emprunts à la tradition musicale et de leur rôle dans le façonnement de différentes esthétiques. Le second réside dans la démonstration, à partir d'un corpus significatif, d'un dépassement de l'exotisme dans une partie de la musique contemporaine japonaise. Des compositeurs tels que Tōru Takemitsu, Toshio Hosokawa ou Yoshihisa Taira y intègrent les traditions musicales nippones non pas comme simples citations, mais comme composants transformés au cœur du langage compositionnel, notamment via le geste synchrétique. Nous avons d'ailleurs mis en avant les conditions nécessaires à la réalisation d'un geste synchrétique. Par contraste, les musiques actuelles japonaises mobilisent souvent ces mêmes éléments dans une logique de stylisation, donnant lieu à une japonisation des modèles occidentaux davantage qu'à une intégration organique des traditions. Enfin, l'enquête de terrain – combinant entretiens qualitatifs et observation quantitative – a permis de faire émerger une diversité de postures créatives contemporaines au Japon, oscillant entre affirmation identitaire et ancrage transculturel.

Malgré l'ampleur du corpus analysé et la diversité des approches mobilisées, certaines limites subsistent. La typologie, bien qu'opérationnelle, mériterait d'être éprouvée sur d'autres corpus, notamment hors du Japon. De même, les processus de réception n'ont été abordés qu'indirectement ; leur étude plus approfondie ouvrirait de nouvelles perspectives sur les effets symboliques des emprunts.

Plusieurs prolongements peuvent être envisagés. Sur le plan théorique, il serait intéressant d'approfondir la notion de poïétique synchrétique dans d'autres contextes culturels. Sur le plan méthodologique, une étude systématique de la réception (auditeurs, interprètes, critiques) permettrait de tester les hypothèses avancées ici sous un angle sociologique et esthétique renouvelé.

Au terme de ce parcours, cette thèse aura permis de penser la création musicale japonaise non plus comme le simple produit d'un métissage culturel, mais comme un champ d'expérimentation complexe, mouvant et réflexif, où les traditions musicales, loin d'être figées, sont sans cesse rejouées, recomposées et réinvesties dans des stratégies artistiques contemporaines et actuelles. Elle montre que l'hybridation musicale, qu'elle soit exotique ou synchrétique et au-delà du seul cas japonais, constitue un outil critique puissant pour penser les relations entre identité, mémoire et Modernité dans un monde globalisé.

Annexe 1 : Retranscriptions des entretiens

Entretien avec Kazutomo Yamamoto, 18/09/2024, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Monsieur Yamamoto. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Je tiens à m'excuser par avance pour mon niveau de japonais, qui est bien loin d'être parfait. J'ai pu écouter quelques-unes de vos œuvres sur YouTube, et je les trouve très intéressantes. Quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment vous en êtes arrivé à composer ?

K.Y. : Je n'ai pas étudié la musique. Je ne suis pas allé dans une école de musique et je n'ai pas du tout étudié la musique en tant que discipline professionnelle. Il n'y avait pas de piano dans la maison où je suis né. Mes parents, mon père et ma mère à la maison, ne faisaient pas de musique. Mais j'adorais écouter de la musique. J'écoutais toutes sortes de musique à la radio. Et quand j'étais à l'école primaire, quand j'avais dix ans, je voulais écrire des chansons, composer de la musique. Mais je ne savais pas comment écrire de la musique, ni comment écrire des notes. Je chantais et j'enregistrais sur des cassettes. Mais à l'âge de douze ans, j'ai entendu ma propre voix et j'ai commencé à me sentir gêné. J'ai écouté beaucoup de musique par moi-même et, en même temps, j'ai regardé des partitions et je les ai apprises. En même temps, je voulais jouer du piano. Mais nous n'avions pas de piano à la maison, alors j'écoutais les morceaux de piano que j'aimais, comme Debussy, puis je regardais les partitions et je les réécrivais sur du papier. Je les écrivais, puis j'écoutais les notes sur les partitions. Puis le lendemain, je faisais les doigtés sur le piano de l'école. En jouant, j'entendais l'air et je trouvais ça amusant, je le répétais jour après jour, et j'ai commencé à jouer du piano. J'ai donc appris à lire les partitions et à jouer du piano en autodidacte, puis j'ai commencé à composer. En fin de compte, je n'ai jamais eu besoin d'apprendre de qui que ce soit ou d'avoir un professeur pour étudier la musique.

L.D. : Comment en êtes-vous arrivé à composer de la musique contemporaine ?

K.Y. : J'avais treize ans et j'ai entendu à la radio une musique que je n'avais jamais entendue auparavant. Je me suis dit : « Qu'est-ce que c'est que ça ? » Et quand j'avais treize ans, il n'y avait pas encore internet. À l'époque, il n'y avait que des CD et des disques compacts. Et quand on voulait écouter ce genre de musique, il était difficile de l'obtenir. J'ai donc commencé à tout enregistrer et, petit à petit, je me suis intéressé à ce genre de musique, grâce à la radio. En l'écoutant, je me suis dit : « Je veux écrire quelque chose comme ça aussi. » Je ne savais pas comment l'écrire, mais je voulais essayer. Mais je ne sais pas, j'ai senti que ce genre de musique me correspondait. J'ai trouvé ça génial. Je ne savais pas ce que c'était, mais j'ai trouvé que c'était une musique formidable, et c'est ainsi que j'ai commencé à m'y intéresser de plus en plus.

L.D. : J'ai pu voir sur votre site internet que vous aviez une formation littéraire. Est-ce que cela apparaît dans votre musique ? De quelle manière utilisez-vous ces compétences ?

K.Y. : C'est très important pour moi. Je ne suis pas un bon pianiste. Et comme j'ai appris à composer tout seul, je n'ai pas pu entrer dans une école de musique japonaise. Je n'ai pas pu entrer dans des universités musicales japonaises non plus, puisque je n'ai pas été accepté. Mais je voulais devenir compositeur. Et comme je ne pouvais pas entrer dans une académie de musique, j'ai préféré étudier la poésie, parce qu'un poème est extrêmement court. Il est court, mais il contient beaucoup de choses. Si j'arrivais à comprendre un poème et à en ressortir beaucoup de choses, je pourrais faire de même en écoutant différents types de musique. J'ai étudié la littérature, mais c'était avant tout pour réaliser mon objectif musical, et non pour la littérature elle-même.

L.D. : J'aimerais savoir quels sont vos axes de recherche, votre pensée lorsque vous composez ?

K.Y. : Vous étiez intéressé par le morceau pour *shamisen* que j'ai composé. Ce que je trouve très important quand j'écris un morceau, par exemple, quand j'écris un morceau pour un instrument japonais comme le *koto* ou le *shamisen*, je ne cherche absolument que des choses qui ne peuvent être faites que sur cet instrument. Par exemple, cela n'a pas de sens de faire quelque chose qui peut être fait sur une harpe en le faisant sur un *koto*. Je cherche uniquement des choses qui ne peuvent être faites qu'avec le *koto*, des choses qui ne peuvent être faites qu'avec le *shamisen*. Il en va de même pour le violon et le violoncelle. Si cela peut être fait avec un autre instrument, il vaut mieux le faire avec un autre instrument. C'est la première chose à laquelle je pense.

L.D. : Vous essayez donc d'aller au-delà de la qualité du *shamisen* ou du *koto* et d'incorporer et d'adopter de nouvelles techniques, par exemple ?

K.Y. : Oui, c'est cela !

L.D. : Comment cela transparait dans votre musique ? Quels sont vos processus de composition ?

K.Y. : Cela dépend du travail, au cas par cas. Par exemple pour la pièce qui sera créée samedi prochain [21/09/2024] je vais attacher des cordes reliées à un *koto*. La raison pour laquelle j'ai eu cette idée, c'est que le Japon a connu un grand tremblement de terre en 2011, et comme vous le savez peut-être, la centrale nucléaire a été détruite, et Tokyo a perdu toute son électricité. Et à ce moment-là, le son et le bruit quotidiens n'étaient plus liés à l'électricité. J'ai alors pensé qu'il serait formidable de pouvoir produire du son sans utiliser d'ordinateurs ou de haut-parleurs. J'ai commencé à chercher quel type de son je pouvais faire avec les matériaux que je connaissais. Ensuite, j'ai associé ces matériaux au *koto* et j'ai fait des essais. Par exemple, au lieu d'utiliser mes ongles, je frotte les cordes avec une sorte de bâton et je les tapote. Ensuite, je réfléchis à la manière d'intégrer les matériaux dans le temps. Le son devient progressivement de plus en plus linéaire, du son de frottement initial au son de *pizzicato*. Le flux sonore, ou plutôt la forme du son, change au fur et à mesure qu'il est tiré, puis s'achève avec la main. Le son est très important dans ma composition. Grâce à lui, la forme change de plus en plus. Je ne travaille pas avec une mélodie, mais avec un son qui prend différentes formes et se termine de différentes manières.

L.D. : Mais pourquoi utiliser un *koto* pour cette composition, et pas un autre instrument ?

K.Y. : Le principe de cette composition [*El Norte*] est d'attacher un fil aux cordes d'un instrument. Mais la harpe, par exemple, bouge tellement que la corde change de tension tout le temps et ne produit pas de son. Les cordes du *koto* sont plus épaisses et ont une vibration beaucoup plus stable, donc on ne peut faire ce type de son qu'avec le *koto*.

L.D. : Les notions de geste ou de texture ou de figure intègrent-elles vos processus de composition ? Si oui, de quelles façons ?

K.Y. : Oui, bien entendu, j'utilise le geste lorsque je compose. Par exemple, certains gestes sont couramment utilisés par le joueur de *shamisen*, pour « tromper » le public, par exemple. Je réutilise les gestes propres aux instruments pour lesquels je compose. Mais je veux aussi que les instrumentistes utilisent les gestes que j'écris dans mes œuvres. Par exemple, dans ma pièce pour *biwa*, *Mer de nuages*, l'instrumentiste tente de faire ressortir les sons du *biwa* par le geste. La qualité timbrale de l'instrument est mise en avant par la capacité de l'instrumentiste à faire bouger les cordes de telle ou telle manière, avec des gestes spécifiques, qui permettent de créer une palette de sons propres à l'instrument japonais dans un style d'écriture contemporain.

L.D. : Lorsque vous composez pour instruments classiques, occidentaux disons, à quoi pensez-vous pour créer (par exemple dans *Irradiance*) ?

K.Y. : La plupart des musiques que j'écoute habituellement sont des musiques européennes, les plus récentes. Et je pense que je tire souvent de ce genre de musique beaucoup d'indices et d'inspirations pour mes compositions. Il y a une raison à cela, je pense que les Européens comprennent mieux les instruments européens. C'est pourquoi je regarde et j'apprends de leurs œuvres, des œuvres des Européens. Les Japonais ont un sens du son et du bruit légèrement différent de celui des Européens, notamment parce que le bruit est intégré depuis très longtemps dans diverses traditions musicales. C'est pourquoi je fais délibérément faire ce genre de choses aux instruments européens. J'utilise, en quelque sorte, des techniques gestuelles « bruitistes » traditionnelles japonaises pour un instrument européen. En faisant cela, on crée quelque chose de nouveau dans le flux de la musique européenne, et cela donne aussi un sens au fait que nous sommes Japonais. Cependant, j'écoute toujours des œuvres d'Européens. Je les respecte énormément.

L.D. : Lorsque vous composez pour instruments traditionnels ou voix traditionnelles, utilisez-vous les spécificités traditionnelles de ces instruments, ou bien pensez-vous la composition pour ces instruments de façon plus contemporaine ?

K.Y. : Oui, je pense à la façon traditionnelle de jouer. Dans *El Norte*, j'ai trouvé un moyen de jouer du *koto* en faisant vibrer des cordes sur lesquelles sont positionnés des gobelets. Mais au début, je voulais utiliser la manière traditionnelle de jouer, et je voulais le faire de telle sorte que le son du frottement, le son du mélange, change. Mais je n'obtenais pas le son désiré. Ensuite, j'ai frotté avec un gobelet, et j'ai trouvé un son ouvert-fermé qui correspondait à mes attentes. Je suis donc parti d'un point traditionnel et j'ai continué à changer pour arriver à quelque chose de nouveau. La première chose que je fais, c'est d'étudier le jeu traditionnel, l'interprétation et la technique. À partir de là, je commence à penser à de nouveaux sons qui n'ont jamais été joués auparavant, et je finis par trouver des façons nouvelles et étranges de jouer. De plus, en faisant cela, en partant des techniques de jeu pour instruments traditionnels,

nous arrivons progressivement à de nouvelles questions, comme : « oh, je veux ce genre de son, je veux faire ce genre de son. » À ce moment-là, je commence à faire diverses choses, comme frotter avec ceci, ou frotter avec cela, et alors diverses choses qui n'ont jamais été faites auparavant sont créées. J'ai donc un long processus de recherche avant de commencer à composer pour ces instruments ou en m'inspirant d'eux.

L.D. : Est-ce que, dans vos pièces pour instruments « occidentaux », vous utilisez une pensée ou une notion traditionnelle japonaise ?

K.Y. : Oui, oui. Mais je n'ai pas besoin d'incorporer cela. D'un autre côté, j'ai une question pour vous : lorsque vous écoutez une œuvre japonaise, reconnaissez-vous toujours qu'elle est japonaise ?

L.D. : Pour ma part, oui, je pense que la musique contemporaine japonaise a un style.

K.Y. : Je pense que lorsque les gens entendent les œuvres d'un compositeur japonais, ils se disent que c'est de la musique japonaise, et c'est probablement ce que pensent aussi les Européens. Je pense que la musique que nous faisons est différente de celle des Européens pour une raison ou une autre, mais je n'essaie pas d'y intégrer des idées japonaises si je n'écris pas pour instruments japonais. Je n'essaie pas de montrer que je suis japonais d'une manière ou d'une autre. Mais je pense que c'est probablement ce que l'on entend. Même si je n'y pense pas, cela sera inclus dans mon travail, de façon inconsciente. L'apparition d'un « style » japonais contemporain est, en tout cas chez moi, inconscient. Je n'ai jamais écrit une musique en pensant qu'elle était japonaise. J'essaie de faire de bonnes œuvres. Mais lorsque vous écoutez ma musique, je suis sûr que vous vous dites : « Oh, c'est de la musique japonaise. » Tous les Européens me disent que c'est de la musique japonaise. Ce n'est pas ce que je veux faire, mais c'est ce à quoi ça ressemble.

L.D. : Est-ce que cela vous dérange ?

K.Y. : Ce n'est pas tant que cela me préoccupe, mais je pense que c'est lié à la question de savoir comment nous, les Japonais, traitons le son. Pour nous, le son commence au début et se termine lorsqu'il se décompose et disparaît. Nous ne le considérons pas vraiment comme un matériau mais plutôt comme une forme. C'était déjà comme ça dans la tradition avant l'arrivée de la musique contemporaine. Et je pense que nous le faisons aussi avec les instruments européens. Ce n'est pas que nous, Japonais, en soyons conscients, mais nous le faisons naturellement, comme si c'était une évidence. C'est déjà traditionnel, ou c'est déjà ancré en nous, donc nous n'essayons pas de faire quelque chose comme cela, nous faisons naturellement de la musique comme cela. Je pense que c'est ce que les Européens considèrent comme étant japonais, mais nous, vous savez, nous faisons cela comme une évidence.

L.D. : Trouvez-vous des gestes communs entre la pratique des instruments traditionnels et la pratique de la musique contemporaine ? Est-ce que ces gestes communs transparaissent dans votre musique ?

K.Y. : Ah, oui, c'est une question très intéressante. Je n'y avait pas vraiment prêté attention auparavant. Lorsque je dis qu'en tant que Japonais, j'écris des œuvres pour des instruments traditionnels, il faut bien comprendre que je n'en pratique aucun. Je ne sais jouer d'aucun de

ces instruments, donc en ce sens, je pense que l'approche des instruments européens et des instruments traditionnels japonais est la même, je ne fais pas vraiment de distinction dans l'écriture des gestes. J'effectue des recherches et je discute avec les musiciens. J'apprends quels types de sons ils peuvent produire, ce qu'ils peuvent faire et comment les jouer, puis j'élabore une nouvelle méthode à ma façon et je compose avec ces éléments. Dans mon esprit, il n'y a probablement pas beaucoup de différence entre les instruments européens et les instruments traditionnels japonais. Mais la façon dont ils traitent le son est un peu différente. Par exemple, le *biwa* ne peut que difficilement jouer avec un ensemble, puisqu'il ne peut pas jouer les notes classiques (do-re-mi-fa-sol-la-si-do). Il se joue souvent en accompagnement du chant. Avec ce type d'instrument, si vous le faites à la manière dite européenne, cela ne fonctionnera pas. Il faut donc trouver de nouvelles façons de faire les choses.

L.D. : Pour vous, y-a-t-il une différence ou une ressemblance entre les deux types de musique ? Si oui, lesquelles ?

K.Y. : Je ne pense pas qu'il y ait une grande différence entre la musique contemporaine et la musique traditionnelle. La musique traditionnelle japonaise est très bruitiste. Oui. Et il n'y a pas de rythme non plus. La raison en est que les interprètes sont les compositeurs. Les interprètes composent la musique, il y a donc très peu de rythme parce qu'ils jouent de manière très improvisée. Ainsi, comme le Japon pratique ce genre de musique depuis assez longtemps, nous écoutons parfois de la musique contemporaine européenne comme s'il s'agissait d'une vieille musique japonaise. Je pense que la raison pour laquelle les compositeurs japonais composent de la musique contemporaine dans un style très spécifique et spécial est que la musique traditionnelle est très proche de la musique contemporaine. Je compose de la musique contemporaine parce que je veux créer quelque chose de nouveau. En même temps, composer pour les instruments traditionnels permet de perpétuer leur pratique. Les instruments traditionnels ne cessent de progresser. Les compositeurs japonais ont introduit beaucoup de choses qui n'avaient jamais été faites auparavant, et c'est pourquoi ces instruments sont toujours là aujourd'hui. C'est aussi ce que je fais, en quelque sorte. Je crée quelque chose de nouveau à partir des traditions musicales japonaises. Cependant, dans la musique populaire, par exemple, vous savez peut-être déjà que dans certaines musiques populaires japonaises, les sons du *shakuhachi* et du *shamisen* sont utilisés, bien que la plupart d'entre eux soient des sons MIDI. La façon dont ils sont utilisés dans cette musique relève de ce que l'on appelle l'exotisme, de quelque chose d'exotique, une icône du Japon, si vous voulez, comme le *shakuhachi* en tant que symbole du Japon. Cela ne crée rien de nouveau, mais quand les gens l'entendent, ils pensent que c'est le Japon. C'est quelque chose d'emblématique. Ils n'ont pas plus de signification que le simple fait d'être appelés "japonais", je ne veux donc pas qu'ils soient utilisés de cette manière. Au contraire, pour que ces instruments perdurent pendant encore 100 ou 200 ans, je veux créer de nouvelles œuvres pour ces instruments, une nouvelle musique traditionnelle par sa relation possible avec la musique contemporaine et, à partir de là, une nouvelle histoire de la musique.

L.D. : Cela signifie-t-il que la musique contemporaine japonaise permet de renouveler les traditions musicales ?

K.Y. : Oui, c'est exactement cela. Sinon, ces instruments disparaîtront encore. Je ne sais pas si vous le savez, mais il n'y a pas beaucoup de gens qui en jouent au Japon. Il semble que ces instruments soient difficiles à apprendre. Il n'y a pas non plus de méthodes ou de partitions au sens européen du terme. Si nous ne renouvelons pas le répertoire, il ne restera pas, alors nous trouvons de nouvelles choses à faire avec ces instruments. Et comme la musique contemporaine ressemble beaucoup à la musique traditionnelle, renouveler le répertoire traditionnel par une esthétique contemporaine ne me paraît pas si illogique. C'est encore un peu différent de la musique populaire où il est plutôt question d'argent.

L.D. : En tant que compositeur, pensez-vous que la musique contemporaine japonaise a ses propres spécificités ?

K.Y. : Oui, je pense qu'il y en a. Je pense que c'est lié à ce que j'ai dit plus tôt. Je pense que, traditionnellement, les Japonais pensent à la forme du son plutôt qu'à la construction d'un langage à proprement parler, comme le fait la musique tonale. Je ne sais pas si vous le savez, mais lorsque vous apprenez le *shamisen*, il n'y a pas de notation. Il n'y a pas de partition, il n'y a pas de notes. Ce qu'on fait, le maître les dit avec des mots. Vous pouvez facilement comprendre cela si vous demandez à Fumie Hihara. Les mots sont la partition. Et différents sons sont produits, parfois presque bruitistes. C'est pourquoi les musiciens japonais ont toujours travaillé sur le son à produire, et non sur la façon de jouer. On ne se dit pas « Oui, ça sonnera mieux comme ça » comme pour le violon, où il faut frotter de cette manière tout le temps, avec la même pression et la même vitesse [le compositeur parle ici de la pratique classique du violon, et non de la pratique contemporaine]. Ce n'est pas ce que font les instrumentistes traditionnels japonais. Mais je pense que c'est une de mes principales caractéristiques, plutôt que celle des compositeurs japonais. Je ne sais pas si cela répond à votre question, mais je pense que mes compositions au Japon n'aurait pas de sens si je ne le faisais pas, et j'essaie d'utiliser à la fois des instruments européens et des instruments traditionnels mais avec une écriture très différente. J'écris de manière traditionnelle pour les instruments traditionnels, et sur partition pour les instruments occidentaux, un peu comme Takemitsu l'avait fait dans *November Steps*.

Entretien avec Yū Kuwabara, 22 octobre 2024, Tokyo, Kunitachi College of Music, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Yū Kuwabara. J'aimerais commencer par une question un peu simpliste : quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressée, comment vous en êtes arrivée à composer ?

Y.K. : J'ai commencé à étudier la musique à l'école de musique Yamaha à l'âge de trois ans. À l'époque c'était surtout du jeu, du chant et de l'écoute au début. Mes parents voulaient que je sache jouer du piano parce qu'au Japon, il y a une culture de l'apprentissage, alors j'ai commencé à fréquenter l'école de musique Yamaha. J'ai écrit mon premier morceau de musique à l'âge de six ans. Une valse pour piano intitulée *Giraffe's Walk*. À partir de ce moment-là, j'ai vraiment commencé à m'intéresser à la composition. Et j'aimais jouer avec le piano lorsque je composais. Plutôt que de m'exercer, j'aimais découvrir des choses telles que l'intérêt d'ajouter des accords ou de modifier la mélodie. J'ai donc commencé à trouver des mélodies par moi-même et à leur donner forme dès mon plus jeune âge, et c'est lorsque j'étais au collège que j'ai décidé que je voulais devenir compositrice. C'est à cette époque que j'ai commencé à écouter de la musique classique. J'écoutais déjà de la musique classique auparavant, mais au collège, j'aimais beaucoup les œuvres de Debussy et de Ravel, et j'ai donc commencé à les écouter. Après Ravel et Debussy, j'ai commencé à écouter des compositions de plus en plus récentes. J'écoutais Messiaen, Dutilleul et d'autres, et je trouvais ça original. C'est aussi lorsque j'étais au collège que je me suis dit que je voulais aussi écrire ce genre de musique. Quand j'étais au lycée, j'envisageais déjà d'aller à l'Université des arts de Tokyo, et j'étudiais pour y aller depuis le collège. Je ne pensais qu'à cela, et je n'avais donc pas d'autre choix que de devenir compositrice. Je suis donc allée à l'université et j'ai étudié la composition. Jusque-là, la musique occidentale était ma musique. Mais une fois à l'université, j'ai commencé à réfléchir à ma propre musique, au type de musique que je pouvais exprimer, et j'ai également commencé à me demander pourquoi j'étais née, pourquoi j'étais japonaise, etc. Puis, lorsque j'étais étudiante en master, j'ai découvert le chant *nō*. Dans le cadre d'un projet, de jeunes compositeurs ont été réunis dans un atelier et chacun d'entre eux a étudié les chants pendant un certain temps avant d'écrire une nouvelle pièce sur la base de ces chants *nō*. Je voulais faire de la musique comme ça, mais je ne savais pas encore comment m'y prendre. Jusqu'alors, je ne savais rien du Japon, ni de ce qu'on appelle les choses japonaises, et je ne connaissais pas les traditions, les éléments, les festivals, la religion, les idées et les pratiques religieuses, je n'en étais pas du tout consciente, mais lorsque j'ai commencé à étudier ces chants, j'ai réalisé que j'avais ces choses en moi, et à partir de là, mon intérêt s'est étendu au monde du Japon, et j'ai pensé que c'était ce que je devais faire.

L.D. : Quels ont été vos professeurs de composition ? Que vous ont-ils apporté ?

Y.K. : Au Japon, j'ai étudié avec Toshihiko Hisayuki et Shin Sato. Ce sont eux qui m'ont appris à écrire correctement une partition. Hisayuki et Sato ne s'intéressent pas tellement à la musique japonaise. J'ai donc appris à écrire correctement de la musique occidentale et à en faire une partition. Après cela, j'ai participé à diverses master-class à l'étranger pendant une courte période, c'étaient des ateliers temporaires. Les cours auxquels j'ai participé m'ont fait réfléchir à ce que je devais composer en tant que Japonaise et à ce que je devais faire en tant que

compositrice. J'ai également appris la qualité du son et la manière de transmettre ce que je voulais aux interprètes dans la partition.

L.D. : J'ai pu observer dans vos compositions une très grande inspiration de diverses traditions japonaises. Comment vous est venue l'idée de mélanger la musique contemporaine et la tradition japonaise ?

Y.K. : Ce n'est pas moi qui ai eu l'idée, c'est venu tout naturellement. Oui. Ce n'est donc pas que j'ai pensé que je voulais le faire de cette façon, c'est juste arrivé lorsque je composais. Je pense que ce qui est intéressant, c'est que j'ai trouvé cette façon de faire les choses.

L.D. : Plus précisément, de quelles traditions vous inspirez-vous ?

Y.K. : Comme je l'ai déjà dit, j'ai commencé avec le *nō*, et de là je suis passé au *shōmyō* des moines bouddhistes. J'étudie le *shōmyō* depuis très longtemps, et ce que j'en ai retiré est probablement la base de mon travail. J'ai également étudié le *rakugo*, ce genre de récit qui fait rire les gens. En ce qui concerne la voix, je m'intéresse aux vers libres, au *koto* et au chant, et je m'intéresse particulièrement à la voix humaine. J'ai aussi écrit des pièces pour *shakuhachi*, *shamisen*, *biwa*, *gagaku*, *shō*, *ryūteki*, *hichiriki*, et bien sûr des percussions et toutes sortes d'instruments japonais. J'ai composé pour tous ces instruments parce qu'il y a beaucoup de directions différentes. Le *gagaku* est une musique de cour japonaise venue de Chine, mais aussi du bouddhisme. C'est donc du bouddhisme qu'est partie l'expression vocale des moines, qui est à la base de la musique vocale japonaise, et c'est à partir de là qu'elle s'est intégrée au *nō*, et puis il y a eu de plus en plus d'expression vocale, puis des instruments ont été ajoutés, comme la flûte, puis le *shamisen*, le *koto* et ainsi de suite. L'écoute n'est pas le plus important, c'est le chant et le jeu qui en sont la base. Donc, oui, la voix est importante. La raison pour laquelle la voix traditionnelle est importante est que je pense qu'au début, la musique servait à prier, et par extension la voix aussi. Lorsque l'on prie les divinités, notre voix devient un peu plus haute, ou plus rapide, ou avec plus d'intonation, et je pense que c'est ainsi qu'elle est devenue musique. Je pense que le début de la musique traditionnelle japonaise est l'endroit situé entre la parole et la musique. C'est pourquoi l'expression vocale est importante, tout comme la langue japonaise. La langue japonaise est très importante pour moi, et je pense en japonais la structure de mes œuvres. Ainsi, la grammaire et la langue japonaise sont la base de ma pensée. Ensuite, la façon dont je prononce la langue japonaise est également importante, et je m'intéresse aux techniques de vocalisation qui permettent de prononcer la langue japonaise correctement.

L.D. : Comment ces matériaux traditionnels transparaissent dans votre musique ? Quels sont vos processus de composition ?

Y.K. : La première chose importante est d'étudier, et cette étude ne consiste pas à interpréter d'une manière musicale occidentale. Il faut étudier la façon de faire dans la tradition. J'étudie d'abord et avant tout, puis je cherche ma propre façon d'interpréter les traditions, en réfléchissant à la manière dont je peux les interpréter. Et quand j'étudie, quand je fais cela, finalement, je ne sais pas comment le dire, mais j'ai le sentiment que ce que j'ai étudié me dit comment je dois le faire, donc c'est très important. Lorsqu'il s'agit de mots, il est important de les prononcer à voix haute, donc la première chose à faire est d'étudier ces mots et la manière de les dire.

L.D. : La notion de geste intègre-t-elle vos processus de composition ? Si oui, de quelles façons ?

Y.K. : C'est important, vraiment important. Je pense que le geste musical est un concept très japonais. Dans la musique occidentale⁹⁴⁵, je pense en termes de hauteur du son, mais ce n'est pas si important pour moi, alors que la qualité du son est plus importante. La qualité du son, c'est le sens du toucher, la façon dont on le perçoit, la façon dont le son se transforme en énergie. Il est donc très important de penser à la façon dont cette énergie se déplace, par exemple, si elle est poussée ou si elle s'écoule progressivement, comment le son vit en tant que son. Et c'est surtout par le geste que l'on peut arriver à comprendre cette énergie sonore. En ce sens, je pense que toute ma musique est faite de gestes, mais si vous me demandez comment je les compose, c'est assez difficile. Pour moi, l'écoute est toujours très importante, et je compose de la musique en me demandant où je veux que le son aille.

L.D. : Lorsque vous composez pour des instruments occidentaux, avez-vous les mêmes intentions, le même type d'écriture que lorsque vous composez pour instruments et voix traditionnels ?

Y.K. : Pour moi, je pense que j'ai le même style d'écriture. Ce que je recherche, c'est la même qualité, j'essaie donc d'écrire de la même manière. Mais chaque instrument a son propre potentiel, donc je pense toujours à faire ressortir le potentiel de l'instrument. Pour résumer, je dirais que j'essaie toujours de réaliser à la fois le potentiel de l'instrument et ce que je recherche en termes de son.

L.D. : Arrivez-vous à intégrer des concepts traditionnels dans des pièces pour instruments occidentaux ?

Y.K. : Je pense qu'il y a des gens qui peuvent le faire et d'autres qui ne le peuvent pas, mais je pense que j'y arrive plutôt bien, et qu'il faut d'abord saisir l'essence derrière les éléments traditionnels, comme les modes et la façon dont ils sont joués. Il ne s'agit donc pas de choses superficielles, de surface, mais de saisir avec son propre corps ce qu'est l'essence de la musique japonaise, puis de l'essayer avec de la musique et des instruments occidentaux. Mais cela demande de nombreux essais et expérimentations avec des instruments occidentaux.

L.D. : Lorsque vous composez pour instruments traditionnels ou voix traditionnelles, utilisez-vous les spécificités traditionnelles de ces instruments, ou bien pensez-vous la composition pour ces instruments de façon plus contemporaine ?

Y.K. : Il est important d'utiliser l'histoire de l'instrument et d'utiliser ce qu'il est à l'origine. Je n'essaie pas vraiment d'écrire quelque chose de nouveau, tout le temps. Je n'essaie pas d'écrire de la musique contemporaine lorsque j'écris pour un ensemble de *shōmyō*, je veux écrire de nouvelles œuvres pour le *shōmyō*. Avec le *shakuhachi*, c'est pareil, je veux écrire de nouvelles pièces pour le *shakuhachi*, donc je ne pense pas à écrire de la musique contemporaine sur le *shakuhachi*. Je veux renouer avec la tradition parce que je veux m'assurer que la tradition reste

⁹⁴⁵ La compositrice parle ici de la musique classique occidentale tonale, et pas de la musique contemporaine.

dans le présent. Donc, oui, je ne veux pas toujours faire de la musique contemporaine occidentale.

L.D. : Trouvez-vous des gestes communs entre la pratique des instruments traditionnels et la pratique de la musique contemporaine ? Est-ce que ces gestes communs transparaissent dans votre musique ?

Y.K. : Voyons, je pense que les gestes sur lesquels je travaille sont ceux que j'ai trouvés dans la musique japonaise, et il doit donc y avoir une relation avec la musique contemporaine. Mais ce n'est pas seulement quelque chose que j'ai trouvé dans la musique japonaise, c'est aussi quelque chose que j'ai trouvé en moi. En ce sens, il y a une relation. Et surtout, j'essaie d'utiliser les gestes que j'ai trouvés dans la tradition sur des instruments occidentaux.

L.D. : Pour vous, y-a-t-il des différences et des ressemblances entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine ? Si oui, lesquelles ?

Y.K. : je pense que cela dépend totalement de la façon dont vous définissez la musique contemporaine. Je pense que la musique contemporaine et la musique japonaise sont différentes en premier lieu : la musique japonaise n'est pas quelque chose qui est créé à l'avance, c'est quelque chose qui est progressivement construit en réponse à un seul son. La musique occidentale a un schéma directeur. Je pense que la musique occidentale a un plan et que vous construisez quelque chose en fonction de ce plan, alors que la musique japonaise est quelque chose dont vous ne connaissez pas le résultat et dont le plus petit son devient progressivement de plus en plus fort. La première différence entre la musique japonaise et la musique occidentale est que la qualité de la musique est différente. En ce qui concerne les similitudes entre la musique traditionnelle japonaise et la musique contemporaine occidentale, je pense qu'elles sont très similaires en ce sens qu'elles se concentrent toutes deux sur la qualité du son et le rapport au geste.

L.D. : Pensez-vous qu'une caractéristique de la musique japonaise puisse être présente dans une œuvre écrite par un compositeur (japonais ou non) sans utiliser les modes spécifiques à cette musique ?

Y.K. : Oui, c'est ce que je pense. Sinon, cela n'a pas de sens. Si vous utilisez les modes spécifiques de la musique traditionnelle japonaise, de manière partielle⁹⁴⁶, c'est exactement comme faire de la musique occidentale tonale. Il n'y aura que de l'exotisme, et c'est ennuyeux.

L.D. : Et, en ce sens, si l'on utilise le caractère musical des traditions japonaises, comme le concept de temps, d'espace ou de geste, arriverait-on à une musique synchrétique selon vous ?

Y.K. : Oui, c'est ça. Si vous pensez à la qualité du son avant tout, et au fait qu'il est fondamental pour l'idée du temps et de l'espace, en tant qu'origine, si vous saisissez cela, alors vous devriez être capable de représenter des caractéristiques de la musique japonaise de façon plus profonde.

⁹⁴⁶ La compositrice fait référence à l'indéterminisme des hauteurs et à la variation temporelle.

L.D. : En tant que compositrice japonaise, pensez-vous que la musique contemporaine japonaise a ces propres spécificités, notamment en ce qui concerne la qualité synchrétique entre ce qui tient de la modernité et ce qui tient de la tradition ?

Y.K. : Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de compositeurs japonais qui connaissent bien la musique japonaise. Je ne pense pas non plus qu'il y ait beaucoup de personnes capables d'utiliser les traditions japonaises. En même temps, beaucoup de personnes pensent que c'est probablement un peu démodé et qu'ils ont plus d'admiration pour l'Europe. De plus, de nos jours, nous vivons dans une société régie par Internet, et lorsqu'il s'agit des intérêts japonais, les gens s'intéressent davantage aux séries d'animations et à la sous-culture, et je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de personnes qui s'intéressent vraiment à la tradition, donc je ne pense pas que ce soit une caractéristique. La culture pop est devenue plus grand public. Par ailleurs, les traditions japonaises ne nous sont plus aussi familières, parce que notre vie s'est occidentalisée. Si nous n'en prenons pas conscience, nous les oublierons de plus en plus.

L.D. : Merci beaucoup pour toutes vos réponses et vos éclaircissements. Je tiens particulièrement à vous remercier d'avoir accepté cet entretien et pour le temps que vous avez pris pour celui-ci.

Entretien avec Ichiro Nodaira, 16 octobre 2024, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Monsieur Nodaira. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Je tiens aussi à vous présenter mes recherches : en tant que chercheur, je travaille sur l'expansion du modèle musical japonais, sous deux corpus : la musique contemporaine et la musique populaire, des années cinquante à nos jours. Dans la musique contemporaine, mon corpus de compositeurs est surtout tourné vers les emprunts à la tradition, mais je cherche actuellement à distinguer des postures chez les compositeurs japonais. Il paraît évident que tous les compositeurs japonais ne se basent pas sur la tradition japonaise pour composer, c'est encore plus vrai de nos jours. Pour l'instant, j'ai distingué quatre postures : 1/ les compositeurs qui font expressément référence à la tradition et qui le « revendiquent », 2/ les compositeurs qui ne se basent absolument pas sur les traditions et qui composent une musique contemporaine transculturelle, 3/ les compositeurs qui utilisent des traditions, mais dans l'objectif de résoudre une problématique de composition, et 4/ les compositeurs qui font référence à la culture japonaise, mais pas nécessairement traditionnelle (catastrophes naturelles, *pop culture*, etc.). Il est important de pouvoir préciser, dans mon travail, que je m'intéresse particulièrement aux catégories qui font référence à la culture japonaise, et notamment la culture traditionnelle, mais qu'il est aussi impératif de pouvoir déterminer toutes les postures et les processus de composition qui incombent à ces postures. Voici ma première question : quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment vous en êtes arrivé à composer ?

I.N. : Mes parents étaient vraiment mélomanes et il y avait beaucoup de disques chez moi. Ma mère jouait du piano, et il y avait un piano chez moi quand je suis né. Lorsque j'avais 5 ans, j'ai commencé à étudier le piano avec un professeur qui habitait près de chez moi. Curieusement, ses deux filles sont devenues pianistes. Au début, je n'étais pas très passionné, mais j'ai continué. Je m'amusais beaucoup lorsque j'apprenais le solfège. Lorsque j'étais enfant, je jouais les classiques, Mozart, Beethoven... Mais la musique de Debussy m'intéressait beaucoup, je ne sais pas pourquoi, comme *Clair de Lune* ou *Arabesques*. Quand les gens venaient chez nous, mes parents me forçaient à jouer quelque chose et je voulais jouer Debussy. Mais mes parents voulaient que je joue Mozart. J'écoutais beaucoup les disques que mon père collectionnait, c'était surtout du classique. J'ai continué à apprendre le piano, mais je ne voulais pas être pianiste professionnel. Lorsque j'étais au collège, mon professeur me disait « si tu ne travailles pas assez, alors arrête ». Mais j'aimais la musique. Je n'aimais juste pas m'entraîner. Je lui ai répondu « laissez-moi continuer » et il me répondit qu'il était dans tous les cas trop tard pour devenir pianiste. J'ai alors voulu composer. Vers mes quatorze ans, j'ai commencé à apprendre l'harmonie et j'ai étudié un an, et suis rentré à l'université des arts de Tokyo. Je me suis mis à beaucoup écouter de la musique contemporaine, comme Boulez et Bartók. C'est là que j'ai voulu devenir compositeur. Je voulais aller étudier à l'étranger. Lorsque j'ai fini mon master, j'ai reçu une bourse du gouvernement français. Je suis allé étudier au conservatoire de Paris, dans la classe de composition, la classe d'analyse et la classe d'accompagnement piano. Ce qui était dommage, c'est que lorsque je suis arrivé là-bas, Messiaen partait à la retraite. J'ai donc étudié avec Betsy Jolas. J'ai étudié le piano avec Henriette Puig-Roger, j'ai beaucoup progressé et elle jouait tellement bien. Mais je n'ai pu étudier avec elle qu'un an, parce qu'elle est partie au Japon après ; elle y est restée douze ans et a pris sa retraite ensuite. J'ai passé le

prix d'accompagnement quelques années plus tard, et il y avait Michaël Levinas dans le public. Il faisait partie de l'ensemble Itinéraire. Il m'a invité à jouer avec eux, et j'y suis resté environ dix ans. En 1982, lorsque je suis devenu compositeur, j'ai reçu une commande. Cette commande a été diffusée sur radio France. J'ai rencontré un compositeur qui s'appelait Philippe Manoury à cette époque, et il m'a dit de montrer mon travail au Comité de Lecture de l'IRCAM. J'ai donc présenté une pièce fraîchement réalisée. Je l'ai fait et elle a été acceptée. Ensuite, je suis allé à l'IRCAM suivre des cours intensifs, et j'ai pu faire jouer la pièce par l'ensemble Intercontemporain, et après cela, l'ensemble inter contemporain m'a embauché en tant que musicien supplémentaire. J'ai quitté la France en 1990 et je suis revenu au Japon, mais jusqu'alors, j'avais joué du piano pendant environ six ans dans de nombreux concerts. Par exemple, j'ai joué dans la pièce de Philippe Manoury appelée *Pluton*, qui est un grand tour de force avec un piano et un ordinateur, ou encore, vous connaissez George Benjamin, n'est-ce pas ? J'ai été invité à interpréter l'une de ses œuvres, qu'il a écrit pour à l'occasion du dixième anniversaire de l'IRCAM, ainsi que lors de nombreux autres concerts. J'avais composé une pièce et j'ai été invité à la jouer, et j'ai pu la jouer dans plusieurs concerts. J'ai ensuite commencé à composer davantage et à écrire diverses pièces. Je suis revenu au Japon en 1990. Masayuki Nagatomi, qui est également un ancien élève du conservatoire, m'a proposé de revenir pour enseigner à l'Université des Arts. En 1990, j'ai commencé à enseigner au Japon, à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. J'ai d'abord été professeur de solfège, puis de musique de chambre et de composition. Jusqu'à maintenant, j'ai à peu près écrit cent cinquante pièces, des œuvres solistes jusqu'à l'opéra, ainsi que pour des instruments traditionnels. J'ai même écrit une pièce pour instruments reconstitués. C'était pour un instrument japonais du sixième siècle, et notamment grâce des documents conservés à Nara. Des chercheurs ont voulu reconstituer cet instrument, et j'ai composé une pièce pour cet instrument. J'ai aussi fait des pièces pour instrument et électronique. En même temps, j'ai beaucoup travaillé en tant que pianiste. J'avais donc parallèlement deux activités. Au piano je jouais beaucoup de classique, mais j'ai aussi créé des pièces, comme le *concerto pour piano* de Ligeti, ou des pièces de compositeurs européens, comme Benjamin, Stroppa, Dufour ou Manoury. J'ai joué le *concerto pour piano* de Chambert. En revanche, je n'ai pas de relation étroite avec le monde de la musique traditionnelle. Mais j'aime beaucoup le *bunraku*. Je vais souvent voir du *bunraku*. Aujourd'hui, le National Theatre est en train d'être rénové et réaménagé, mais je suis toujours allé voir le *bunraku* lorsqu'il était joué au National Theatre. Mais je n'ai pas encore essayé de composer quelque chose avec le *bunraku*. J'ai écrit une œuvre pour *shamisen bunraku* et violoncelle. Pour l'année prochaine, j'ai reçu une commande pour un duo *bunraku shamisen* et violon. Je suis moi-même très intéressé par le *bunraku*. Le *bunraku* est plus sophistiqué que le *kabuki*, le *nō* ou d'autres genres musicaux de ce type, qui sont plus délicats, fins. Le *shamisen bunraku* est très puissant. J'aime ça, c'est très puissant. Mais l'expérience qui m'a le plus frappé, c'est à l'IRCAM. J'ai beaucoup travaillé sur la relation entre le piano et l'ordinateur, avant la création de *Pluton* de Manoury.

L.D. : Quels professeurs de composition avez-vous eu et quel a été leur enseignement ?

I.N. : Mes professeurs étaient Betsy Jolas, Serge Nigg et Michel Philippot. Nigg et Philippot se partageaient l'année de cours. C'était deux mondes complètement différents du point de vue de la composition. Nigg était plutôt le descendant des trois viennois et a beaucoup analysé les

pièces de Berg, Webern et Schoenberg. Philippot, c'était beaucoup plus stochastique. Dans son cours, on parlait du triangle de Pascal, ou de comment permuter certaines figures musicales. Ces trois enseignements m'ont été très utiles et m'ont beaucoup apporté. Au Japon, j'ai étudié avec Michio Mamiya. Il était très lié à la Finlande, à la Russie et à l'Union soviétique, et il était aussi, eh bien, très intéressé par la musique européenne, la musique occidentale européenne, bien sûr, mais en même temps il étudiait énormément la musique indigène japonaise, les chansons folkloriques, les arts du spectacle folkloriques, des choses comme ça. Je n'avais pas beaucoup de connaissances dans ce domaine, et c'est pourquoi Mamiya a été un professeur très précieux pour moi. J'ai beaucoup appris avec quelqu'un comme lui. J'ai également étudié l'orchestration pendant un an. J'ai étudié avec Marius Constant, et ensuite, pendant un an, j'ai étudié dans la classe d'électro-acoustique, ce qui ne m'a pas beaucoup enthousiasmé.

L.D. : Est-ce que certaines de vos techniques de composition sont issues de cet apprentissage ?

I.N. : Oui, beaucoup. Lorsque je suis arrivé à Paris, il y avait deux clans : le clan post-sériel et le clan des spectraux. Je suis allé à Darmstadt en 1982, et la musique de Brian Ferneyhough dominait largement les autres. Les compositeurs de l'ensemble Itinéraire, comme Grisey et Murail, étaient des compositeurs de musique spectrale. Je me suis alors posé une question : comment pourrait-on unifier ces deux clans ? Je ne suis ni post-sériel, ni spectral, mais cette question m'a suivi toute ma carrière. De fait, j'ai beaucoup travaillé sur le développement du son jusqu'au bruit. D'un autre côté, j'ai écrit une pièce pour saxophone qui peut s'apparenter à la musique sérielle, mais il n'y a pas de série centrale. Je vois plutôt la série comme un moyen d'organiser une pièce. Après les années 2000, j'ai essayé aussi d'utiliser les pièces du passé, comme Bach, Beethoven ou Mozart. J'ai essayé d'intégrer dans la musique contemporaine cette musique du passé. Par exemple, j'ai arrangé la *Chaconne* de Bach pour quatre altos. J'ai ajouté quelques petites choses, mais c'est une transcription normale. Puis j'ai fait la *Chaconne* numéro deux, dans laquelle la structure respecte l'œuvre de Bach, mais j'ai ajouté énormément de choses. C'est entre la transcription et la composition. J'aimerais faire une troisième *Chaconne*, qui serait la mienne, et que les trois pièces soient jouées à la suite pour que l'on voit la différence et l'évolution de l'arrangement à la composition. Dans une pièce intitulée *Une Autre Lune*, je me réfère à Schoenberg. C'est la même formation que dans le *Pierrot Lunaire*, et je fais une citation au *Pierrot Lunaire* en transposant la partie pour piano. Et j'ai composé avec mon propre style les autres instruments, jusqu'à la citation complète de Schoenberg. Entre les deux extrêmes, il y a une évolution par paliers. J'ai un style assez libre, je pense. C'est un peu comme une rivière. Il y a des endroits où le courant est très bon, d'autres où il est très stagnant, et il y a tant de conditions différentes, mais le fait est qu'il coule d'ici à là. Il s'écoule dans une certaine direction, mais il y a des endroits où il s'écoule rapidement et d'autres où il ne s'écoule que très peu, et il y a tant d'états différents. J'ai réfléchi à la manière dont je pourrais appliquer ce type de flux naturel à la structure de la musique. Par exemple, il y a quelque chose qui s'appelle l'hydrodynamique, dont je ne connais pas le nom en français, en d'autres termes, quelque chose qui s'écoule. La dynamique des fluides est quelque chose qui peut largement s'appliquer à la structure de la musique, la forme de la musique, je pense que cela est possible aujourd'hui. Je pense toujours à cette instabilité des choses naturelles. La nature est très importante dans mon œuvre. Les paysages de ruines me passionnent aussi, c'est quelque chose de très important pour moi.

L.D. : Les notions de geste, de texture, de morphologie ou de figure intègrent-elles vos processus de composition ? Si oui, de quelles façons ?

I.N. : Oui. La figure et la morphologie sont des éléments importants de ma composition. Pour former la morphologie, j'utilise les figures musicales. Les compositeurs spectraux font les transitions en faisant passer un état à un autre, ce n'est pas un développement au sens classique. Dans la musique post-sérielle, on peut peut-être encore trouver cette notion de développement. Je pense que l'influence que j'ai subi en France avec tous ces compositeurs et ces clans est encore présente et importante dans mon œuvre. En ce sens, les figures musicales sont très importantes pour moi, ainsi que la façon dont elles évoluent. Je viens d'utiliser le mot développement, mais on peut aussi parler de changement. Dans mon cas, comme je l'ai déjà dit, la façon dont une certaine chose change n'est pas régulière mais irrégulière. Le geste est aussi très important pour moi, autant en tant que compositeur qu'interprète. J'essaie toujours d'élaborer des gestes très personnels dans ma composition, mais il y a aussi le geste d'interprète, le rapport du corps à l'instrument. Les deux sont fortement liés, le geste de composition [geste idiomatique] et le geste instrumental. Et cela fait des années qu'il existe, même Beethoven utilisait des gestes.

L.D. : Je ne trouve pas beaucoup de trace du temps propre à la musique traditionnelle japonaise dans votre œuvre ; êtes-vous d'accord et est-ce délibéré ou fortuit ? Je pense notamment à *Temps lissé* (1990) qui semble un nom plutôt proche de Boulez, ou *Distorsion du temps* (2016) ? comment concevez-vous la temporalité musicale dans l'écriture ?

I.N. : Pas intentionnellement. Ainsi, depuis l'époque où j'étais au Japon et depuis mes études universitaires, j'ai écouté des œuvres françaises contemporaines, et lorsque je suis allé étudier en France, j'ai pu entrer dans le monde de la musique française très naturellement, et sans cela, je ne serais pas resté en France pendant 12 ans. En ce sens, mon jeune moi s'est formé lorsque j'étais en France, et je n'ai pas écouté beaucoup de musique japonaise traditionnelle là-bas. Je ne pense donc pas que la musique traditionnelle japonaise que j'écoutais si souvent auparavant ait exercé une quelconque influence sur le passage du temps ou sur la façon dont j'ai intégré le temps dans ma musique. Donc c'était plutôt, vous savez, lorsque j'ai créé une œuvre, une fois, on m'a dit que ma pièce n'était pas une œuvre japonaise. C'est quelque chose que je ne connaissais pas, que je ne comprenais pas vraiment, mais c'est quelque chose qui a été dit de cette façon. Je ne pense pas que ce soit le cas. Je pense qu'il y a beaucoup d'éléments japonais dans mon travail. Mais ce ne sont pas les plus importants de mon travail. Par exemple, j'ai écrit une pièce pour quatuor de saxophones lorsque j'étais en Europe. Et j'ai utilisé beaucoup les quarts de ton. Mais pour moi, les quarts de ton n'avaient pas besoin d'être précis. Je veux dire qu'il n'était pas nécessaire que ce soit parfaitement un quart de ton. Par exemple, on peut pousser les cordes d'un *koto* grâce à une technique traditionnelle, un demi ton plus bas, un ton plus bas. Dans la musique pour *koto*, on appelle cela la couleur de poussée⁹⁴⁷. Par conséquent, en ce qui concerne le *koto*, ce n'est pas le fait que la hauteur descende qui est importante dans le rapport du son à la hauteur, mais plutôt le fait que ce rapport amène à un changement de couleur. C'est ce que je voulais faire dans mon *quatuor* pour saxophones.

⁹⁴⁷ *Oshi iro* en japonais.

L.D. : Pensez-vous qu'il y a une spécificité occidentale du temps musical opposée à celui du Japon ?

I.N. : Vous savez, c'est une question extrêmement difficile. Parce que, qu'est-ce que le Japon ? Si c'est le Japon du passé, alors oui, le système de temps de la tradition japonaise est très différent de celle de l'Occident. Mais depuis 1860, on a quand même accepté la vie européenne et américaine. Et on sent de moins en moins ce temps propre au Japon. Mais il existe, puisque la tradition existe. Et il y a le moment où l'on se rencontre. Et on le sent, bien sûr, ce temps propre au Japon. Mais ce n'est pas une façon de sentir le temps aujourd'hui. Moi, je sens très bien les différents temps en tant qu'interprète, parce que la musique contemporaine a exploré beaucoup de temps, et pas uniquement le temps classique [au sens du temps du classicisme européen]. Les compositeurs utilisent aujourd'hui tous les systèmes de temps. Moi aussi, je sens plusieurs systèmes de temps dans ma composition. Mais le système de temps européen est probablement le plus important pour moi. J'assiste régulièrement à des représentations de musique traditionnelle, et je sens une temporalité complètement différente. Mais ce n'est pas si facile de séparer cela en deux. C'est peut-être une question éternelle.

L.D. : Mais alors, est-il possible de mélanger les deux types de temporalité dans une œuvre ?

I.N. : Dans la musique contemporaine, oui. Je pense que oui. Par exemple, il y a des compositeurs comme Jean-Claude Éloy, qui ont composé des œuvres extrêmement longues et qui se basent sur la temporalité musicale japonaise. Mais moi, je n'ai pas tellement essayé de mélanger les deux types de temporalité.

L.D. : Pensez-vous qu'une caractéristique de la musique japonaise puisse être présente dans une œuvre écrite par un compositeur (japonais ou non) sans utiliser les modes spécifiques à cette musique ?

I.N. : C'est ce que je pense. Je veux dire par là que, par expérience, lorsque j'étais en Europe, j'écoutais France Musique. Un jour, j'ai entendu une pièce sur cette radio, et j'ai pensé que c'était certainement un compositeur japonais. Mais ce n'était pas le cas. C'était de la musique française. Je ne me souviens plus du nom du compositeur, mais la pièce était définitivement japonaise dans l'utilisation du temps et du son. Ce n'était peut-être pas de la musique française, mais c'était l'œuvre d'un Européen. Je pense donc qu'une caractéristique de la musique japonaise peut être intégrée sans que l'on se serve de modes spécifiques. Mais bien sûr, je ne sais pas si les Européens peuvent vraiment comprendre la tradition du Japon, mais à travers la musique, je pense qu'ils le peuvent. Si la sensibilité japonaise est exprimée dans la musique, alors il est possible pour les gens d'autres pays de l'utiliser à travers la musique. Je pense qu'il est tout à fait possible pour des personnes d'autres pays de l'utiliser, de la composer, de l'interpréter.

L.D. : Vous avez composé trois œuvres pour instruments traditionnels japonais dans votre répertoire. Avez-vous utilisé les spécificités traditionnelles de ces instruments, ou bien avez-vous pensé la composition pour ces instruments de façon plus contemporaine ?

I.N. : Une approche contemporaine, je pense. Dans une approche contemporaine, il y a certainement des moments où la forme est empruntée à la musique plus ancienne. Mais ce sont

les idées de composition qui la rendent contemporaine. Par exemple, j'ai composé une pièce pour luth, flûte à bec, *shakuhachi* et *biwa*. J'ai réfléchi à ce que ces instruments pouvaient faire ensemble et seuls. On peut dire que c'est une approche contemporaine. J'ai composé aussi pour un ensemble de *gagaku*, sept musiciens. C'est une pièce assez longue, qui dure trente minutes. Les interprètes de *gagaku* ont tellement apprécié la pièce qu'ils l'ont jouée dans différents pays. J'ai bien sûr utilisé des accords traditionnels, mais en fonction de la disposition des doigts sur les instruments, au niveau gestuel, on peut utiliser des accords contemporains. Dans une autre pièce que j'ai composée, pour *koto*, *shamisen* et *shakuhachi*, une instrumentation très traditionnelle, j'ai essayé d'écrire avec la mesure. Parce que, de toute façon, ces instrumentistes jouent en écoutant les autres, et pas vraiment avec la partition. C'est peut-être là la grande différence entre un ensemble européen et un ensemble traditionnel. Pour les instrumentistes, c'était la même chose qu'une pièce sans mesure. La pièce pour *gagaku* était en revanche écrite sans mesure.

L.D. : Le son, le matériau sonore, a une grande importance dans vos œuvres. Comment le considérez-vous, et comment l'intégrez-vous à vos œuvres ?

I.N. : Oui, pour moi, le son est la chose la plus importante. Parce que j'ai beaucoup travaillé en tant que pianiste. Le plus important, c'est le son de l'instrumentiste. L'interprétation, cela passe en second. Je veux un son personnel, c'est la même chose que le geste musical. Si vous écoutez la musique de Beethoven ou de Chopin, bien qu'ils composent de la musique tonale, vous arrivez à comprendre que c'est la musique de ces compositeurs. C'est parce qu'il y a un geste, un son qui leur est propre. C'est la même chose avec la musique contemporaine, le son est la chose la plus élémentaire. Je cherche, je vise toujours ce son.

L.D. : Vous avez composé de nombreuses pièces mixtes ou pour électronique. D'où vient votre rapport à l'informatique musicale ? De l'IRCAM ?

I.N. : Oui, je pense que c'est l'IRCAM. C'était trois ans après mon arrivée en France. J'ai entendu *Répons* de Boulez à la radio, par hasard. Plus tard, j'ai rencontré Philippe Manoury à une soirée chez Michel Philippot ; on a mangé et bu, et je leur ai demandé si je pouvais aller voir l'IRCAM. Il a accepté, et lorsque nous y sommes allés, je lui ai demandé d'écouter l'une de mes compositions. Il m'a proposé de la mettre sur le panneau de lecture et de la soumettre au comité de lecture. C'est comme ça que ma relation avec l'IRCAM s'est approfondie. J'y ai suivi des cours, cours d'analyse et cours scientifique. Puis j'ai pris des cours d'informatique pendant l'été 1985. C'est l'IRCAM qui m'a fait découvrir l'ordinateur. Je n'avais jamais ressenti une telle grandeur et un tel espace, même dans les pièces orchestrales. Cela m'a donné le sentiment que je pouvais utiliser l'ordinateur non seulement dans une petite salle, mais aussi dans une très grande salle, dans un très grand espace, et que je pouvais l'appliquer à la musique. Bien sûr, j'aimerais faire quelque chose avec, par exemple, du violoncelle et de la musique assistée par ordinateur, ou avec d'autres instruments, ou encore avec de la musique japonaise traditionnelle et des ordinateurs. Je pense qu'il serait très intéressant d'explorer différentes manières d'utiliser les filtres. Je pensais qu'il serait possible d'apporter à la musique traditionnelle des changements qui n'avaient jamais été entendus auparavant. Mais ce n'est pas encore le cas.

L.D. : Avez-vous déjà été inspiré par des traditions (musicales ou non) japonaises ou d'un autre pays pour une ou plusieurs de vos compositions ?

I.N. : Je n'ai pas encore composé de pièces inspirées d'autres cultures que celle du Japon. Par exemple, lorsque j'étais dans l'ensemble L'Itinéraire, Tristan Murail travaillait sur la musique mongole. Bien sûr, je m'intéressais à cette culture, mais je n'ai jamais pensé à l'utiliser. En revanche, depuis que je suis directeur musical du concert hall de Shizuoka, j'essaie de représenter différentes ethnies au moins une fois par an dans la programmation, par exemple de la musique arabe, de la musique africaine. Lorsque j'étais en France, je pouvais voir beaucoup de musique extra-européenne, par exemple à la cité de la musique. Quand je suis rentré au Japon, je ne pouvais pas entendre beaucoup d'autres musiques que la musique japonaise et la musique occidentale en concert. Pourtant, à Tokyo, il y a plein de restaurants de diverses ethnies, alors pourquoi pas la musique ? Si vous voulez écouter de la musique marocaine, vous ne pouvez l'écouter nulle part. C'est un très gros problème pour les programmations musicales, et c'est pourquoi le Tokyo Bunka Kaikan a récemment organisé le tout premier spectacle de musique *ainu* à Hokkaido. J'aimerais donc continuer à jouer de la musique de civilisations dont je sais qu'elles m'intéressent dans le cadre d'un concert, mais je ne peux pas encore l'appliquer à mon propre travail. En revanche, comme vous l'avez constaté avec mon répertoire, oui, j'intègre la musique japonaise à mon travail, d'une certaine manière.

L.D. : En tant que compositeur, pensez-vous que la musique contemporaine japonaise a ces propres spécificités ? Si oui, lesquelles ?

I.N. : Je n'avais jamais envisagé la musique contemporaine japonaise de cette manière, de sorte que chaque personne a vraiment sa propre musique. Et je pense que c'est important. Bien sûr, il peut y avoir des points communs, par exemple entre Murail, Grisey et Manoury. C'est parce qu'il s'agit de musiques issues de traditions européennes. De ce point de vue, le Japon devrait également avoir quelque chose en commun, mais il s'agit d'une situation très particulière au Japon, où nous ne connaissons la musique occidentale que depuis 150 ans. Bien sûr, la musique propre au Japon, qu'il s'agisse du *kabuki*, du *bunraku*, du *nō* ou d'autres musiques profanes, existe depuis longtemps, mais il y a un tel mélange de ces musiques et de la musique occidentale qu'il est impossible d'extraire les caractéristiques de cette musique purement japonaise. Donc chacun de nous, vous savez, chacun de nous fait cela, comment intégrer cette musique japonaise de cette façon. Mais il doit y en avoir. Mais comme je l'ai déjà dit, il y a des moments où l'on peut trouver le même sens chez les Européens que chez les Japonais, et il y a des moments où l'on peut trouver le même esprit chez les Japonais que chez les Américains. Cette question actuelle de l'internationalisation est intéressante. Je pense qu'avec la technologie, la distance entre les mondes va encore se réduire. Et pourtant, lorsque j'étais jury d'un concours de composition à Genève en 2017, je n'arrivais pas à déceler quel compositeur venait de quel pays. Peut-être qu'il y a cinquante ans, nous pouvions encore définir à quel pays appartenait tel ou tel compositeur. À un moment donné du concours, j'ai trouvé un titre en japonais, et je me suis dit que c'était le compositeur japonais. Mais en fait, c'était un compositeur chinois ! Mais en tous les cas, je pense que oui, il y a un style japonais dans la composition contemporaine. Un Japonais qui reste au Japon s'inspirera naturellement plus des traditions japonaises qu'un Japonais qui apprend la composition en Europe ou aux États-Unis. Peut-être faut-il étudier cette

question au cas par cas, mais je pense qu'il y a un style japonais dans la composition contemporaine.

Entretien avec Malika Kishino, 22/10/2024, Tokyo, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Malika Kishino. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment vous en êtes arrivé à composer ?

M.K. : J'ai commencé à jouer du piano à l'âge de six ans. Ma mère m'a appris à jouer. Je me suis entraînée pour devenir musicienne et pianiste jusqu'à l'âge de 18 ans. Je me suis beaucoup entraînée et je me débrouillais bien, j'étais bonne au piano. Alors que j'avais déjà 18 ans et que j'allais à l'université, j'ai finalement décidé que je ne souhaitais pas être pianiste. J'ai donc choisi d'aller à l'université à Kyoto pour étudier le droit. Je n'ai pas joué de piano pendant les quatre années où j'étais étudiante, mais lorsque j'ai réfléchi au type de travail que je voulais faire pour le reste de ma vie, j'ai choisi le domaine de la musique. Mais à l'époque, je ne pensais pas du tout que je voulais être pianiste, je voulais utiliser la musique que j'avais appris en prenant des cours de piano et gagner ma vie en composant, par exemple, des musiques de film et des publicités. J'ai pensé qu'il serait bon d'étudier l'écriture en France. Je suis allé à Paris, en France, pour une courte période d'études, afin d'étudier les bases de l'écriture. J'ai commencé à étudier l'écriture à Cergy Pontoise, ainsi que l'harmonie et le contrepoint. En même temps, on m'a encouragé à passer un peu de temps à Paris pour voir ce que les compositeurs actuels écrivaient, je suis donc allée à l'École Normale de Musique. Et le premier professeur que j'ai eu là-bas était le compositeur japonais Yoshihisa Taira. Décédé à l'âge de 67 ans, ce compositeur a passé plus de la moitié de sa vie à Paris, en France. Je suis allée observer son cours, puis j'ai entendu ses œuvres, observé les œuvres des étudiants, et j'ai pensé que cette musique, cette musique contemporaine, était intéressante. C'était un monde que je ne connaissais pas, c'était de la musique que je n'avais jamais entendue auparavant, donc j'étais intriguée et j'ai décidé de suivre ce cours avec lui. Je suis restée dans la classe de Taira à l'École Normale pendant quatre ans, et j'ai passé le diplôme. Après cela, j'ai décidé d'étudier un peu plus, d'étudier la composition. Je me suis donc inscrite au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, où j'ai étudié la composition, l'orchestration et la musique électronique pendant quatre ans. La dernière année, j'ai étudié l'informatique musicale à l'IRCAM, à Paris, où j'ai travaillé pendant un an. Ensuite, j'ai commencé à vivre à Cologne avec mon mari, qui est allemand. Depuis, je compose en freelance, mais, vous savez, lorsque j'étais à Cologne, par exemple, je ne connaissais personne. Il existe de nombreuses résidences de compositeurs en Allemagne, et je suis allée à Stuttgart en tant que compositrice en résidence. J'ai fait plusieurs résidences et composé plusieurs pièces, et peu à peu j'ai commencé à recevoir des commandes. En ce qui concerne mon travail, je travaille avec de petits ensembles, et je vis à Cologne, où la musique contemporaine est assez populaire. J'ai reçu de nombreuses commandes, de la musique de chambre jusqu'à des commandes pour orchestres. Plus récemment, j'ai reçu le prix de Rome du gouvernement allemand et j'ai été en résidence à la Villa Massimo. Cela a duré 10 mois. Actuellement, au Japon, j'ai un projet avec un ensemble japonais appelé Ensemble Muromachi, qui est un ensemble composé d'instruments traditionnels japonais et d'instruments baroques. Pour cet ensemble, j'ai écrit cinq nouvelles pièces.

L.D. : Quels ont été vos professeurs de composition ? Que vous ont-ils apporté ?

M.K. : Mon premier professeur de composition a été Yoshihisa Taira, qui enseignait la composition à l'École normale de Paris. Lorsque j'ai découvert sa musique, j'ai commencé à étudier la musique contemporaine. Parce que je pensais que la musique était belle. C'est peut-être un mot étrange à utiliser pour la musique contemporaine, mais j'ai réalisé pour la première fois qu'il y avait de la belle musique contemporaine. J'ai appris de Taira la beauté du son, comment structurer le temps, comment construire la musique et la forme. Il était fondamentalement libre d'écrire, et la musique est quelque chose que les compositeurs doivent être libres d'inventer. Il m'a dit d'écrire d'abord instinctivement. C'est ce qu'il m'a appris. Le compositeur qui m'a incité à écrire ma première pièce est donc Yoshihisa Taira.

L.D. : Est-ce que votre apprentissage occidental (en Occident) a pris en compte votre pays d'origine ? Et inversement, est-ce que votre apprentissage japonais (au Japon) se base sur un modèle musical occidental ?

M.K. : Au Japon, dans ma génération, jouer de la musique ou apprendre le piano signifie étudier la musique occidentale. Lire de la musique, dicter des notes et composer de la musique sont des activités basées sur le style d'écriture de la musique occidentale. Après avoir étudié à l'étranger, lorsque j'ai commencé à composer, je n'étais pas vraiment consciente de la musique japonaise. Mais lorsque j'ai réfléchi à l'esthétique de ce que je trouvais beau et important, plutôt qu'à la musique elle-même, j'ai réalisé qu'il y avait de nombreux sens qui étaient liés à mon éducation au Japon. Je n'ai donc jamais pensé à exprimer le Japon à travers le son lui-même, mais lorsque je réfléchis à ce qui est beau et aux proportions que je devrais utiliser pour faire de la musique, je pense que l'influence de la culture japonaise est très importante. Mais bien sûr, ce n'est pas parce qu'il y a un concert au Japon que je vais écrire une pièce pour le Japon, et c'est la même chose quel que soit l'endroit où elle est jouée. Je ne pense donc pas vraiment au Japon ou à l'Occident. Mais lorsque j'écris un concerto, par exemple, je veux l'écrire pour l'interprète. Par exemple, lorsque j'écris un concerto pour violoncelle, je veux faire ressortir le meilleur du soliste – le type de son qu'il ou elle joue, le type de caractère qu'il ou elle a sur scène, *etc.* J'essaie de faire ressortir le meilleur d'eux-mêmes, donc avant d'écrire une œuvre, je communique beaucoup, j'enregistre la musique, je regarde des enregistrements de l'interprète, je fais du travail expérimental avec lui et j'essaie de faire ressortir le meilleur de ses capacités sur scène. Je pense qu'il est préférable d'avoir ce genre de connexion avec les interprètes. Pour les concertos, c'est toujours une grande source d'inspiration.

L.D. : J'aimerais savoir quels sont vos axes de recherche, votre pensée lorsque vous composez ?

M.K. : La composition est un art du temps. Dans mon cas, la personne qui me passe commande me demande généralement d'écrire une pièce d'une certaine durée, et je conçois la musique en fonction de cela. La chose la plus importante à garder à l'esprit est de savoir comment utiliser le temps, et comment créer le drame et l'ambiance dans ce temps donné, afin que l'auditeur puisse se concentrer sur l'écoute. La raison pour laquelle j'ai commencé à réfléchir à ce sujet est que, lorsque j'écoute de la musique, il y a des morceaux que je trouve longs même s'ils durent dix minutes, et il y a des morceaux de vingt minutes qui me donnent l'impression que le temps passe en un clin d'œil. Ce que je veux dire par là, c'est que je me concentre sur ce que j'écoute, pour que le son stimule mon imagination et que j'ai l'impression que le temps est complètement différent. En tant que compositrice, je veux donc écrire une pièce qui donne à l'auditeur

l'impression d'avoir perdu la notion du temps en un clin d'œil. Dans ce cas, il est très important de structurer la pièce, et je réfléchis beaucoup au type de motifs sonores à utiliser ou au type de sons à utiliser.

L.D. : Quelles sont vos sources d'influence lorsque vous composez (courants musicaux, compositeurs, territoires géographiques) ?

M.K. : Cela dépend du thème, mais ce qui m'intéresse le plus, ce sont les énergies et les flux musicaux. Par exemple, la pièce que j'ai écrit le plus récemment est *Cloud Atlas*, une carte des nuages. Je n'ai pas découvert les catégories de nuages, mais la météorologie les divise en dix catégories. Les nuages qui se trouvent dans la partie haute du ciel, les nuages qui se trouvent dans la partie moyenne du ciel, les nuages qui se trouvent dans la partie très basse du ciel. Dans les nuages qui existent dans la partie très basse, le plus bas est appelé le *Stratus* qui ressemble à un bloc. Au milieu, les nuages sont déjà un peu plus lourds. Ceux qui sont un peu plus haut sont, par exemple, ils sont comme des nuages de coton, les *altocumulus*. En tout cas, le temps entre ces trois niveaux est très différent. L'énergie change en permanence entre ces différents états. Je pense que c'est très similaire à l'énergie de la musique, et ce type d'énergie est la source lorsque je veux écrire de la musique. Par exemple, dans un jardin japonais, les pierres disposées dans le jardin ont un motif dans le sable. Cela représente l'énergie, et je suis très intéressée par ce type d'énergie, les choses organiques.

L.D. : L'un des processus prégnants de votre œuvre est la notion d'organicité de la musique. Comment intégrez-vous cela à votre musique, en termes de techniques de composition ?

M.K. : Je ne pense pas vraiment à la technique, mais au son. Par exemple, lorsque je faisais de la musique assistée par ordinateur, ce qui est intéressant, c'est que vous mettez chaque matériau sonore dans l'ordinateur, vous le numérisez et vous le créez ensuite en touchant chaque matériau sonore tout en changeant sa dynamique. Le son a ensuite une attaque, puis une tenue, puis une extension, et enfin il s'éteint. En fin de compte, c'est comme notre vie, nous naissons, nous avons une vie, puis elle s'éteint, nous sommes des organismes mourants, et le son a sa propre vie, c'est organique. Je me suis rendu compte que le son est organique. Il y a un début. Ensuite, il y a un flux, puis il y a la nature de cette musique, et enfin elle disparaît. J'ai pris conscience de cette chose naturelle et j'ai réalisé qu'en fin de compte, faire de la musique, c'est comme faire un être vivant. Chaque être vivant, chaque être humain, a sa propre vie, donc chacun a son propre temps, sa propre durée de vie, et j'ai commencé à composer en gardant cela à l'esprit. Il ne s'agit donc pas tant de technique de composition que de la composition elle-même, de la raison pour laquelle je compose et de ce que peut signifier l'écriture musicale. J'essaie de respecter ce concept dans toutes mes œuvres.

L.D. : La notion de geste intègre-t-elle vos processus de composition ? Si oui, comment l'intégrez-vous à vos compositions ?

M.K. : Tristan Murail a été la première personne à m'enseigner le geste et à m'en faire prendre conscience, mais ce qui constitue cette musique sonore, c'est la matière sonore, ou ce que nous appelons matériau sonore, qui est, et bien, l'harmonie. Il ne s'agit pas nécessairement d'accords traditionnels, mais d'une résonance verticale, d'une forme qui compose le temps, le rythme et la dynamique. Le geste est l'une de ces choses, le mouvement du son. J'ai appris qu'il existe un

comportement du son. Par exemple, si je vous dis comment je l'utilise, disons, quand je frotte une cymbale. Il y a un son grésillant. Comment pouvez-vous l'exprimer avec différents instruments ? En combinant plusieurs de ces éléments sonores, vous créez le même mouvement, mais avec un son différent. Ensuite, je les combine pour créer un nouveau matériau sonore. Ce n'est donc pas une seule chose, c'est une combinaison et une évolution de différents éléments qui crée un nouveau son. J'appelle cela de la méta-instrumentation, et c'est le mot que j'utilise maintenant, mais il ne s'agit pas d'un seul instrument, c'est une combinaison de plusieurs instruments, comme si vous étiez en train de créer un grand, un énorme son, un nouvel instrument riche. Le même mouvement peut être exécuté par différents instruments pour créer un son unifié mais complètement différent, évolutif.

L.D. : Vous avez composé pour instruments traditionnels japonais ou vous êtes inspirée de certaines traditions folkloriques. Je pense notamment à *Ichimai Kishohmon*, *Miraiken kara*, *Lamento I* et *II* ou encore les nombreuses pièces pour *koto* que vous avez composé. Lorsque vous composez pour ces instruments traditionnels, utilisez-vous les spécificités traditionnelles de ces instruments (gestes, techniques instrumentales), ou bien pensez-vous la composition pour ces instruments de façon plus contemporaine, sans regard sur la tradition musicale ?

M.K. : Je vais laisser de côté *Ichimai Kishohmon* pour l'instant. Le meilleur exemple est probablement mon *Concerto pour koto*. Mais la première pièce que j'ai écrite pour instrument traditionnel, est une pièce de *koto* solo, *Monochromer Garten No. 5*. J'ai commencé à écrire cette œuvre après avoir été inspirée par le jardin japonais et notamment par le paysage nocturne enneigé que j'ai vu un jour d'hiver lorsque j'étais de retour au Japon, qui était si beau, un monde de noir et de blanc. J'ai été inspirée par cela, et lorsque j'ai réfléchi à ce que signifie la beauté, j'ai pensé aux différents types de beauté japonaise. Dans la culture traditionnelle japonaise, il est très important de créer quelque chose de beau avec peu de matériaux. Par exemple, un bol à thé utilisé pour la cérémonie du thé n'est qu'une chose simple, mais il doit être beau. Les Japonais ont toujours ressenti la beauté dans les choses simples. Je voulais faire quelque chose de beau et de spécial. Pas quelque chose de clinquant, mais quelque chose de plus naturel et de plus profond. Et, bien que ce soit un peu hors sujet, les jardins japonais sont souvent créés dans un petit espace, à l'intérieur duquel vous placez une petite quantité de pierres, de mousse, de sable et d'autres matériaux d'une manière raisonnable, et vous créez alors un jardin qui est très beau et naturel. Il exprime le monde intérieur, spirituel, de la personne qui fait le jardin. Je veux faire la même chose avec la musique. Ainsi, dans *Monochromer Garten 5*, j'ai combiné un *koto* à 13 cordes et un *koto* à 17 cordes, et je les ai utilisés comme un seul instrument, joués par un seul interprète. Je voulais savoir quels instruments pouvaient le mieux exprimer ce que je voulais exprimer. Il est donc très important d'écouter beaucoup de musique traditionnelle et d'apprendre les modes d'expression traditionnels. Ce faisant, j'ai pu découvrir les caractéristiques du *koto* et le potentiel qu'il possède. Par la suite, j'ai beaucoup collaboré avec une joueuse de *koto*, et elle m'a montré que je pouvais faire diverses choses de telle ou telle manière. Nous avons fait un gros travail expérimental ensemble. Lorsque j'utilise des instruments traditionnels, j'étudie bien sûr d'abord la manière traditionnelle de jouer, mais j'essaie ensuite diverses choses pour voir quels nouveaux sons je peux produire et ce que je peux faire, et après cela, je crée une œuvre. J'essaie de la créer en étant libre, c'est-à-dire sans nécessairement rester dans les carcans traditionnels.

L.D. : Pensez-vous qu'il y ait des points communs, voire des gestes communs, entre la musique traditionnelle japonaise (et plus largement la tradition japonaise) et la musique contemporaine ? Si oui, de quel ordre seraient-ils ?

M.K. : Certains compositeurs peuvent prendre la musique traditionnelle et l'intégrer dans leur propre œuvre de la même manière qu'ils créent le temps, s'ils le souhaitent. Cela dépend donc de l'œuvre. Lorsque j'utilise, par exemple, des instruments japonais classiques, comme je l'ai dit précédemment, j'étudie beaucoup la musique japonaise et j'essaie d'écrire quelque chose de nouveau, mais je n'essaie pas nécessairement d'inclure la musique japonaise traditionnelle dans mon travail. Je n'ai pas encore adopté cette approche. Mais récemment, alors que j'écrivais une pièce pour l'Ensemble Muromachi, j'ai pensé aux percussions japonaises, en particulier aux tambours japonais : le *tsuzumi*, l'*ōtsuzumi* et le *kotsuzumi*, qui sont souvent pratiqués avec le *kakegoe*⁹⁴⁸. J'ai beaucoup appris de ces instruments, mais en fin de compte, la façon dont on perçoit le temps avec ceux-ci n'est pas la façon occidentale de percevoir le temps, comme nous le faisons dans les partitions, mais ils jouent dans une situation où le temps lui-même se dilate et se contracte. Bien sûr, ils jouent de cette manière, mais je me suis rendu compte que ce serait un gâchis si je le faisais. La plus grande différence entre la musique traditionnelle japonaise et la musique occidentale, c'est que dans la musique traditionnelle japonaise, on a une façon de percevoir le temps qui est en permanence dilatée. C'est donc de cette manière que la performance a été développée à l'origine. Je pense que les instruments traditionnels perdent leur qualité et leur vitalité s'ils sont mis dans un certain moule. Donc, la prochaine fois que j'écirai un nouveau morceau, si je veux incorporer le tambour *tsuzumi* ou la temporalité japonaise, il faudra que je trouve une autre manière de les concevoir au niveau de l'écriture.

L.D. : Est-ce que, dans vos œuvres pour instruments classiques (disons occidentaux, c'est-à-dire la plupart de vos œuvres), vous intégrez une pensée (musicale ou non) japonaise ? Si la réponse est oui, comment les intégrez-vous ?

M.K. : Je pense que l'ensemble Muromachi, pour lequel je suis un train d'écrire une pièce, est un bon exemple, car il est composé d'instruments baroques occidentaux et d'instruments traditionnels japonais. Il s'agit d'une pièce de la série *Monochromer Garten*. En ce sens, plus que les instruments, l'idée générale de cette œuvre future est davantage liée à la manière japonaise de faire les choses, qui fait également partie du processus de composition. Ce que je veux dire par là, c'est qu'avec peu de matériaux, vous pouvez créer un matériau riche et original et créer beaucoup de variations, construire le temps. Comme je l'ai déjà dit, je m'intéresse beaucoup à la percussion traditionnelle japonaise, le tambour *tsuzumi*, qui jouera un rôle très important dans cette pièce. Pour éviter de perdre la temporalité spécifique de cet instrument dans la pièce, j'ai écrit la partie de percussion d'une manière légèrement différente, [...] de sorte qu'elle s'intègre dans le flux global de la pièce, grâce à ce que l'on appelle *tegumi*, comparable à un motif rythmique. Les motifs rythmiques ne varient pas beaucoup, mais il y en a environ deux-cents différents, et en les combinant, les deux joueurs peuvent créer des sons multiples et de nombreuses combinaisons différentes. Parfois, nous, les auditeurs, ne pouvons pas faire la différence, mais pour les musiciens traditionnels, c'est très important, car ils écoutent la musique à ce moment-là et décident sur place de la combinaison qu'ils veulent utiliser. J'ai

⁹⁴⁸ Technique de jeu traditionnelle créée par une interjection vocale de l'interprète.

utilisé ce concept dans la pièce que je suis en train de composer pour l'ensemble Muromachi, que j'ai appliqué aux percussions.

L.D. : Pensez-vous qu'une caractéristique de la musique japonaise puisse être présente dans une œuvre écrite par un compositeur (japonais ou non) sans utiliser les modes spécifiques à cette musique ?

M.K. : Bien sûr que oui. Utiliser les modes, c'est en général trop direct, exotique, et si vous voulez faire de la musique de film ou d'animation, si vous voulez que ce soit compréhensible pour tout le monde, ce sont en général d'abord les modes qui sont utilisés. Mais cela tend à être très exotique. Je pense que la musique traditionnelle japonaise est quelque chose de plus profond que la simple utilisation de modes pour créer une certaine atmosphère. Par exemple, lorsque je pense à ce qui caractérise la culture japonaise traditionnelle, peu importe qui ou combien de personnes s'en emparent, il m'est possible de l'incorporer dans ma musique. Mais que les gens qui l'écoutent pensent que c'est japonais ou non, c'est autre chose. Je pense notamment au *ma* ou au silence, en particulier dans la vie traditionnelle. Ainsi, lorsque je regarde les jardins et l'architecture, je n'aime pas voir trop de choses encombrées. Je pense que ce genre de sentiment peut être incorporé dans la musique par n'importe qui, sans pour autant utiliser les modes spécifiques à la musique japonaise.

L.D. : En tant que compositrice japonaise, pensez-vous que la musique contemporaine japonaise a ces propres spécificités, notamment en ce qui concerne la qualité synchrétique entre ce qui tient de la modernité et ce qui tient de la tradition ?

M.K. : Ce que je peux dire, c'est que j'ai vécu et travaillé en Europe pendant plus de la moitié de ma vie, et je ne sais donc pas vraiment ce que les jeunes Japonais écrivent aujourd'hui. Nous appartenons à des générations différentes et je ne sais pas vraiment ce qu'écrivent les jeunes étudiants au Japon. Par exemple, dans les années 50 et 60, à l'époque de Tōru Takemitsu, les compositeurs japonais ont beaucoup réfléchi à ce que signifiait écrire de la musique occidentale en tant que compositeur japonais. Ainsi, Tōru Takemitsu, par exemple, a écrit des œuvres comme *November Steps* et a réfléchi à la manière de combiner la musique occidentale et la musique traditionnelle japonaise. Mais ils vivaient dans l'après-guerre, après la Seconde Guerre mondiale, et je pense que c'était une époque où ils devaient penser à ce genre de choses. Mais quand vous arrivez à ma génération, ce n'était plus ce genre d'époque, tout le monde apprenait le piano, toutes les familles étaient assez aisées, et on a grandi avec la musique occidentale, avec la culture occidentale, donc nous avons un sens très différent des choses. Je pense que c'est un peu la même chose pour les jeunes d'aujourd'hui. Ils ont grandi à l'ère de l'internet. Surtout si l'on pense à l'Europe. Lorsque j'étais encore étudiante, internet n'était pas encore très développé, alors j'achetais des partitions, et si je voulais écouter de la musique, j'achetais un CD. Il fallait aller l'écouter en direct ou aller l'écouter ailleurs. Mais aujourd'hui, avec Internet et SPOTIFY, vous pouvez l'écouter sans vous déplacer. Je pense donc que la façon dont nous percevons la musique évolue beaucoup. Je pense que c'est la même chose au Japon, parce que les frontières tendent à disparaître. Je pense donc que, quelle que soit la façon dont vous y réfléchissez, les compositeurs de cette époque, comme Tōru Takemitsu, dans les années 50 et 60, ont un sentiment différent, et peut-être bien sûr qu'il y a des gens plus jeunes qui pensent à la musique traditionnelle, mais je pense que cette utilisation a un sens différent aujourd'hui.

Entretien avec Tetsuya Yamamoto, 17/10/2024, Tokyo, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Monsieur Yamamoto. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi. Tout d'abord, j'aimerais savoir quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment vous en êtes arrivé à composer ?

T.Y. : Je suis née en 1989 dans la préfecture de Nagano. J'ai commencé à apprendre à jouer du piano vers l'âge de cinq ans. Lorsque j'étais au collège, j'ai rejoint la fanfare, et j'ai joué de la clarinette et de la contrebasse. Puis, en 2008, à l'âge de dix-huit ans, je suis venue à Tokyo pour entrer au Kunitachi College of Music, et j'ai déménagé de Nagano à Tokyo. Dans la classe de piano, nous pratiquions les pièces de compositeurs classiques, comme les petites pièces de Bach et de Schumann. Mais, lorsque j'ai commencé à jouer dans une fanfare au collège, le répertoire de la fanfare était principalement écrit par des compositeurs japonais vivants. Par exemple, chaque été, il y a la All Japan Brass Band Competition, et chaque année, soit une nouvelle œuvre est transposée par un compositeur célèbre, soit une œuvre sélectionnée par le public est choisie comme morceau pour la compétition. Ainsi, pour la première fois, j'ai pris conscience du travail des compositeurs vivants et de leurs œuvres. J'ai commencé à y réfléchir.

L.D. : Quels ont été vos professeurs de composition ? Que vous ont-ils apporté ?

T.Y. : Avant d'entrer à l'université, j'ai étudié la composition pendant deux ans avec M. Takayuki Yoshimoto, ainsi que l'harmonie, pour les examens universitaires à Nagano. Au milieu de cette période, j'ai étudié avec Michio Kitazume et Kawashima pendant deux ans. Les leçons de Kawashima étaient assez détaillées, avec des études approfondies des instruments, et il m'a appris à écrire la musique correctement. J'ai appris l'importance d'aller à de nombreux concerts. Lorsque j'étais à l'université, mon professeur m'a dit qu'il assistait à plus de cent concerts par an, uniquement des concerts de musique contemporaine. J'ai donc assisté à cent ou cent-cinquante concerts par an, et j'ai appris l'importance de voir un musicien jouer d'un instrument de musique devant soi. Je pense avoir beaucoup appris en les regardant jouer. J'ai également aidé Monsieur Kawashima à organiser des concerts dans différents endroits. J'ai fait la connaissance de nombreux musiciens et instrumentistes. Et j'ai toujours de bonnes relations avec eux. En France, j'ai étudié la composition au Conservatoire de Marseille, d'abord avec Régis Campo pendant trois ans, puis au CNSM de Lyon, avec Philippe Hurel pendant deux ans. Et puis j'ai commencé à étudier au conservatoire de Lille en direction d'orchestre, mais à la fin, je suis allé au Conservatoire Royal de Mons pour écouter les cours de composition. J'étais là pour écouter en auditeur libre. Donc au lieu de prendre des cours de composition, j'étais derrière Monsieur Ledoux, je regardais de derrière ce qu'il allait dire aux élèves dans la leçon, donc je me demandais comment il allait enseigner. J'ai observé ses cours de composition de ce point de vue.

L.D. : Est-ce que votre apprentissage occidental (en Occident) a pris en compte votre pays d'origine ? Et inversement, est-ce que votre apprentissage japonais (au Japon) se base sur un modèle musical occidental ?

T.Y. : Au Japon, concernant l'enseignement de la musique dans les académies de musique, les écoles de musique, on analyse la musique classique européenne, la musique classique, les

instruments, on cherche notre propre style de composition. Mais au Kunitachi College of Music, là où j'ai fait mes études, vous pouvez bien sûr étudier la musique européenne, mais vous pouvez aussi choisir d'étudier le *gagaku*. J'ai étudié le *gagaku* pendant deux ans avec Mayumi Miyata. Et ce que j'ai étudié du *gagaku* là-bas est en grande partie lié à mes compositions. Cela m'a également conduit à ma composition actuelle. Je pense que c'est l'une de mes expériences les plus importantes. D'autre part, les cours de composition que j'ai suivis en Europe étaient de nature pratique et platonique. Par ailleurs, en Europe, il était important de faire des présentations, de parler avec le professeur, d'avoir un dialogue, et de présenter et d'expliquer mon propre travail. Je pense qu'il était important pour moi de présenter et d'expliquer mon travail. Quant à savoir si le pays d'origine a été pris en considération, je n'ai pas l'impression que le contenu des cours était particulièrement sensible à la nationalité des participants.

L.D. : J'aimerais savoir quels sont vos axes de recherche, votre pensée lorsque vous composez ?

T.Y. : C'est une question difficile, très difficile. En ce qui concerne le processus de composition, je suis le type de compositeur qui écrit la partition, donc j'écris d'abord la partition, et ensuite je donne la partition à l'interprète, et ce n'est qu'à travers l'interprétation de cette personne que la musique est transmise au public. Par conséquent, la première chose à laquelle je m'attache est de créer soigneusement la partition que je remettrai à l'interprète. Je pense que c'est important. Par où commencer ? Par le début ? Mes idées doivent en tous les cas passer par les interprètes avant de devenir de la musique, c'est donc un échange. Je ne fais pas de musique électro-acoustique ni rien de ce genre, donc je ne peux pas transmettre directement à l'auditeur mes idées sur ce que j'ai écrit pour en faire de la musique concrète. Je pense qu'il faut indiquer clairement à qui la musique est destinée, à mon avis. Dans mon cas, la partition, la musique, je la communique d'abord à la personne qui va la jouer. C'est ce qui me semble le plus important. Je pense que l'objectif de la transmission de l'écriture est d'abord l'interprète. À partir de là, la question est de savoir ce que les interprètes en feront.

L.D. : Comment cela transparait dans votre musique ? Quels sont vos processus de composition ?

T.Y. : J'ai mentionné précédemment que j'ai assisté à de nombreux concerts, mais lorsque je compose, j'écris généralement la musique à mon bureau, sans utiliser de piano ou d'autres instruments. Parfois, lorsque je veux vérifier le son, je vais dans une salle de l'université où il y a un piano et je joue, mais en fait, je n'ai aucun instrument à la maison. Je n'ai ni piano, ni diapason, ni clavier MIDI, ni rien de ce genre. Je pense que l'expérience des concerts se reflète et est utilisée dans mes compositions. Je pense que le son et la hauteur de chaque instrument est ancré dans ma tête et est devenu de plus en plus clair au fur et à mesure que j'assistais à de plus en plus de concerts.

L.D. : Quelles sont vos sources d'influence lorsque vous composez ?

T.Y. : Je pense que je me concentre souvent sur les caractéristiques de l'instrument, ses limites, et que je me concentre sur l'instrument lui-même. Par exemple, lorsque je compose une nouvelle pièce, j'étudie toujours le répertoire pour l'instrument en me référant à certains des morceaux précédents ou en regardant les partitions. Ainsi, qu'il s'agisse de musique classique ou de musique contemporaine, il n'y a pas une petite partie qui soit influencée par les chefs-d'œuvre

du passé. Je pense que c'est la raison pour laquelle j'étudie la musique classique et même la musique contemporaine.

L.D. : Les notions de geste, de texture, de morphologie – voire de morphotypologie ou de figure intègrent-elles vos processus de composition ? Si oui, de quelles façons ?

T.Y. : Je m'intéresse beaucoup à la texture du son et je pense qu'en contrôlant la texture par des changements de technique, et en les combinant de cette manière, je peux exprimer le sentiment coloré de la musique. Je pense donc toujours au son, en essayant d'être aussi précis que possible sur la texture. Par exemple, s'agit-il d'une orchestration combinée ? Si oui, alors j'essaie d'exprimer différents univers musicaux grâce à ce type d'orchestration combinée. En termes de gestes, mon professeur, Motoharu Kawashima, dit que la musique est une question de performance. Il dit que toute la musique est une série d'actes connectés de jeu d'instruments. Il dit que toute la musique est interprétée par l'interconnexion de l'acte de jouer des instruments. J'ai appris la composition avec Kawashima, je pense donc que je peux vraiment comprendre son idée selon laquelle la musique est une série de performances, une série de gestes et, évidemment, je l'intègre à mes œuvres.

L.D. : Vous avez composé pour instruments traditionnels japonais. Je pense à *Fragments d'automne*, ou *trace* pour *koto* et *shakuhachi* et *Vox Humana* pour *hichiriki* et *shō*. Lorsque vous composez pour ces instruments traditionnels, utilisez-vous les spécificités traditionnelles de ces instruments, ou bien pensez-vous la composition pour ces instruments de façon plus contemporaine ?

T.Y. : En ce qui concerne la composition avec un instrument unique, l'approche est la même pour moi, que j'utilise un instrument occidental ou un instrument japonais traditionnel. Je pense qu'il y a plus de restrictions avec les instruments japonais, bien sûr, mais l'approche reste la même. On commence à composer après avoir étudié la tessiture et la technique de l'instrument, mais en ce qui concerne les nombreuses restrictions, plus on étudie les instruments traditionnels, plus la musique que l'on écrit se rapproche de cette musique traditionnelle. Je pense que plus j'étudie les instruments traditionnels, plus la musique que j'écris se rapproche de cette musique traditionnelle. J'ai l'impression que le caractère de ma musique se rapproche de plus en plus de la musique traditionnelle, ou quelque chose comme ça. Par exemple, le son de l'*hichiriki* est très fort et n'émet qu'un seul son. Et si vous faites sonner le son de l'*hichiriki*, tout de suite, il s'agit d'une atmosphère musicale japonaise traditionnelle. Il suffit de jouer une seule note pour que l'atmosphère du monde change soudainement.

L.D. : Quel type d'écriture utilisez-vous pour les instruments traditionnels ?

T.Y. : J'utilise l'écriture classique avec une partition normale. Parfois, j'utilise des caractères et des motifs traditionnels, par exemple les *aitake* du *shō*. Lorsque j'utilise ces accords traditionnels, j'écris le type d'accord traditionnel en *kanji* sous les notes, mais en fait, j'écris la partition aussi, comme je le fais d'habitude. En revanche, lorsque je compose pour des instruments traditionnels, j'utilise des techniques de jeu traditionnelles [le compositeur donne ici l'exemple du *korokoro* au *shakuhachi*, du *glissando*, de l'indéterminisme des quarts de ton ou encore de l'*oshide* au *koto*]. J'utilise aussi beaucoup un ouvrage sur les instruments

traditionnels, de Miki Minoru, *Composing for Japanese Instruments*⁹⁴⁹. Elle y explique comment utiliser et composer pour les instruments traditionnels, et il y a beaucoup d'informations sur le *gagaku*. Le livre décrit également les caractéristiques des instruments traditionnels japonais et la manière d'écrire des partitions pour eux. Il a été écrit il y a longtemps, mais il est encore très utile aujourd'hui. Je suis en train d'écrire une nouvelle pièce, *Gagaku gojūsō*. J'ai été invité au festival Music from Japan en février prochain, un festival de musique qui se tient chaque année à New York, en tant que compositeur invité, et je dois présenter cette œuvre et participer au symposium. J'écris actuellement cette pièce avec un ensemble *gagaku* composé de cinq instruments, *ryūteki*, *hichiriki*, *shamisen*, *biwa*, et *koto*.

L.D. : Trouvez-vous des gestes et des points communs entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine ?

T.Y. : Oui. Je ne connais que la musique *gagaku*, mais il y a des points communs. Dans la musique *gagaku*, par exemple, elle commence très lentement, ou bien elle commence par une « mélodie » réduite, ou bien c'est une « mélodie » qui forme la partie réduite de la « mélodie principale », ou bien c'est une mélodie qui est légèrement décorée par de multiples variations, ou bien c'est un accord complexe ou des accords complexes qui sont joués. Même si vous les écoutez maintenant, vous pouvez, dans un sens, les reconnaître comme ayant un son nouveau. Tōru Takemitsu a également écrit des pièces pour ensemble de *gagaku*, n'est-ce pas ? Messiaen s'est également inspiré du *gagaku*, et il y a un mouvement de *gagaku* dans les *Sept Haïkaïs*, la quatrième pièce, je crois. Takemitsu, qui s'intéressait depuis longtemps à la musique européenne et aux styles de musique contemporaine, était l'une des personnes qui, tout en restant au Japon, avait pu réunir, pour ne pas dire fusionner, les traditions et la culture européennes et japonaises, et cette rencontre a été l'un des moyens par lesquels il a créé quelque chose de nouveau. Je pense qu'il est l'une de mes sources d'inspirations.

L.D. : Est-ce que, dans vos œuvres pour instruments classiques (disons occidentaux, c'est-à-dire la plupart de vos œuvres), vous intégrez une pensée (musicale ou non) japonaise, traditionnelle ou non ? Si la réponse est oui, comment les intégrez-vous ?

T.Y. : Je ne compose pas de la musique avec l'intention de faire de la musique japonaise, mais si d'autres personnes écoutent ma musique, elles pourraient y trouver certaines caractéristiques qui la font ressembler à de la musique japonaise, mais je n'ai pas l'intention de faire cela. Oui, il y a bien sûr des pièces que j'ai composé avec des éléments japonais clairement à l'esprit, mais, fondamentalement, je n'y prête pas beaucoup d'attention. Je ne fais pas de musique en étant conscient des idées japonaises ou de la musique traditionnelle japonaise. Je pense que ces choses transparaissent dans mon travail. Connaissez-vous Joji Yuasa ? Dans sa musique intitulée *Cosmos*, Joji Yuasa fait souvent référence à l'individualité des origines du compositeur, et je peux vraiment m'identifier à ses idées, et je pense qu'il y a beaucoup de compositeurs japonais qui partagent l'idée de cosmologie de Joji Iwasa.

L.D. : Mais la cosmologie ne fait-elle pas partie des éléments qui intègrent le *gagaku* ?

⁹⁴⁹ Minoru, Miki, *Composing for Japanese Instruments*, Université de Rochester Pr., 2008, 256 pages.

T.Y. : Oui, c'est vrai aussi. J'ai un peu d'expérience dans le *gagaku*, et je peux donc trouver une notion de temps, ou le son d'un accord, même si je n'en suis pas conscient, je pourrais être capable de le trouver. Par exemple, certaines de mes compositions font partie d'une série, une série de compositions appelée *Voix d'orgue* qui est entièrement basée sur les accords du *shō* dans le *gagaku*. Il y a donc quelques-unes de mes œuvres pour lesquelles je travaille très consciemment sur l'intégration de la musique traditionnelle. Les sonorités de l'orgue et du *shō* sont très proches. De plus, l'orgue est un instrument très religieux, une musique très proche du Christ. Et on me dit souvent que le *shō* exprime la lumière qui vient du ciel dans le *gagaku*. J'ai donc ressenti une grande affinité entre la musique d'orgue qui exprime le sacré, et la nature du *gagaku*, qui tente d'exprimer ce qui est au-dessus des cieux. C'est pourquoi j'ai donné un tel titre à la série. Donc, bien que le titre de la pièce soit orgue, le titre inclut la voix de l'orgue, mais l'inspiration et les accords viennent du *shō* du *gagaku*.

L.D. : Pensez-vous qu'une caractéristique de la musique japonaise puisse être présente dans une œuvre écrite par un compositeur (japonais ou non) sans utiliser les modes spécifiques à cette musique ?

T.Y. : Oui, je le pense. Par exemple, prenez le temps, la temporalité. Ce qui est caractéristique du *gagaku*, c'est le temps, pas les modes. D'une certaine manière, le temps est bien plus important que les modes utilisés, comme une abstraction des modes au profit d'un temps hors du temps. De fait, on peut intégrer une temporalité du *gagaku* à l'intérieur d'une œuvre contemporaine sans pour autant utiliser les modes de ce type de musique, même si on utilise l'instrumentation du *gagaku*.

Entretien avec Osamu Kawakami, 03/11/2024, Tokyo, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Monsieur Kawakami. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. J'aimerais commencer par une question un peu simpliste : quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment vous en êtes arrivé à composer ?

O.K. : Tout d'abord, je dirais que j'ai rencontré la musique *via* deux vecteurs. La musique de jeu vidéo et la musique classique. Au début surtout, Wagner, Ravel et Prokofiev étaient les trois compositeurs qui m'intéressaient vraiment. Et la musique de jeu était celle ma génération. J'ai 44 ans aujourd'hui, et ma génération correspond à l'époque où la *super famicom* a commencé à devenir populaire, donc quand je jouais à ces jeux, la musique m'était très familière. Donc, dans le sens où j'écoutais cette musique tout le temps, je peux dire que les deux étaient très mélangés. Moi-même, parmi les jeux, il y avait de la musique que j'aimais vraiment et de la musique que je n'aimais pas vraiment, mais ce qui m'intéressait le plus, c'était de savoir ce qui me faisait aimer ce genre de musique. Ainsi, lorsque j'ai décidé de m'inscrire dans une école de musique pour entrer à l'université, au lieu de commencer à composer, j'ai voulu commencer à étudier la psychologie de la musique, mais il n'y avait pas beaucoup d'endroits au Japon où l'on pouvait étudier cette matière. Je suis donc allé dans une école appelée Tokyo College of Music, où il y avait un cours de psychologie musicale. Je m'intéressais également à la composition, j'ai donc choisi la composition comme matière principale et je pensais suivre ce cours, mais lorsque j'ai été accepté, le cours de psychologie musicale n'était plus proposé. J'ai donc décidé de travailler davantage sur la composition. J'ai échoué au concours la première année, mais j'ai réussi la deuxième année. J'ai commencé à étudier avec un compositeur de musique contemporaine, un professeur appelé Hiroyuki Yamamoto, qui m'a beaucoup appris sur la musique contemporaine. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à m'intéresser un peu plus à l'aspect contemporain de la musique de Prokofiev. J'ai également commencé à m'intéresser à Ligeti, après mon entrée à l'université, dont je ne sais pas s'il a exercé une grande influence sur mon écriture. Je pense que je suis un peu influencé par le fait qu'il y a beaucoup de sons brillants ou « tonaux » dans mes accords, comme chez Ligeti. Il y a une certaine différence entre mes activités de composition actuelles et celles que j'avais lorsque j'étais à l'université. Je vais d'abord vous parler de ce que je fais maintenant : dans toutes mes œuvres récentes, je m'intéresse beaucoup aux plantes, aux animaux, j'écris beaucoup d'œuvres dont les processus sont intrinsèquement liés à la faune et la flore. Quand j'étais à l'université, je n'écrivais pas beaucoup d'œuvres sur les animaux ou les plantes, c'était un peu plus imaginaire. J'étais particulièrement intéressé par la musique instrumentale pour cordes, parce que j'avais appris à jouer du violoncelle quand j'étais petit. Beaucoup de mes amis à l'université étaient des violonistes ou des instrumentistes à cordes, et je connaissais donc un peu mieux les instruments à cordes que les instruments à vent. J'ai pu faire beaucoup de choses avec cette instrumentation. À partir de là, j'ai souvent donné des concerts avec mes amis instrumentistes à cordes. Mais je n'aime pas faire plusieurs œuvres qui se ressemblent, c'est aussi la raison pour laquelle je m'inspire de la faune et de la flore, qui change toujours selon l'espèce étudiée. Par exemple, dans la *Chronique corallienne* que je suis en train d'écrire, je m'inspire des coraux, dont il existe une multitude d'espèces différentes. En comptant mes œuvres hier, je me suis rendu compte que sur 210 œuvres composées, 180 ont un rapport avec les espèces vivantes. Je m'inspire également de la musique de jeu vidéo, et j'essaie

de faire, si possible, une musique qui ne soit pas aussi difficile à écouter que la musique contemporaine. Je me souviens que j'écoutais un peu de musique populaire, et j'en écoutais tout le temps avant de passer les examens. J'en écoute encore, mais j'ai été très influencé par la musique électronique ; par exemple, quand j'étais au lycée, j'aimais Yellow Magic Orchestra, et à partir de là, j'ai commencé à écouter différents artistes *techno*, et aussi du rock. Ma musique a donc un peu de *groove*, et je veux apporter ce *groove* à la musique contemporaine si je le peux, donc le *tempo* est un parfois constant et la musique un peu énergique.

L.D. : Vous avez donc été inspiré par la musique populaire. Mais Yellow Magic Orchestra est un groupe qui s'intéresse de près aux traditions musicales japonaises.

O.K. : Oui, mais je n'utilise pas vraiment les modes de la musique *pop*. J'utilise plutôt quelques fois des rythmes assez rapides typiques de la musique *pop* dans la musique contemporaine. J'ai été très influencé par la musique *techno* et la *drum'n'bass*, et je pense que j'utilise beaucoup ce genre de musique. Par ailleurs, je me suis récemment intéressé à l'échantillonnage, dans le sens du mélange de divers sons échantillonnés avec un filtre après l'échantillonnage. Par exemple, j'utilise des filtres après l'échantillonnage pour mélanger divers sons échantillonnés, comme le violoncelle et la harpe, pour exprimer un peu plus de coupure et de résonance. De même, dans ce sens, j'aimais le *death metal* et la musique métal, et je pense que la force de ce type de volume sonore est similaire entre la musique contemporaine et ce type de musique populaire. Je pense qu'il y a beaucoup de pièces qui reflètent cette puissance dans ma musique, ce qui est probablement une essence que je n'aurais pas eue si je n'avais écouté que de la musique classique.

L.D. : Quels professeurs de composition avez-vous eu et quel a été leur enseignement ?

O.K. : Voyons voir, je pense pouvoir citer cinq personnes, mais la première est en fait Hiroyuki Yamamoto. Il m'a enseigné l'harmonie, la forme sonate et d'autres choses de ce genre avant que je n'aille à l'université, mais c'est surtout un professeur qui utilise beaucoup le système microtonal. Je pense que ce sont ses activités qui m'ont le plus influencé. La raison en est que je l'aidais à organiser ses concerts et qu'il m'y emmenait souvent. Lorsque je l'ai vu se produire, j'ai eu l'impression que la musique contemporaine n'était pas si éloignée de moi. Donc un professeur très, très important dans ce sens. Ensuite, après mon entrée à l'université, il y a eu Noriko Hisada, ce professeur était le plus « sérieux ». Les mots que je chéris le plus sont ceux que Hisada avait l'habitude de dire : « toujours se poser la question ». J'y ai beaucoup réfléchi et c'est devenu la base la plus élémentaire de ma pensée. J'ai également eu des cours avec Shin-ichiro Ikebe, qui n'est pas très connu. Monsieur Ikebe n'est pas seulement impliqué dans la musique contemporaine, mais aussi dans le cinéma, le théâtre japonais et l'animation, notamment pour la série d'animation *Detective Conan*. C'était un professeur qui travaillait dans un large éventail de genres. De plus, au Japon, il a écrit de nombreuses œuvres pour chœurs, et lorsque j'étais lycéen, j'ai chanté certaines de ses pièces. C'est un professeur dont j'étais très proche. Les deux derniers professeurs sont le célèbre Jōji Yuasa et Toshio Hosokawa. Yuasa et Hosokawa m'ont enseigné la musique lorsque j'étais dans la classe de master à l'université. Hosokawa, malgré le fait qu'il compose beaucoup en se basant sur la tradition musicale japonaise, ne nous en parlait jamais. Il nous conseillait plutôt d'étudier Berg, Schoenberg et la musique contemporaine en général.

L.D. : J'aimerais savoir quels sont vos axes de recherche, votre pensée lorsque vous composez ?

O.K. : Je n'utilise pas de systèmes comme le dodécaphonisme. Je pense que je cherche toujours la cohérence dans mes œuvres. Par exemple, je commence par construire l'harmonie ou la symétrie dans une pièce. Pour que la cohérence reste constante, j'essaie d'adoucir ou d'alourdir certains passages. Et je compose en essayant de mettre en forme cette cohérence en la rapprochant des êtres vivants desquels je m'inspire. Par exemple, lorsque j'écris en me basant sur telle espèce, j'essaie de déterminer son volume, sa forme, sa structure. Elle change petit à petit et elle bouge. Je cherche donc à déterminer quel type de mouvement serait intéressant à ajouter dans ma pièce. Et le mouvement, c'est avant tout le geste. Au brouillon, je vais écrire différents gestes, que je vais structurer après dans ma pièce. Par exemple, un geste peut être étendu, varié, répété... J'essaie de décrire l'espèce de laquelle je m'inspire par le geste. Par exemple, comment représenter une espèce végétale qui brille ? Personnellement, j'utilise un geste qui produit des harmoniques naturelles au violon ou à la harpe, qui crée un son relativement lumineux. En revanche, répéter ce geste en boucle, ce n'est pas très intéressant. Il faut donc le varier, en ajoutant des *pizzicatos* ou autres gestes qui permettent à cet ensemble d'être diversifié.

L.D. : Vous avez déjà partiellement répondu à cette question, mais la notion de geste intègre-t-elle vos processus de composition ? Si oui, de quelles façons ?

O.K. : Oui, cette notion intègre mes processus de composition. Je pense que mon intérêt pour le geste vient des jeux vidéo de combat et de la musique de ces jeux. Mais aujourd'hui, cette vision a bien évolué chez moi. Je préfère d'ailleurs structurer des gestes dans une pièce pour orchestre en m'intéressant aux gestes de plusieurs musiciens plutôt que dans une pièce soliste. C'est un peu la même idée lorsque je m'inspire de créatures vivantes. Par exemple, je ne pense pas que les coraux bougent beaucoup. Mais ils ont des petites parties qui sont collantes, ou piquantes, parfois flexibles. Cela, c'est un geste. Et j'essaie de retranscrire ce type de gestes, presque invisibles, dans ma musique.

L.D. : Je ne trouve pas beaucoup de trace du temps propre à la musique traditionnelle japonaise dans votre œuvre ; êtes-vous d'accord et est-ce délibéré ou fortuit ?

O.K. : C'est peut-être plus accidentel qu'intentionnel. La raison en est que je ressens inévitablement une certaine résistance lorsque j'essaie d'écrire quelque chose qui n'est pas rythmé par un *tempo* et une temporalité claire. C'est peut-être parce que j'ai joué à trop de jeux vidéo. Je pense qu'il y a quelque chose de très rythmique dans la musique traditionnelle. En effet, j'ai longtemps vécu à Zushi, à Kamakura, et je suis originaire de Kamakura. Lorsque j'étais élève au collège, j'avais l'habitude de jouer du tambour *taiko*. Et il y a beaucoup de types de musique traditionnelle qui sont « *groovy* », et je m'intéresse particulièrement à la partie rythmique de la musique japonaise. J'habite actuellement à Hiroshima et là-bas, la tradition dominante est le *kagura*. Le *kagura* est très intense, très percussif. Encore une fois, cette autre facette de la musique japonaise est très importante. En fonction de l'œuvre, il m'arrive de faire de la musique sans *tempo*. Avant d'utiliser un ordinateur, j'écrivais tout à la main, donc le temps s'écoulait plus tranquillement à l'époque. Je pense que j'étais plus détendu. En fait, j'ai envie de retrouver cette sensation de temps traditionnel japonais ; je suis en train d'écrire un morceau de

gagaku en ce moment. Une pièce en six parties avec *shō*, *hichiriki*, *ryūteki*, *koto* et *biwa* qui sera créée à New York, aux États-Unis, à la fin du mois de février. Je travaille encore sur les détails, mais j'aimerais essayer de créer une temporalité étirée, un temps qui ralentit progressivement, comme dans le *kagura* et le *kabuki*. Le *kabuki* a des parties intenses, mais il ralentit progressivement. J'écris aussi une pièce sur les oiseaux et j'essaie de faire en sorte que les chants des oiseaux soient un peu joyeux. Cependant, il existe aussi de vieilles pièces de *gagaku* qui expriment le chant des oiseaux, et comme je m'en inspire, j'ai moi-même l'impression de revenir étrangement à la tradition une fois de plus. Mayumi Miyata, une interprète de *shō*, a joué une douzaine de mes pièces. J'écris des gestes assez difficiles à jouer, mais elle les joue sans problèmes en expliquant qu'ils sont aussi présents dans la tradition. En ce sens, je me sens très proche de la musique traditionnelle. Je n'ai pas composé beaucoup pour le *koto* et le *shamisen*, mais j'ai beaucoup composé pour le *shō*, et je connais très bien les modes qu'il utilise, notamment les *aitake*. Le *shō* a une manière très intéressante de produire les sons. Et j'aime beaucoup ce son qui vient du Japon. Je n'étais pas si proche de la tradition, mais grâce au *shō*, je me suis rapproché des techniques propres à la tradition, qui intègrent mon œuvre. Le *shō* vient de Chine, mais là-bas, il est utilisé de façon rythmique. Dans la tradition japonaise, il est beaucoup plus doux et a tendance à étirer le son dans le temps. Je pense que l'instrumentation japonaise est ma porte d'entrée vers la tradition musicale.

L.D. : J'ai pu remarquer dans votre répertoire quelques pièces pour instruments japonais, ou intégrant des instruments japonais. Je pense notamment à *Kusakairyū*, *Volvox*, ou encore *onagadori*. Comment avez-vous conçu ces pièces ?

O.K. : *Volvox* est la première pièce dans laquelle j'ai utilisé le *shō*. C'est une pièce pour *shō*, piano et trois altos. J'ai essayé de reproduire le son du *shō* avec l'alto, en prenant appui sur les accords de l'*aitake*. Mais à cette époque, je n'avais pas vraiment conscience que le *shō* faisait partie de la tradition musicale japonaise. Je trouve que le son du *shō* est très rond, et que c'est un instrument très mécanique. Je trouve que les instruments japonais sont très systématiques ; les pièces les plus japonaises que j'ai écrites sont probablement *shamo*, pour flûte à bec alto et *shō* et *kusakairyū* pour flûte à bec alto, *shō*, guitare et violon. Dans *kusakairyū*, l'objectif était d'évoquer les instruments traditionnels. La flûte à bec reproduit le son du *shō*, tandis que la guitare tente de se rapprocher de la manière de jouer du *koto*. J'ai aussi essayé de retranscrire les transitions que l'on trouve dans la tradition japonaise du *gagaku*. C'est pourquoi, je réfléchis souvent à la position qu'occupent les instruments traditionnels lorsque j'en utilise dans une pièce. J'ai écrit une pièce pour *biwa* et *shamisen*. Le problème, c'est que l'on ne perçoit pas bien la hauteur du *biwa*, c'est un instrument dont la hauteur est très indéterminée. Donc, plutôt que d'utiliser les modes au *shamisen*, je me suis plutôt concentré sur la rythmique de la pièce, en m'inspirant des *rokudan no shirabe* du *koto*. Dans ce genre de pièces traditionnelles, on retrouve six étapes, où le rythme s'accélère et est de plus en plus puissant. J'ai reproduit cela pour la pièce pour *biwa* et *shamisen*. Par ailleurs, j'aime beaucoup le son des *aitake* du *shō*, donc je les utilise beaucoup. Je trouve aussi le son du *koto* très intrigant. Le plus intéressant, c'est de se demander comment utiliser l'instrumentation traditionnelle, comment écrire pour ces instruments. En fait, j'essaie toujours d'utiliser les techniques traditionnelles de ces instruments et de les rapprocher de techniques contemporaines, de la musique contemporaine.

L.D. : Les techniques de jeu traditionnelles ressemblent beaucoup aux techniques de jeu contemporaines.

O.K. : Oui, je le pense sincèrement. C'est clairement une rencontre entre ce qui tient de la tradition et ce qui tient de la Modernité.

L.D. : Avez-vous déjà été inspiré par des traditions (musicales ou non) japonaises pour une ou plusieurs de vos compositions ?

O.K. : Oui. Le *kagura* m'a vraiment beaucoup inspiré. Il y a aussi la musique des *matsuri*, où la flûte utilise énormément de techniques spécifiques, de variations de hauteurs et de *trémolo*, ainsi que la musique percussive, notamment la musique de *taiko*. Lorsque je donne des cours à l'université, il m'arrive de noter sur une partition les rythmes que l'on entend dans les *matsuri*. Je pense que les gestes de ces types de musique ont vraiment influencé ma composition. En revanche, la tradition du *nō* ne m'a pas encore beaucoup inspiré, parce que je n'en ai pas assez entendu et surtout, je n'ai pas encore étudié ce genre musical. Ensuite, même si cela n'a qu'un rapport très lointain avec la tradition, j'ai été très inspiré par les groupes de rock japonais. Il y avait beaucoup de groupes indépendants où le guitariste jouait un peu en imitant le *koto*, c'est-à-dire que plutôt que de jouer des accords, il pinçait la corde fortement et jouait des arpèges. Je sentais que cette musique était japonaise. J'ai aussi été inspiré par le *gamelan* javanais, bien que ce ne soit pas une tradition japonaise. Il y a une manière de pratiquer cette musique, avec une lenteur gestuelle caractéristique. J'aimerais que ce type de gestes intègre ma musique, même dans un passage extrêmement rapide. En fait, cela ressemble beaucoup aux gestes et aux mouvements que l'on retrouve dans le *gagaku*. Je pense qu'il y a dans le *gagaku* exactement ce que je veux faire. Je n'ai pas encore pu le réaliser, mais je pense que c'est une partie intéressante de la musique japonaise, qui a des liens avec d'autres musiques d'autres pays.

L.D. : Trouvez-vous des caractéristiques communes entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine ?

O.K. : C'est vraiment une excellente question ! Je pense qu'il y en a énormément. Je pense notamment à la relation au geste. Je pense que les gestes dans la musique contemporaine sont tous optimisés pour la commodité de l'instrument, ou pour le son complet dans une salle, ils sont adaptés de manière sophistiquée. Je pense que les instruments japonais, en particulier les instruments traditionnels, ont été conçus à l'origine pour être utilisés dans des situations où ils pouvaient être joués à l'extérieur, par exemple pour la musique de *gagaku*, il n'était pas vraiment envisagé au départ de jouer dans une salle. Et les gestes des deux types de musique se ressemblent beaucoup. Parfois, les instruments japonais, comme la flûte *ryūteki*, et aussi la *kagurabue*, ont des traits extrêmement rapides. Je pense que ces gestes, ces mouvements très rapides, sont très proches de ceux de la musique contemporaine, et que le son est produit si rapidement que l'on pourrait trouver cela presque plus étonnant que la musique contemporaine. Je veux trouver des choses que les instruments japonais ont et que les autres instruments n'ont pas, et les combiner avec ce qu'il est possible de faire dans les gestes de la musique contemporaine. Je ne sais pas si vous le savez, mais il y a beaucoup de musiques de jeux-vidéo qui se basent sur la musique traditionnelle japonaise, en réutilisant notamment les modes et les échelles musicales. C'est quelque peu exotique, mais à certains moments, je ressens un

caractère très local. J'écoute la musique de ces jeux japonais depuis que je suis enfant, et ce n'est qu'après cela que mon intérêt pour la tradition a commencé. Et j'espère qu'un jour, j'arriverai à combiner ces deux mondes, cette musique un peu exotique du jeu vidéo et la musique traditionnelle, au travers de la musique contemporaine.

L.D. : Pensez-vous qu'une caractéristique de la musique traditionnelle japonaise puisse être présente dans une œuvre écrite par un compositeur (japonais ou non) sans utiliser les modes spécifiques à cette musique ?

O.K. : C'est encore une très bonne question ! En fait, les Japonais sont constamment confrontés à cette question. Lorsque l'on essaie de prendre conscience de la musique du Japon, on en revient souvent à l'utilisation des modes de la musique traditionnelle, comme le mode *ritsu*, le mode *miyakobushi* et bien d'autres. Personnellement, j'aimerais être très prudent à ce sujet. Je pense que c'est trop confortable de partir dans cette direction, peut-être même trop facile. Si un compositeur ne fait qu'utiliser le mode *miyakobushi*, par exemple, sans rien utiliser d'autre, on aura rapidement l'impression qu'il ne connaissait que cela. Mais c'est pareil pour tout type de modes, qu'ils soient orientaux ou napolitains. Il y a quelquefois où j'utilise des modes japonais, et d'autres fois où je ne les utilise pas. Parfois, j'utilise un mode, comme le mode *miyakobushi*, sans m'en rendre compte : c'est simplement que tel enchaînement est plus simple à réaliser pour l'instrumentiste traditionnel et sonne naturellement mieux, et donc je structure telle partie d'une pièce selon cet enchaînement, qui s'avère être un mode traditionnel japonais. Mais si un compositeur qui ne s'est jamais intéressé à la tradition musicale japonaise et à ses instruments décide d'utiliser un mode, je pense que cela ne fonctionnera pas vraiment. Le mode ne fera pas intrinsèquement partie de la pièce. Je pense qu'il faut avoir une certaine expérience avec la tradition japonaise pour pouvoir utiliser les modes. Dans mon cas, depuis que je vis à Hiroshima, je vais très régulièrement écouter du *kagura*, et le genre, autant que les modes qu'il utilise, m'inspirent beaucoup. Mais c'est un défi à relever : j'aimerais voir si j'arrive à créer quelque chose de japonais sans utiliser des modes spécifiques à la musique traditionnelle.

L.D. : Mais alors, comment faites-vous pour éviter l'exotisme ?

O.K. : C'est une très bonne question. C'est aussi lié au fait que j'utilise la musique populaire dans mes œuvres. On peut, par exemple, essayer de reproduire un rythme, une pulsation, une atmosphère ou une ambiance sans pour autant reproduire ou copier le type de musique duquel on s'inspire. Lorsque je m'inspire du rock, j'essaie d'utiliser un éventail de techniques, de rythmes et de temporalités propres à cette musique. C'est pareil lorsque j'utilise des matériaux traditionnels. L'idée, c'est ensuite de varier ces éléments dans un style contemporain.

L.D. : En tant que compositeur, pensez-vous que la musique contemporaine japonaise a ses propres caractéristiques ? Si oui, quelles sont-elles ?

O.K. : Il y a deux façons de voir les choses. Je pense qu'il y a d'un côté les compositeurs éclectiques, qui utilisent des systèmes précis, et ceux qui, sans la nier, ne mettent pas l'accent sur l'écriture. Mais ces deux directions tendent aujourd'hui à se rapprocher. Concernant les compositeurs éclectiques : cela démarre avec le premier compositeur à aller en Europe, Tomojiro Ikenouchi. Il est revenu au Japon avec différents systèmes musicaux et un grand intérêt pour l'écriture musicale. De nombreux compositeurs seront influencés par son travail,

comme Akira Miyoshi. Même Tōru Takemitsu appartient à cette école, selon moi. Les compositeurs, en particulier ceux qui ont une vingtaine d'années, s'intéressent désormais beaucoup au concept, à la musique conceptuelle, à la culture *pop* japonaise, comme Yuri Umemoto qui fait beaucoup de choses de ce genre. Bien sûr, les compétences en matière d'écriture ne manquent pas, mais elles ont moins d'importance que le concept. De même, Takemitsu, Toshio Hosokawa et d'autres, ont une production plus tournée vers l'écriture et le geste. Il y a trois types de personnes : celles qui sont plus conceptuelles, celles qui produisent des sons contemporains, et celles qui produisent des idées contemporaines. Ce qui me semble très caractéristique du Japon, c'est qu'à l'origine, les mangas et les éléments de la *pop* culture étaient interprétés et produits à leur manière, et que cela s'est largement répandu. Lors de la création de séries d'animations et de *mangas*, il n'y a que peu ou pas d'éléments provenant d'autres régions du monde. Souvent, l'histoire se déroule au Japon, avec tout ce que cela implique au niveau visuel et culturel. Je pense qu'il en va de même pour la musique contemporaine. Ce qui est différent de l'animation, cependant, c'est qu'au Japon, la musique contemporaine n'est pas un courant dominant. En même temps, lorsque j'étais à l'université des Arts de Tokyo, mes professeurs étaient toujours en train d'aborder des compositeurs comme Berg, Schoenberg ou Boulez. Mais aujourd'hui, de nombreux compositeurs reprennent des concepts issus de la *pop* culture japonaise dans leurs œuvres. Et ce qui fait que c'est possible, au Japon, c'est qu'il n'y a pas vraiment de conflits entre les différents types de cultures [traditionnelle, populaire, contemporaine]. Je pense que la musique japonaise aura une atmosphère unique à l'avenir. [...] Mais ce que je peux dire, c'est que les compositeurs japonais sont très sérieux quant à la direction qu'ils prennent, et je pense que c'est ce qui explique la situation actuelle de la musique contemporaine au Japon. D'un autre côté, les clubs de fanfare dans les collèges et lycées japonais incitent de nombreux compositeurs contemporains à écrire de la musique pour cette formation, et ces compositeurs mélangent beaucoup la musique de fanfare avec des sons et des matériaux issus de la culture japonaise. Quand j'y pense, la musique contemporaine japonaise évolue dans une sphère influencée par la culture japonaise : il n'y a que très peu d'influences extra-japonaises.

Entretien avec Akiko Yamane, 03/10/2024, Kobe, Japon, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Akiko Yamane. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Je tiens à m'excuser par avance pour mon niveau de Japonais, qui est bien loin d'être parfait. Je tiens aussi à vous présenter mes recherches : en tant que chercheur, je travaille sur l'expansion du modèle musical japonais, sous deux corpus : la musique contemporaine et la musique populaire, des années cinquante à nos jours. Ce qui relie les deux corpus, dans mon travail, tient de la tradition : dans les deux types de musique japonaise, un lien semble flagrant : le rapport de ces musiques aux traditions (musicales ou non) japonaises. Et c'est par le travail autour des matériaux traditionnels, très différent dans les deux types de musique, qu'une nouvelle musique japonaise, pleine de surprises et de spécificités, naquit. Mais, depuis quelques temps, je remarque qu'une autre forme de référence à la culture japonaise apparaît : la référence à la *pop culture* japonaise. À mon sens, vous faites partie de cette catégorie encore naissante, et je pense que vous en êtes l'une des précurseurs. J'ai pu écouter quelques-unes de vos œuvres sur YouTube, et je les trouve très intéressantes. J'aimerais commencer par une question quelque peu simpliste : quel a été votre parcours musical jusqu'à aujourd'hui ? Quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment en êtes-vous arrivée à composer ?

A.Y. : Lorsque je suis née et pendant mon enfance, mes parents écoutaient beaucoup de musique comme Michael Jackson, Madonna, les Beatles et les stars de la *pop*. Je dansais et chantais également dans ce genre d'environnement. Ensuite, j'ai été particulièrement influencée par les jeux vidéo et notamment la NES. La première console qui est sortie et que j'ai utilisé était la *NES Family Computer*, puis la *Super famicom* de Nintendo, la *Sega Saturn*, la *PlayStation* et bien d'autres. J'ai été très influencée par la musique des jeux. Et j'apprenais le piano en même temps. Une fois que j'avais appris à jouer du piano toute seule, j'ai commencé à aimer jouer de la musique de jeu vidéo sur cet instrument, ainsi que des retranscriptions à l'oreille. Ensuite, il y a eu le *Yamaha Electone*, qui a popularisé la musique, et j'ai commencé à créer mon propre univers et à l'enregistrer, et peu à peu j'ai commencé à composer, et j'ai pensé que si j'allais à l'école de musique, je pourrais en apprendre davantage sur la composition. Les écoles de musique au Japon sont généralement des endroits où l'on enseigne la musique classique occidentale. Par la suite, je suis entrée à l'université pour les mêmes raisons qui m'ont poussées à entrer dans une école de musique, parce que je voulais en savoir plus sur la musique, et ainsi de suite jusqu'à aujourd'hui.

L.D. : Quels professeurs de composition avez-vous eu ? Quel a été leur enseignement ?

A.Y. : Vous savez, au début j'ai cherché quelqu'un près de chez moi pour m'enseigner cela afin de passer l'examen d'entrée à l'université, et j'ai d'abord étudié l'harmonie et le contrepoint, la théorie et toutes ces choses de base qui sont nécessaires pour l'examen d'entrée à l'université. Puis, après mon entrée à l'université, je suis allée voir Matsumoto Hinoharu, Mirokazu Maeda et Noriko Nakamura, qui étaient à l'université des arts de la ville de Kyoto à l'époque. J'ai également continué à étudier l'écriture, les méthodes de la musique concrète et l'analyse musicale, et j'ai commencé à assister à des séminaires extérieurs, comme la conférence de Toshio Hosokawa au festival international de musique de Takefu, et j'ai également étudié avec Joji Yuasa à l'université d'été d'Akiyoshidai. J'ai également beaucoup appris sur la manière

d'écrire des partitions et de les réaliser auprès de Motoharu Kawashima, un compositeur que je respecte énormément. J'ai aussi pris des leçons avec Akira Nishimura. J'ai aussi eu la chance d'aller à Royaumont dans le cadre d'un échange de Takefu. J'ai pris des cours là-bas avec Brian Ferneyhough, Michael Jarrell et François Paris.

L.D. : J'aimerais savoir quels sont vos axes de recherche, votre pensée lorsque vous composez ? Comment cela transparait dans votre musique ? Quels sont vos processus de composition ?

A.Y. : Pour composer, j'ai le sentiment de produire des sons à partir de ce que je reçois avec tout mon corps. Je n'ai donc pas toujours une idée précise de ce que je veux créer. J'aboutis toujours à quelque chose que je cherche à tâtons, sans aucun système. Mais après tout, si vous voulez présenter votre travail en Europe ou dans les universités, vous devez l'expliquer, n'est-ce pas ? J'ai dit qu'il n'y avait pas de système, mais c'est plutôt qu'il y en a un pour chaque composition. Il n'y a rien de commun, mais bien sûr, tout peut être analysé et expliqué plus tard, comme la façon dont telle composition a été créée.

L.D. : Utilisez-vous la notion de geste lorsque vous composez en vous référant à la culture *pop* japonaise ?

A.Y. : À quelle notion de geste faites-vous référence ?

L.D. : Le geste instrumental, et l'écriture idiomatique de ce geste.

A.Y. : Je pense à des gestes sonores plutôt qu'à des gestes instrumentaux, ou à des sons abstraits. Je préfère cela. Dans mon cas, lorsque j'entends un son, tout est question de couleur, de forme, de mouvement et de toucher. C'est vraiment une traduction de cela. C'est comme si, lorsque j'entends un son que je tire de la culture *pop*, je le ressens en quelque sorte de cette manière, donc c'est comme si j'étais toujours connectée.

L.D. : L'une de vos sources d'inspiration est la notion de consumérisme. Vous y intégrez le *kawaii*, qui est une notion proprement japonaise. Comment liez-vous ces deux éléments à votre musique ?

A.Y. : Tout d'abord, c'est au Japon que le lien entre la consommation et le *kawaii* a été établi, et le *kawaii* a une valeur énorme et est commercialisé. Ainsi, les choses mignonnes conduisent aussi à l'achat. Par exemple, les commerciaux rendent les choses mignonnes pour que les personnes les achètent, et les jeunes femmes y trouvent de la valeur, et c'est la seule façon pour elles de trouver de la valeur. J'ai commencé à m'intéresser à la beauté et au consumérisme, et je cherche toujours comment relier cela à la musique, mais cela dépend de la composition, j'essaie de trouver les sons que je trouve « mignons », au sens de *kawaii*, et j'essaie de trouver, note par note, si celle-ci est plus « mignonne » que celle-là. Je pense que ces valeurs sont à l'opposé de ce qui a été considéré comme bon dans la musique classique. Au Japon en particulier, où l'excès de publicité et de spots publicitaires, que je trouve excessifs – et j'y suis très sensible – il y a trois accords majoritairement utilisés dans les publicités, et je les utilise comme les signaux du consumérisme, et je les relie à ma musique de différentes manières.

L.D. : D'où vient cette idée de mélanger *pop culture* japonaise et musique contemporaine ?

A.Y. : Vous savez, la vie est quelque chose d'éphémère. C'est pourquoi, lorsque je renvoie des sons pour obtenir ce sentiment de vie, j'ai l'impression que le monde et moi sommes connectés. J'ai pensé que parmi toutes les musiques sonores du monde, il n'y avait pas beaucoup de musique qui incarnait la culture *pop* japonaise, et j'ai voulu en savoir plus, alors j'ai commencé à en faire. J'ai commencé à faire de la musique parce que je voulais la comprendre et en savoir plus. La *pop culture* japonaise a un son spécial, particulier. Il y a beaucoup de sons différents, distincts. Même dans les gares [japonaises], on retrouve de nombreux sons qui correspondent à la *pop culture* japonaise. C'est parce que la *pop culture* japonaise a ses propres spécificités que je l'intègre à ma musique.

L.D. : J'ai pu entendre, sur YouTube, votre *Concerto pour Biwa et orchestre*. Pourquoi avoir choisi cet instrument ? Quelles techniques de composition avez-vous utilisé pour parvenir à un tel résultat ?

A.Y. : C'est parce que je voulais faire quelque chose avec la joueuse de *biwa* Nishihara Kakushin. Tout d'abord, la raison pour laquelle j'ai été attiré par Nishihara Kakushin est que ce qu'elle exprimait correspondait tout à fait à ce que je voulais faire. Nishihara Kakushin ne sait pas du tout lire la notation musicale occidentale. C'est en partie pour cette raison que j'ai essayé de faire une musique qui permette au *biwa* de coexister avec l'orchestre tel qu'il est, plutôt que d'essayer de l'adapter à un orchestre occidental. Bien sûr, le chef d'orchestre rassemble tout le monde, mais le *biwa* écoute et joue à l'oreille, et je dirige à l'oreille ; nous avons donc trouvé un moyen de créer un temps intermédiaire. Une autre chose est que la hauteur du son est utilisée pour représenter une couleur mais n'est pas précise, et lorsque j'ai commencé à travailler avec le *biwa*, je ne pouvais pas faire ce que je voulais avec l'orchestre en termes de création de la hauteur. C'était un exercice très intéressant. Je n'arrive pas du tout à le verbaliser. Plutôt que de dire que je vais faire de la musique avec la valeur paramétrique de la hauteur, il s'agissait plus d'un dialogue entre les textures du *biwa* et de l'orchestre.

L.D. : La texture est donc un élément important de cette composition ?

Y.A. : Oui, tout à fait. Même si le *biwa* a été préparé au terrain d'une salle de concert, il reste instable. Il fluctue en fonction de l'air ambiant, de l'humidité, de la température, *etc.* Il fluctue également en fonction de la réaction du public et des conditions du jour. Le *biwa* n'est donc pas du tout adapté à la musique faite à partir de la hauteur. Il est par définition un instrument indéterminé. J'ai donc demandé à l'orchestre de jouer sur le même terrain que le *biwa*. J'ai écrit l'œuvre de manière que l'orchestre crée les mêmes textures.

L.D. : Pensez-vous que les caractéristiques de la musique japonaise peuvent apparaître dans l'œuvre d'un compositeur sans l'utilisation de modes spécifiques à cette musique ? Si oui, de quelle manière ?

A.Y. : Oui, je le pense sincèrement. Tout d'abord, il y a l'utilisation des instruments. Même sans réutiliser les modes qui incombent à leur pratique, le son reste le même. En quelque sorte, le son indique une position géographique. Ensuite, il y a la manière de construire le temps musical. On peut se rapprocher d'une structure temporelle de la musique japonaise sans utiliser des modes spécifiques. Et puis, il y a l'ambiance de l'œuvre, on peut recréer une ambiance japonaise sans utiliser de modes musicaux japonais.

L.D. : Quels sont les concepts japonais que vous utilisez le plus dans vos compositions, et surtout, comment les superposez-vous au langage musical contemporain ?

A.Y. : Le concept japonais que j'utilise le plus est la culture *pop*. Je pense qu'il y a quelque chose comme le *kitsch*, très présent dans la *pop culture* japonaise. Le *kawaii*, c'est la même chose, et il est difficile de se limiter à un seul type de *kawaii*. Et ces éléments sont japonais, ils sont issus du Japon. Si je ne les utilise pas, je ne peux pas transmettre le message. C'est pourquoi j'utilise souvent des mots comme *pop*, *kitsch* et *kawaii*. J'utilise aussi l'oppression que ces éléments transmettent. Je parle aussi de consommation, puisque la *pop culture* est une culture consumériste. Il peut y avoir de nombreuses utilisations de la consommation moyenne. Par exemple, il est courant d'utiliser trois accords comme symbole *kitsch*. Je peux les reproduire tels quels dans mes œuvres, ou bien les travailler pour en modifier la texture. Si je souhaite souvent les retravailler, je ne le fais pas trop, pour rendre la composition *kitsch* : je réutilise souvent les accords tels quels.

L.D. : Je trouve qu'en ce moment, au Japon, il y a une nouvelle posture de compositeur qui apparaît. De plus en plus de jeunes compositeurs et compositrices japonais font des références musicales à la *pop culture*. Vous êtes l'une des précurseuses de ce mouvement. Pensez-vous que cette orientation esthétique dirigée vers le Japon peut s'avérer bénéfique pour la musique contemporaine ?

A.Y. : Oui, je le pense. J'ai l'impression, eh bien, de me sentir très ancrée, moi-même, en travaillant avec cette *culture pop*. La musique que j'ai apprise est occidentale. Je pense que la façon dont je perçois le monde, que j'ai appris grâce à la musique occidentale, me permet de pratiquer et d'avoir un grand sens de la réalité. De la même manière, je pense qu'il est très bon que les jeunes compositeurs puissent créer ce lien entre le monde qu'ils ressentent [la *pop culture* japonaise] et la musique contemporaine.

L.D. : Selon vous, en utilisant des matériaux de la *pop culture*, comment est-il possible d'éviter l'exotisme que ces objets peuvent amener au profit d'un réel syncrétisme ?

A.Y. : Il est tout à fait possible d'éviter l'exotisme en utilisant la *pop culture*. Je pense que l'exotisme est en fait une façon de créer des textures exotiques, donc je pense que je l'intériorise, enfin, je pense que c'est une façon de le faire, mais il y a d'innombrables autres façons d'éviter l'exotisme. Et j'utilise des façons différentes pour chaque composition, donc je ne serais probablement pas capable de bien en parler si je ne disais pas spécifiquement, pour telle œuvre, le processus que j'ai utilisé.

Entretien avec Kenta Onoda, 06/06/2024, Paris, par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Monsieur Onoda. Tout d'abord, j'aimerais connaître votre parcours : quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressé, comment vous en êtes arrivé à composer et surtout, comment vous êtes-vous retrouvé en France ?

K.O. : J'ai commencé la musique par le piano. Et à l'âge de neuf ou dix ans, j'ai demandé à mes parents de m'acheter des feuilles de partition, et j'ai commencé à recopier les partitions que j'avais. Je pense que cette expérience m'a donné envie de faire de la composition, et à douze ou treize ans, j'ai dit à mes parents que je voulais devenir compositeur. J'ai commencé à apprendre le contrepoint et l'harmonie classique car c'est ce dont j'avais besoin pour réussir le concours. Ensuite, je suis entré à l'université des arts de Tokyo, et je suis allé dans la classe de Jummei Suzuki. Dès le départ de mes études, j'avais déjà envie d'étudier à l'étranger, et Suzuki m'a toujours conseillé d'aller dans d'autres pays. J'ai rapidement écouté de la musique contemporaine, dès le collège et le lycée. Sur YouTube, j'ai découvert la musique de Misato Mochizuki, et elle a étudié en France, au conservatoire de Paris. Pendant mes années de licence et de master, j'ai écrit des pièces d'orchestre et de musique de chambre. Puis j'ai été pris en licence au CNSMDP dans la classe de Frédéric Durieux.

L.D. : Comptez-vous retourner au Japon ou bien souhaitez-vous rester en France, ou plus largement en Europe ? Pourquoi ?

K.O. : Pour l'instant, j'aimerais bien rester en France ou en Europe, il y a beaucoup plus d'activité dans le domaine de la musique contemporaine. Je ne vais pas dire que le Japon est « pire », mais le problème, c'est le manque d'occasion d'y faire jouer de la musique contemporaine. Mais même en France, ça se concentre beaucoup sur Paris. Mais au Japon, c'est vraiment à Tokyo et pas autre part. J'habitais à Fukui, et la musique contemporaine n'était pas très connue là-bas. C'est un peu comme la musique traditionnelle : on ne pratique pas beaucoup non plus la musique traditionnelle, mais au collège et au lycée, c'est obligatoire d'apprendre le *shamisen* et le *koto*. C'est quand même une approche de la musique traditionnelle.

L.D. : Quels professeurs de composition avez-vous eu (au Japon et en France) ? quel a été leur enseignement ?

K.O. : Jummei Suzuki n'était pas quelqu'un qui disait beaucoup de choses sur la partition, seulement en ce qui concerne la notation, pas vraiment le concept que l'on propose. Pour moi, c'était un très bon enseignant. Frédéric Durieux est presque pareil.

L.D. : J'aimerais savoir quels sont vos axes de recherche, votre pensée lorsque vous composez ? à votre sens, que doit être la composition aujourd'hui ? Quelle est votre posture, en tant que compositeur ?

K.O. : Je veux m'inspirer de choses qui m'entourent, par exemple la musique *pop* japonaise. Je veux faire quelque chose qui reflète la vie quotidienne, ma vie quotidienne. Je m'intéresse donc à la *pop* japonaise, qui est partout quand on se balade dans la rue au Japon, mais aussi à l'esthétique de soi (les applications de retouches) qui sont très développées au Japon et dans les pays est-asiatiques.

L.D. : Comment cela transparait dans votre musique ? Quels sont vos processus de composition ? Estimez-vous appartenir à une certaine école (spectrale, sérielle, électroacoustique, nouvelle complexité, *etc.*) ?

K.O. : Dans certaines pièces, par exemple, j'utilise la même structure que dans la musique *pop* : une introduction, un chorus (répété), deux versets, un pont, et encore un chorus. Dans les chorus, j'utilise beaucoup le diatonisme, la tonalité, et une pulsation très présente pour rappeler la musique *pop*. Je réutilise donc la forme, et certains matériaux tonaux. Mais cela reste des références, je ne reprends pas les caractéristiques musicales de la *J-pop*. Dans les années 2010, il y avait beaucoup d'artistes qui reprenaient la *J-pop* des années 90. Il y a donc un contenu très éphémère, qui se consume, mais qui réapparaît des années plus tard. Au Japon, le marketing de la *J-pop* c'était d'acheter des CD, et on consomme beaucoup cette musique [qui intègre notre quotidien].

L.D. : Les notions de geste, de texture, de morphologie – voire de morphotypologie, de *klangtypen* ou de figure intègrent-elles vos processus de composition ? Si oui, de quelles façons ?

K.O. : Oui, mais j'ai commencé à m'intéresser à cela assez récemment, en arrivant en France. Ce qui est important pour moi, c'est de considérer que les gestes sont liés aux modes de jeu. Parfois, dans mes pièces récentes, on trouve pas mal de granulations, mais qui sont liées aux trilles superposés ou bien aux trilles de timbres. Mais cela crée de la granulation. Grâce à tout cela, je découvre des modes de jeu liés aux fonctions des instruments. Le geste instrumental va déterminer le type de morphologie que je vais pouvoir écrire. Mais ces notions nouvelles, je ne les avais jamais entendues au Japon, là-bas, je composais relativement intuitivement. Le concept était plus important que l'écriture, cela a quelque peu changé depuis mon arrivée en France.

L.D. : En tant que compositeur japonais, avez-vous déjà eu des questions d'autres compositeurs, ou d'auditeurs, sur de potentielles références à votre culture dans votre musique ? Quelle est votre position par rapport à cela ?

K.O. : Pour ma part, ma musique n'est pas très influencée par la vraie tradition. Mais une fois, dans un cours d'analyse, Claude Ledoux a trouvé quelque chose de commun entre ma musique et la tradition japonaise : j'ai présenté une pièce il y a deux ans, et dans la première partie, il y a la circularité, je faisais tourner des matériaux. Il m'a demandé si c'était en relation avec la musique traditionnelle de type *gagaku*. En fait, c'était bien cela, mais je l'ai fait de manière inconsciente, alors que les références à la culture *pop* japonaise sont tout à fait conscientes et réfléchies.

L.D. : Pensez-vous que l'héritage de la génération de Takemitsu, Fukushima, Taïra, *etc.* (le rapport musical à la tradition) est un héritage gênant ou bien utile ? Pourquoi ?

K.O. : Je ne pense pas que cela soit gênant, pas du tout. Je suis arrivé en 2015 à Tokyo, et on jouait de moins en moins la musique de cet héritage. Petit à petit, on s'est intéressé au monde international.

L.D. : Avez-vous déjà songé à composer pour instruments traditionnels ? si oui, pourquoi, et si non, pourquoi ?

K.O. : Non, pas du tout. Je n'ai pas d'occasion de composer pour ces instruments.

L.D. : De nombreux compositeurs japonais contemporains font encore référence à la culture japonaise (traditionnelle ou à la pop culture) : je pense à Toshio Hosokawa, Akiko Yamane, Kazutomo Yamamoto ou encore Yuri Umemoto, et bien d'autres encore. Quelle est votre position par rapport à tout cela ? Pensez-vous que cette orientation esthétique dirigée vers le Japon peut s'avérer bénéfique pour la musique contemporaine ?

K.O. : Je trouve la musique d'Akiko Yamane très intéressante. Sa musique me fascine depuis toujours. Et il y a pas mal de compositeurs de ma génération qui utilisent la *pop culture*.

L.D. : Quelle est votre approche de cette partie de la culture japonaise, au sein de vos compositions ?

K.O. : Simplement, je m'oriente toujours vers la musique contemporaine, je n'avais pas envie de dépasser cela. Pour exprimer quelque chose, j'avais besoin d'un autre point de vue et, pour moi, la musique contemporaine est cet autre point de vue. Cela me permet d'observer ma propre culture d'un autre point de vue, celui de la musique contemporaine.

Entretien avec Masahiro Aogaki, 15/05/2024, Lille, Luc Deduytschaever.

Luc Deduytschaever : Bonjour Masahiro Aogaki. Tout d'abord, j'aimerais savoir quel a été votre parcours, votre apprentissage, comment vous-êtes-vous intéressé à la musique, à la composition, et comment êtes-vous arrivé en France ?

Masahiro Aogaki : J'ai commencé la musique par le piano, mais assez tardivement, à l'âge de huit ans. Je ne sais pas pour la France, mais au Japon, on commence très tôt, à l'âge de trois ou quatre ans. J'ai commencé spontanément, j'avais beaucoup aimé jouer à mon grès, mais j'ai détesté travailler les pièces imposées. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai commencé la composition. En plus, j'avais le trac [rires]. Je n'ai donc pas étudié le piano dans une école de musique. Mais je me suis tout de suite intéressé à la composition, par l'improvisation ou bien l'arrangement des pièces imposées. Je n'ai pas eu tout de suite un professeur de composition. Je l'ai trouvé à l'âge de onze ans, un professeur qui était à Geidai. Il m'a expliqué que cette université des arts avait un lycée et m'a suggéré d'y aller. Avec ce professeur, j'ai appris l'harmonie, le contrepoint, le solfège pour préparer le concours d'entrée à Geidai. Mon style était une prolongation de l'écriture sur laquelle je travaillais, Debussy, Ravel... Je n'écrivais pas encore de la musique contemporaine, plutôt de la musique post-romantique. Au Japon, il y a beaucoup de compositeurs qui ont autrefois étudié en France, notamment au CNSMDP. À partir du lycée, et jusqu'à la sortie de mon master à Geidai, j'ai étudié avec trois professeurs, et les trois ont étudié en France, notamment Ichiro Nodaira. Il était très bon professeur, mais il me laissait beaucoup faire, et j'ai été très influencé par sa posture. Assez naturellement, je me suis tourné vers la France. À 23 ans, j'ai participé à l'académie de Takefu, dans la préfecture de Fukui, dans la campagne. Elle est organisée par Hosokawa, et il y a beaucoup de jeunes compositeurs/trices, japonais(es) ou européen(ne)s, ainsi que des musicologues. J'ai rencontré Misato Mochizuki, et j'ai beaucoup été influencé par sa musique. J'ai vraiment décidé, après cette rencontre, d'aller en France, et j'ai préparé pendant deux ans l'apprentissage du français.

L.D. : Vous parlez de l'influence de Misato Mochizuki, qui a écrit beaucoup de pièces pour *koto*, est-ce un désir de sa part de s'intéresser à la culture japonaise ?

M.A. : Même son approche sur les instruments japonais est un peu différente d'autres compositeurs japonais d'aujourd'hui. Je crois que dans une interview, elle disait que quand elle écrit pour *koto*, elle utilise un chiffon enfilé autour des cordes pour étouffer la résonance. Pour les Japonais, il y a une connotation très forte et inévitable dans le son des instruments traditionnels, et elle prépare l'instrument pour s'éloigner de cela, effacer la tradition. C'est un processus très intéressant. En tant que compositeur, je pense que c'est très difficile de m'éloigner de cela, et même si je ne veux pas m'éloigner, cela vaut le coup de réfléchir à la distance entre moi et ce genre de traditions. Il y a parfois des références à la culture japonaise dans la musique de Mochizuki, parfois pas. Mais je pense que sa musique a changé récemment. Dans *Intermezzi 2* pour *koto*, par exemple, elle s'inspire de Roland Barthes, qui n'est pas du tout japonais. Volontairement, elle a pris sa source d'inspiration hors du Japon. Mais lorsqu'elle écrit *Musubi* (naissance, devenir) pour une formation occidentale, volontairement, elle a donné le titre en japonais. Il y a ce genre de posture chez elle. Quand elle était jeune, étudiante en France, certains compositeurs lui disaient : « vous êtes japonaise, vous écrivez très bien, mais comme une européenne. Au Japon, il y a une tradition musicale magnifique, pourquoi vous n'y

faites pas référence ? » Et elle répondait qu'elle n'avait que faire de cela. Je suis d'accord avec cela, elle a envie de rester universelle, pas limitée au Japon. Par exemple, pour un compositeur suisse, personne ne lui dit qu'il n'y a pas de *yodel* dans sa musique.

L.D. : Quels professeurs de composition avez-vous eu, et que vous ont-ils transmis, appris ?

M.A. : Au Japon, dans mon parcours académique, Atsutada Otaka était mon premier professeur. Il a étudié au CNSMDP et était un des élèves d'Henri Dutilleux. Il a étudié l'écriture en France avec Maurice Dufay. Il était vraiment académicien, j'ai étudié chez lui pendant quatre ans, entre ma première année de lycée et ma première année de licence. J'ai appris l'écriture chez lui, pas beaucoup la composition. J'étais encore dans le style de Debussy et Ravel à ce moment-là. Mais ma rencontre avec lui ne m'avait pas encore poussé à étudier en France. Ensuite, j'ai étudié pendant deux ans avec Tatsuya Hayashi qui a aussi étudié en France et était aussi très tourné vers l'écriture, il composait assez peu. Puis j'ai changé de professeur, lorsque j'ai rencontré Ichiro Nodaira, en dernière année de licence. Il a étudié au CNSMDP et est un grand pianiste et chef d'orchestre, il réalise de nombreux concerts. Il a habité longtemps à Paris, où il travaillait en tant que pianiste pour l'ensemble *L'Itinéraire*. Tous les professeurs au Japon n'ont jamais corrigé mes partitions, ils nous laissaient faire. Du coup, je n'ai pas beaucoup de souvenirs sur les conseils de détail de partition. Ils préféraient parler de choses plus globales. L'idée de l'enseignement de Nodaira, par exemple, était d'élargir notre vision de la composition, toujours élargir nos perspectives. Il faut avoir le courage de jeter, et c'était très difficile. Une fois, il a regardé ma partition, et il a pointé une partie en disant « ce genre de texture, tu l'as déjà fait mille fois, il faut jeter maintenant. » J'y pense toujours aujourd'hui en composant. En France, j'ai étudié chez Stefano Gervasoni au CNSMDP. Il n'a pas tout à fait corrigé mes partitions, mais il prodiguait quand même des conseils sur le détail de partition. C'était très difficile au début au conservatoire de Paris, je connaissais un peu le français, mais suivre les cours du conservatoire n'était vraiment pas facile. Il y avait une grande différence culturelle : par exemple, en France, j'avais de nombreuses occasions de parler devant quelqu'un, à chaque cours de composition, il fallait présenter le projet. Au Japon, il n'y avait pas tout cela. [...] Après le CNSM, j'ai étudié au cursus de l'IRCAM, et il y avait cours tous les jours, sauf pendant Noël. On y étudiait de la technique, comment comprendre les logiciels disponibles et développés à l'IRCAM. Et une fois par mois, il y a une intervention d'un compositeur. Lorsque j'y étais, c'était Pierre Jodowski, il était un peu anti-conservatoire et artiste pluridisciplinaire. [...] Il m'a donné certains conseils musicaux, et nous recommandait de regarder certains films, ou des artistes d'autres disciplines. Je n'avais jamais entendu cela dans le cadre de cours de compositions. [...] Mais je n'ai pas été influencé par son style de musique, plutôt par l'élargissement des horizons qu'il proposait.

L.D. : Dans votre composition, quels sont vos axes de recherches, votre pensée ?

M.A. : Je suis toujours en train de chercher où je dois mettre l'axe. Ce qui m'intéresse toujours, c'est l'identité instrumentale, ainsi que ma découverte de la poésie de Ghérasim Luca. Par exemple, j'aime beaucoup décomposer la flûte. Il y a trois parties dans la flûte, la tête, le corps, et la patte. J'ai écrit plusieurs pièces dans lesquelles le flûtiste ne joue qu'avec la tête. On a la possibilité d'intégrer différents effets, par exemple allonger le tuyau pour contrôler les hauteurs des notes, ou l'effet « wawa ». La sonorité est amusante, un peu « kitch », mais cela m'évoque

surtout un instrument imaginaire, avec une hauteur des notes parfois incontrôlable. On se focalise plus sur l'acte de souffler, qui est essentiel pour les instruments à vent. La flûte a été développée tout au long de l'histoire, et la décomposer n'est pas tout à fait contemporain, pour moi. Cela consiste à imaginer un instrument fictif, voire préhistorique. On retrouve alors l'ambiguïté : où se trouve l'identité de la flûte traversière ? Ce genre de décomposition est très lié au langage de Ghérasim Luca, avec le bégaiement, où il déconstruit le langage préétabli. Ce qui m'a fasciné était la corporéité liée au bégaiement, notre corps devient incontrôlable, comme une transe. Le bégaiement est une collusion entre le moi et le non-moi. J'ai écrit une pièce pour piano qui s'appelle *Étude sur le bégaiement*, basée sur des sonates de Haydn. J'ai morcelé – ou plutôt, l'ordinateur a morcelé – des parties de différentes sonates de Haydn. L'objectif était de rendre ambiguë l'identité chez Haydn. [...] C'est cela, mon intérêt actuel.

L.D. : Quelle est votre posture en tant que compositeur ? Que devrait être, selon vous, la composition aujourd'hui ?

M.A. : C'est une question difficile. On ne peut plus vraiment généraliser, à la vue de l'histoire de la musique contemporaine. Certains compositeurs et certaines personnes me demandent quel est mon rapport à ma culture, en tant que Japonais. J'ai commencé à réfléchir à mon rapport avec le Japon. J'avais un peu de mal à vivre en France au début, à cause de mes compétences en français. [...] Au niveau du style, j'aime beaucoup écouter la musique spectrale, mais je ne suis pas du tout influencé par cette musique. En France, il n'y a pas beaucoup de styles formalisés, chacun construit son propre langage. Mais il y a une tendance, qui s'appelle saturation, où l'on utilise des bruits extrêmes. Quand je suis arrivé en France, ce genre de tendance m'a un petit influencé, mais pas beaucoup. Il faut faire attention aux effets de mode dans la musique contemporaine. On risque de perdre notre propre identité, en tant que compositeur. Mais on a tendance à sauter sur ce genre de mode, puisque la musique contemporaine n'est pas du tout popularisée, et on a envie d'être reconnus. En tant que Japonais qui habite en France, je crois que je peux objectiver le monde de la musique contemporaine européenne. L'avantage de la Modernité, c'est qu'on peut tout regarder, tout aborder avec la même distance. C'est un peu cette distance là que j'ai vis-à-vis des instruments japonais. Je connais les instruments japonais, mais pas beaucoup. Dans mon parcours de Japonais, ces instruments étaient assez loin de moi. C'est pareil pour l'inspiration que j'ai pour Ghérasim Luca. Je ne suis expert d'aucun des deux [des instruments japonais et de Ghérasim Luca], mais je ne veux pas rester superficiel. Tous les éléments autour de moi peuvent être une source d'inspiration pour la composition. [...] Je veux garder la même distance entre tous les éléments, y compris les instruments japonais. Dans un certain sens, il y a chez moi une sorte de résistance pour les choses qui sont typiquement japonaises, notamment aux choses clichées et directes. Je ne veux pas m'en servir comme une arme identitaire pour attirer des auditeurs. C'est pour cela que je ne suis pas en accord avec la posture d'Hosokawa. C'est aussi pour cela que je ne donne pas de titres japonais à mes œuvres, et pas d'écriture japonaise dans mes œuvres vocales. J'aime beaucoup la littérature japonaise, mais j'essaie de faire quelque chose d'extérieur à moi. Paradoxalement, les instruments traditionnels sont extérieurs à moi, malgré ma nationalité, donc je m'autorise à les utiliser, car ils sont à distance. Je pense que ce type d'instrumentation doit rester à l'extérieur de moi.

L.D. : Est-ce que vous estimez appartenir à une certaine école ?

M.A. : Non, pas du tout. De nos jours, il y a beaucoup moins de compositeurs qui appartiennent à telle ou telle école. C'est aussi une des différences entre l'Europe et le Japon : en France, il y a, dans un parcours académique, certains compositeurs qui expliquent les influences de tel ou tel courant, même si cela ne signifie pas qu'ils appartiennent au courant. Au Japon, pour des raisons régionales – le Japon est une île isolée – ce n'est pas le cas. Puisqu'on est loin de l'Europe, on regarde de loin, et en plus de la réflexion sur l'identité, de la culture japonaise, il y a plus de variété de styles au Japon. [...] Au Japon, même s'il y a des influences occidentales très fortes, il n'y a pas une forte histoire de la musique classique occidentale. Pour nous [les Japonais], cela peut devenir un avantage.

L.D. : Est-ce que les notions de geste, de texture, de morphologie ou encore de *klangtypen* intègrent-elles vos processus de composition ?

M.A. : Dès que je suis arrivé en France, je me suis intéressé au travail sur la morphologie. On peut relier cela, peut-être, à l'esthétique de Grisey. [...] Mais c'est une influence de mes études en France. Quand j'étais au Japon, je n'avais jamais réfléchi à la notion de morphologie, ou de figure, je ne connaissais même pas ces mots. J'ai découvert ce genre de procédés en France. Au Japon, on n'entend pas vraiment ce genre de termes. Mais, même si Nodaira ne prononçait jamais le terme de morphologie, je pense que c'est ce qu'il voulait signifier dans ses cours. Je trouvais l'enseignement au Japon un petit peu superficiel, même si ce n'était pas le cas de Nodaira. Parfois, en orchestration, on nous disait de remplir pour remplir la partition. On ne nous disait pas le concept de départ. C'est un désavantage, on n'avait pas l'occasion de verbaliser notre pensée. Mais je pense que j'ai trouvé un bon équilibre entre le Japon et la France.

L.D. : Pensez-vous que l'héritage de la génération de Takemitsu (le rapport musical à la tradition) est un héritage utile, ou bien plutôt gênant ?

M.A. : Non, je trouve que ce n'est pas du tout gênant. Je considère les musiques de Takemitsu ou encore Yuasa comme un grand héritage, surtout que dans le contexte historique du Japon, c'était inévitable. Même en tant que compositeur, ce n'est pas du tout gênant, mais je suis conscient que maintenant, on fait autre chose. Hosokawa est sûrement le dernier compositeur qui est étroitement lié à la tradition japonaise.

L.D. : Il y a encore des compositeurs japonais qui, aujourd'hui, font des références à la culture japonaise. De plus en plus, les jeunes compositeurs et compositrices japonais(es) font des références à la *pop culture* japonaise. Quelle est votre position vis-à-vis de cette posture ?

M.A. : Ce qui diffère chez moi de ces compositeurs et compositrices, c'est que les jeux vidéo étaient interdits chez mes parents. J'ai grandi sans cette culture japonaise d'aujourd'hui. J'aime beaucoup l'animation japonaise. Peut-être que si je rentre définitivement au Japon, ma pensée sera changée. Mais pour le moment, même cela, je peux l'objectiver, c'est-à-dire que j'estime qu'il y a une mode, chez Akiko Yamane et Yuri Umemoto. Je pense que c'est intéressant que cette tendance apparaisse au Japon, dans ce pays isolé. C'est peut-être parce que je ne suis pas au Japon actuellement, mais il y a une sorte d'hésitation chez moi à utiliser cette culture *pop*

typique assez à la mode. La musique contemporaine japonaise est beaucoup moins plébiscitée qu'en Europe. Au Japon, il y a pas mal de personnes contre la musique contemporaine ; ces références à la *pop culture* doivent probablement être liées à cela : on montre un désir, un fantasme d'être plus popularisé, plus visible. [...] Mais je pense que cette posture peut amener à quelque chose de superficiel. C'est pour cette raison que pour le moment, je ne m'intéresse pas trop à l'utilisation des références à la culture populaire japonaise actuelle. Une fois, j'ai demandé à une amie pourquoi elle faisait des citations à la *pop culture* japonaise, et elle m'a répondu que c'est parce que plus de public écoutait ce genre de musique. Mais on peut se demander : qu'est-ce qu'il y a, au niveau esthétique, au-delà de la sonorité ludique ? Je trouve cela un peu dangereux, on peut très vite tomber dans l'exotisme. Mais c'est une tendance qui existe au Japon.

L.D. : Quelle posture vous donneriez-vous en tant que compositeur ?

M.A. : Franchement, je ne sais pas. Dans mon parcours de compositeur, j'ai été influencé par beaucoup de compositeurs, je suis déjà une sorte de « mixture ». Tous les compositeurs sont comme cela, même à l'époque classique, romantique, c'est l'intertextualité. Je suis encore en train de chercher mon propre chemin, mais en m'éloignant de certaines tendances. Cela doit être conscient, sinon on risque toujours d'être catégorisé. Disons, je suis encore à la recherche de ma posture.

Entretien Tomohiro Suzuki, 23/05/2024, Lille, Luc Deduytschaever.

L.D. : Quel est votre parcours musical ? Quel a été votre apprentissage de la musique et comment vous y êtes-vous intéressé ? Comment en êtes-vous arrivé à composer et comment êtes-vous arrivé en France ?

T.S. : J'ai commencé le piano quand j'avais dix ans. Quand j'avais quatorze ans, j'ai vu un film qui s'appelait Spider-Man, et j'ai bien aimé la musique. À cette période-là, je voulais être compositeur de films. C'est pour cela que je suis rentré à l'université [de Geidai]. J'espérais apprendre la manière de composer des films. Mais bien sûr, ce n'était pas le cas, car c'est une université qui apprend la musique classique. C'est donc vraiment par hasard que j'ai commencé mes études de composition dans la classe de musique contemporaine. Ce n'était pas ce que je prévoyais. J'avais dix-huit ans. Mais dès que j'ai commencé à apprendre la musique contemporaine, j'ai été vraiment passionné par cela. Vous connaissez ma professeure de composition, Hitomi Kaneko. J'ai été dans sa classe dès mon entrée à l'université, j'ai beaucoup appris avec elle. Puisqu'elle a étudié en France, j'ai été influencé par son parcours, et je pense que c'est la raison pour laquelle je suis venu étudier ici. Il y a quatre ans, elle m'a présenté Jean-Luc Hervé. J'ai postulé au CRR de Boulogne, et je suis actuellement en quatrième année. J'ai vraiment commencé à m'intéresser à l'écriture ici, car au Japon, cela n'existe pas vraiment, il n'y a pas de discipline appelée « écriture ». Peut-être que je m'orienterai vers l'enseignement de l'écriture plus tard.

L.D. : Qu'est-ce qui change, selon vous, entre un cours de composition et d'écriture ?

T.S. : La composition, il faut de l'imagination, c'est naturellement très personnel. En revanche, l'écriture, c'est toujours un peu comme une simple imitation, dans chaque période. Maintenant, je suis dans la classe de polyphonie du 15^{ème} au 17^{ème}. Au Japon, on n'apprend pas la musique d'avant Bach. Donc je ne connaissais pas la musique de la renaissance, je ne connaissais même pas le langage. J'apprends beaucoup. Pour l'écriture, il faut beaucoup de connaissances à propos du langage. Pas forcément en composition.

L.D. : Est-ce que vous comptez retourner au Japon, ou bien rester en France ?

T.S. : En fait, j'ai changé d'idée il y a quelques mois. Au début, je pensais chercher du travail ici, et habiter en France. Mais dès que je suis arrivé à Paris, j'ai trouvé que ce n'était pas aussi simple que ce que j'imaginai. C'est beaucoup plus facile pour des gens français de trouver du travail en France. Pour l'instant, je suis très influencé par la musique de Grisey, mais ce n'est pas parce que j'aime vraiment la France. Aussi, mes études sont possibles grâce à l'aide de ma famille, donc je voulais bien travailler en retour. Donc pour l'instant, j'aimerais rentrer au Japon après mes études. Mais je souhaiterais aussi continuer mes études en France, à Lyon et à Genève. Je pense qu'il y a aussi un facteur géographique. La France est vraiment à côté de beaucoup de pays et est donc naturellement ouverte.

L.D. : Qu'avez-vous appris avec Hitomi Kaneko et Jean-Luc Hervé pour la composition ?

T.S. : Avec Madame Kaneko, j'ai connu pour la première fois la musique contemporaine. J'ai été avec elle pendant longtemps, mais comme je ne travaillais pas très bien, je pense que je n'ai pas beaucoup appris avec elle. C'est ce que je regrette. Ce qui est plus clair, c'est ce que je fais

avec Jean-Luc Hervé. En France, on utilise souvent le mot geste pour décrire la musique. Ce n'est pas un mot qu'on utilise au Japon. Mais c'est un mot qui m'a beaucoup aidé dans mes processus de composition. Quand j'étais au Japon, non seulement moi mais presque tous les étudiants s'intéressaient à la musique de Ligeti. À cette époque-là, je ne connaissais que le langage de Ligeti, un langage très continu. En France, j'ai commencé à mieux connaître le langage de Lachenmann, où les gestes sont vraiment séparés, dans un contexte parfois isolé. Cela m'avait vraiment choqué. Ce qui m'intéresse, c'est l'équilibre entre la continuité et l'isolement. Hitomi Kaneko est une compositrice un peu particulière, puisqu'elle compose avec des idées scientifiques. Sa dernière pièce portait sur des matériaux chimiques et astrophysiques. Au Japon, ce n'est pas vraiment habituel, car beaucoup de compositeurs sont plutôt intuitifs. Moi aussi, je m'intéresse beaucoup à la science quand je compose. J'étais vraiment content d'être dans sa classe, car on avait beaucoup d'idées communes. Mais cela m'a beaucoup bloqué pour composer ma musique, car même si l'on a des idées intéressantes, il faut faire la conversion des idées à la musique. Quand j'étais au Japon, je n'ai pas vraiment réussi à faire cela. Jean-Luc Hervé m'a dit d'oublier cela et de composer plus intuitivement. J'ai beaucoup hésité, car je suis aussi pianiste. Le piano, c'est très intuitif, et je pouvais dissocier la pratique instrumentale de la composition. Je détestais les compositeurs qui écrivaient intuitivement. Mais j'ai écouté Jean-Luc, et j'ai utilisé cette méthode complètement nouvelle. J'ai alors plus composé avec des idées sonores, de manière plus intuitive, comme je le faisais au piano. Maintenant, je compose beaucoup à l'aide du piano, qui m'aide lorsque je suis bloqué. Donc, en quelque sorte, j'ai changé de méthode de composition. Je suis un peu au milieu de ces deux pensées : je compose parfois avec des idées non-intuitives, et parfois intuitives.

L.D. : Quels sont vos axes de recherche lorsque vous composez ? Quelle est votre pensée en composition ? Quelle posture vous attribuez-vous, en tant que compositeur ? Pensez-vous appartenir à une certaine école ?

T.S. : Pour la pensée, ce n'est pas quelque chose que je travaille depuis longtemps. Je m'intéresse beaucoup à l'univers et à tout ce qui se rapporte à la science. Depuis longtemps, je voulais composer avec ce type de choses. Pour moi, ce qui est intéressant dans la composition, c'est de partir d'une idée extra-musicale et de la retranscrire en musique. Je consulte beaucoup d'informations en ligne sur tout ce qui concerne l'univers ou les sciences. Par exemple, ma nouvelle pièce qui a été créée ce mois-ci, portait sur l'activité volcanique. Je ne suis pas trop entré dans le détail, car je craignais que cela me bloque. Mais j'ai vu beaucoup d'images et de reportages, surtout pour les volcans en Islande. J'ai essayé de composer avec cela et mon imagination. Comme je suis Japonais, j'ai beaucoup d'expériences de tremblement de terre, et je trouve que c'est très lié à l'activité volcanique. Maintenant, je compose une pièce pour quatuor et voix de soprano ; ici, je voulais vraiment intégrer une idée astrophysique. Je me suis inspiré de Triton, satellite naturel de Neptune. Il y a un côté mythologique avec cela. Mais je m'intéresse surtout au mécanisme : par exemple, comment fonctionne l'orbite d'un satellite ? Ensuite, j'essaie de faire la conversion en musique. Pour l'instant, c'est encore assez intuitif, mais certaines choses peuvent se construire de manière plus concrète : par exemple, l'orbite fonctionne de manière circulaire. Alors il faut que je compose avec des matériaux musicaux circulaires. Je fais beaucoup de calculs, et cela me prend beaucoup de temps, mais cela fonctionne. J'utilise aussi OpenMusic qui m'aide beaucoup dans mes processus de composition.

Un compositeur qui m'a beaucoup influencé est Hector Parra, qui a collaboré avec des physiciens. À l'époque où j'ai commencé la musique contemporaine, j'étais aussi pianiste. En dernière année, j'ai donné un concert auquel participait aussi une amie, pianiste et compositrice. On avait joué *Structure* de Boulez et le *Mantra* de Stockhausen. C'était vraiment complexe au niveau de mon identité, je ne savais pas si j'étais pianiste ou compositeur. Pendant longtemps, je détestais composer avec mon identité de pianiste. Maintenant, pour composer de manière intuitive, le piano peut m'être d'une bonne aide. Au Japon, il n'y avait pas beaucoup de personnes en double cursus. Dès que je suis arrivé en France, c'était beaucoup plus normal, j'étais un peu surpris.

L.D. : Est-ce que les notions de *geste*, de *morphologie*, de *klangtypen* intègrent vos compositions ?

T.S. : Je pense que ces notions sont propres à la France, ou plutôt à l'Occident. Par exemple, en France, Grisey est déjà vraiment classique, ainsi que les notions qu'il intègre à ses compositions. Au Japon, ce n'est pas comme cela, on n'écoutait même pas Lachenmann, plutôt Bartók. C'est vraiment différent comme situation : en France, on apprend beaucoup d'idées de différents compositeurs, et on se concentre surtout sur leur langage, on compare des choses sous le filtre du langage. Cela, ce n'est pas évident au Japon : dans la classe d'analyse, au Japon, on commence par quelques pièces pour piano de Schoenberg, et on garde le même type d'analyse pour des compositeurs plus récents, alors qu'elle ne correspond pas à leur langage. En France, on apprend à analyser différemment chaque compositeur, c'est vraiment souple.

L.D. : Est-ce qu'en tant que compositeur japonais, vous avez déjà eu des questions, d'auditeurs ou de compositeurs, sur de potentielles références à votre culture dans votre musique ?

T.S. : Il y a de plus en plus de compositeurs qui introduisent des références à la culture populaire aujourd'hui. C'est vraiment comme cela à l'université de Geidai, où l'on expérimente la juxtaposition des deux types de musique. C'est difficile de juxtaposer ces deux genres. Il y a beaucoup de personnes qui pensent que la musique *pop* est légère et pas intéressante. Mais il y a aussi des compositeurs qui sont entre la composition contemporaine et la composition populaire. Donc même le langage de la *pop* a changé. Naturellement, il y a de plus en plus de personnes qui s'intéressent à cette musique, même des compositeurs de musique contemporaine. [...] Dans certaines pièces orchestrales, on perçoit chez certains compositeurs japonais de musique contemporaine une influence de la musique *pop*. Ce ne sont pas vraiment des citations, mais plutôt un mélange des deux langages. En tout cas, c'était vraiment comme cela à Geidai.

L.D. : Mais vous n'avez pas eu de questions à propos de références à la culture japonaise dans votre musique lors de votre venue en France ?

T.S. : Personnellement, je ne suis pas du tout comme ça. Je ne connais même pas de compositeurs qui profitent des idées de la musique japonaise ancienne, parce que c'est vraiment direct, peut-être trop direct de profiter de cela. Il y a quand même des compositeurs qui aiment utiliser des matériaux japonais, mais pas nécessairement la musique. Plutôt des références à des rituels, ou des festivals. Mais ce n'est à mon sens pas la majorité. Quand j'écoute de la *pop* japonaise, par exemple, je ne pense pas à composer, parce que ça ne me donne aucune idée. Ce

qui compte, dans la *pop*, ce sont plutôt les paroles, je pense. La musique elle-même n'est pas forcément une influence pour ma composition. Récemment, j'ai connu un compositeur qui écoute d'autres genres de musiques et les introduit dans ses propres pièces. C'est un peu surprenant, car je ne mélange jamais la musique contemporaine avec la *pop*. Quand j'écoute de la J-pop, je change de type d'écoute, de pensée. Dans le cas d'Hosokawa, c'est assez intéressant. Il a étudié longtemps à l'étranger, mais il garde son esprit japonais. Normalement, lorsque l'on suit des études à l'étranger, on est naturellement influencé par la musique Européenne. Mais ce n'est pas le cas d'Hosokawa. Il y a une compétition, au Japon, *GenOn*, et cette année, il faut composer pour trois à quatre instruments dont une voix, et si l'on utilise un texte, il doit être japonais. Personnellement, j'ai choisi de ne pas utiliser de textes, et de faire comme dans la musique de Scelsi, utiliser plutôt des sons phonétiques. J'imagine que, comme c'est un concours japonais, il y aura des compositeurs dont l'esthétique est très japonaise.

Entretien avec Fumie Hihara, compositrice et interprète de koto et de shamisen, 11/08/2024, Paris, Luc Deduytschaever.

L.D : Bonjour Fumie Hihara. Tout d'abord, j'aimerais connaître votre parcours : quel a été votre apprentissage de la musique, comment vous y êtes-vous intéressée, comment vous en êtes arrivée à composer ? Pourquoi la musique traditionnelle, et pourquoi ce rapprochement avec la musique contemporaine et expérimentale ?

F.H : J'ai commencé le *koto* à partir de 9 ans, un peu par hasard. Dans ma classe, la tante d'une amie enseignait le *koto*. J'avais déjà commencé le piano quand j'avais 6 ans, mais j'ai changé cinq fois de professeurs, et je n'ai jamais aimé. Et j'ai essayé le *koto* et dès la première fois, je suis tombée amoureuse de l'instrument. J'ai continué avec le professeur dans mon quartier. Et quand j'ai eu 14 ou 15 ans, j'ai eu l'occasion de jouer au théâtre national de Tokyo avec mon maître. Par la suite, j'ai entendu le nom de Geidai (université des arts de Tokyo) et je me suis dit « pourquoi pas ». Quand j'avais 15 ans, je suis passé co-maître de *koto*, et après deux ans, je suis passé maître. Je me suis décidée à rentrer à Geidai et chaque semaine, le vendredi, j'allais préparer le concours à Tokyo (j'habitais à Yamanashi). J'ai continué la musique traditionnelle à Geidai. Mais pendant cette période, j'ai rencontré pas mal d'artistes et de compositeurs – mais pas de l'école, des personnes extérieures à l'université. Donc à l'université, je travaillais la musique traditionnelle, et à côté, je faisais des rencontres et c'est comme ça que je me suis intéressée à l'improvisation contemporaine. À la fin de mes études, en 1998, j'ai participé quasiment tous les jours à des *jam sessions*. J'ai commencé à composer à partir de ce moment ; je passe toujours par l'improvisation. Pour moi, la musique, ce sont des sentiments. Jusqu'en 1960, les joueurs de *koto*, et les interprètes traditionnels en général, composaient leurs propres morceaux. Il n'y avait pas de séparation entre interprète et compositeur. Après 1960, Minori Miki et Keiko Nosaka ont commencé à travailler ensemble petit à petit. Cette collaboration est très importante pour la musique contemporaine pour *koto*.

L.D : Lorsque vous composez, vers quel type de musique vous tournez vous ? plutôt la musique traditionnelle, la musique contemporaine, les deux ? Quel type de musique pratiquez-vous le plus ?

F.H : Les deux. Largement, ces genres sont complémentaires. Je pratique autant la musique traditionnelle que la musique contemporaine.

L.D : Lorsque vous écrivez une pièce contemporaine, quel type d'écriture utilisez-vous ? L'écriture traditionnelle ou bien l'écriture occidentale ? Quelle est la place de l'improvisation ?

F.H : Lorsque je compose, j'écris en écriture traditionnelle ; bien sûr, si je joue la pièce avec un autre instrumentiste, non traditionnel, je transcris. J'ai aussi transcrit des pièces, comme *clair de lune* de Debussy, pour *koto* à l'occasion de son cent-cinquante-neuvième anniversaire.

L.D : Quels sont vos processus de composition ?

F.H : Souvent, j'ai une idée, j'improvise autour de cette idée, puis j'enregistre. Je réécoute, et je modifie dans l'interprétation ce qui ne me plaît pas. Puis, j'écris en notation traditionnelle, en ajoutant de la couleur⁹⁵⁰, du timbre, *etc.*

L.D : Trouvez-vous des matériaux communs, ou des pensées communes, entre la musique traditionnelle japonaise et la musique contemporaine ? (Rythmicité, intensité, gestes, notion de hauteur, *etc.*)

F.H : Oui ! Musique classique et musique traditionnelle japonaise sont très différentes. Mais musique traditionnelle et musique contemporaine sont très proches. Par exemple, la semaine dernière, je jouais à Deauville, et je jouais un morceau de Yatsunami kendo, l'un des plus anciens morceaux pour *koto*, avec d'autres morceaux, eux contemporains. Le public a trouvé le kendo plus contemporain que les pièces contemporaines. Pour moi, l'idée la plus commune est qu'il n'y a pas de phrase, ou de phrasé, en tout cas pas de mélodie à proprement parler, de thème, autant dans la musique traditionnelle japonaise que dans la musique contemporaine.

L.D : Utilisez-vous des modes, des accordages, ou des hauteurs spécifiques de la musique traditionnelle lors d'une composition contemporaine ?

F.H : Non, on utilise assez peu de modes traditionnels en musique contemporaine. Pourtant, les inflexions sont souvent les mêmes.

L.D : Y-a-t-il des gestes communs (dans le sens de l'écriture, mais aussi du geste idiomatique, propre à l'instrument) dans la pratique de vos instruments dans les deux types de musique ? Pour le dire autrement, est-ce que certains gestes, propres à la tradition, se retrouvent aussi dans la musique contemporaine ?

F.H : Oui ! Vraiment, oui ! Les gestes sont très proches dans les deux types de musique, presque similaires. Rien qu'au niveau rythmique, l'irrégularité rythmique peut se retrouver assez facilement dans les deux types de musiques. Même au niveau des gestes instrumentaux, ils sont remarquablement similaires. Lorsque je joue une pièce contemporaine, au niveau gestuel, j'ai l'impression de jouer une pièce traditionnelle. Quand je parle avec un musicien classique, il veut absolument respecter toute la partition. Pour la musique contemporaine aussi, mais la musique traditionnelle est plus libre. Puisqu'il n'y a pas de partition à la base, c'est plus libre. Chaque école est différente. Même si tout est écrit dans la musique contemporaine, c'est aussi plus libre. On ne peut pas supprimer le caractère gestuel, autant de la musique contemporaine que de la musique traditionnelle.

L.D : Selon vous, comment est-il possible d'éviter l'exotisme lors de l'utilisation d'instruments traditionnels en musique contemporaine ?

⁹⁵⁰ Ce terme correspond, dans la musique traditionnelle, à la manière de varier l'interprétation par des variations de hauteurs ou des ornements. La « couleur » de la note change ainsi en fonction des techniques traditionnelles utilisées. Nous verrons au cours des entretiens que la notion de couleur – et notamment de *neiro* – est très importante pour les instrumentistes traditionnels et que cette notion est souvent rattachée à un geste instrumental.

F.H : Il y a la manière traditionnelle, c'est-à-dire des « mélodies » typiques de *shamisen* et de *koto*, par exemple des phrases typiques de *nagauta*. Pour moi, la musique de *Naruto* par exemple, ce n'est pas ce type de musique là, ce n'est pas de la musique traditionnelle. Mais c'est une question assez difficile... Je dirai, c'est l'esprit qui reste, dans les pièces contemporaines par exemple. Les gestes sont proches. En revanche, dans les musiques comme le minimalisme, cela ne fonctionne pas bien... Et puis, le *koto*, puisque c'est un instrument que l'on peut accorder facilement au quart de ton près, il se prête bien à la musique contemporaine et on peut varier facilement la hauteur des notes. Dans la musique populaire, certes, nous sommes assez loin de la musique traditionnelle ; mais c'est aussi une porte d'entrée à l'apprentissage et à l'intérêt pour la culture traditionnelle japonaise, c'est un bon vecteur de sa découverte.

L.D : Y-a-t-il des différences entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine selon vous ?

F.H. : Pas beaucoup, non. Comme je le disais, lorsque je joue de la musique contemporaine, j'ai vraiment l'impression de jouer de la musique traditionnelle. Parfois, avec des bandes-son électroniques pré-enregistrées, c'est assez dur, je dois jouer comme un robot. Là, c'est vraiment l'inverse de la musique traditionnelle. Mais en général, il y a beaucoup plus de rapprochements à faire entre la musique traditionnelle japonaise et la musique contemporaine que de différences.

L.D : Est-ce que la rencontre des deux types de musique est bénéfique ? Cette rencontre permet-elle un renouvellement de la musique japonaise, de lui apporter de nouvelles choses tout en maintenant son authenticité et sa spécificité ?

F.H. : Oui. C'est ce que j'essaie de faire. Je travaille avec un clarinettiste pour un duo des pièces pour *shakuhachi* et *koto*. Et en fait, ça marche, très bien, même si dans ce cas-là, c'est l'inverse : l'instrument occidental qui joue de la musique traditionnelle. Il y a un compositeur qui écrit actuellement une pièce pour clarinette et *koto*, Olivier Calmel. Il s'agit surtout d'aligner deux mondes.

Entretien avec Honjō Hidetarō, maître de shamisen, Tokyo, 05/12/2024, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Honjō Hidetarō. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Je voudrais m'excuser pour mon niveau de japonais qui est loin d'être parfait. Pouvons-nous parler lentement pour que je puisse tout comprendre ? J'aimerais aussi vous parler de mes recherches. En tant que chercheur, je travaille sur l'expansion du modèle musical japonais, sous deux corpus : la musique contemporaine et la musique populaire, des années 1950 à nos jours. Ce qui relie les deux corpus dans mon travail, c'est leur rapport à la tradition. Tout d'abord, j'aimerais commencer par une question un peu simpliste : quel a été votre parcours jusqu'à présent ? Quels genres musicaux avez-vous étudiés ? Quel type de musique jouez-vous le plus ?

H.H. : Il y a différents genres dans la musique japonaise, il n'est donc pas courant de tout faire. Dans le cas de la musique *nagauta*, les gens qui jouent du *nagauta* ne jouent que du *nagauta*. Je joue du *hauta* depuis longtemps. J'ai commencé à jouer du *nagauta* lorsque j'étais au collège. J'ai commencé à étudier la musique ou les chansons folkloriques japonaises, également connues sous le nom de *min'yō*, à l'âge de dix-neuf ans. La première occasion qui m'a été donnée de me produire a été pour la NHK, la société publique de radiodiffusion japonaise.

Il existe différents types de *min'yō*. Le Japon est un pays long et étroit, et dans le passé, selon la région, selon l'endroit, il était divisé en « petits pays », de sorte que tous les *min'yō* ne sont pas identiques. Il en va de même pour les cultures, la musique, les caractéristiques régionales et l'individualité des gens. Je ne sais pas si c'est l'histoire ou non, mais ce genre de fait est resté jusqu'à très récemment, et je pense que ces caractéristiques régionales expliquent aussi pourquoi il y a beaucoup de chansons et de musiques folkloriques au Japon. Ces caractéristiques régionales s'expriment clairement dans la musique et les arts du spectacle, en particulier dans les chansons et la musique folkloriques. D'autre part, les genres classiques *nagauta* et *kiyomoto* sont des musiques urbaines. La musique chantée et populaire à Kyoto, Osaka, Tokyo et plus tard à Nagoya, et dans ces endroits, était ce que nous appelons généralement la musique classique, et les chansons et la musique folkloriques avaient un caractère plus régional, plus inattendu. Aujourd'hui, tout est distribué de manière plus intensive, ce qui rend les choses plus égales. J'aimerais préserver et laisser derrière moi la musique qui a l'individualité d'une région. Tous les types de musique sont différents, par exemple en termes de rythme, d'atmosphère ou de sentiment. Selon le type de travail que vous effectuez, vous utilisez des muscles différents, et je pense qu'il en va de même pour la musique et le divertissement.

L.D. : Les rythmes varient selon le type de *min'yō*. Mais qu'en est-il des modes ?

H.H. : Le mode est presque le même. Mais en fonction des caractéristiques régionales, il existe différents modes, comme le fait de jouer une note plus aiguë et une autre plus grave, ce qui diffère de la gamme utilisée dans la musique occidentale. Il y a également une légère différence entre le mode utilisé dans la musique urbaine et celui utilisé dans la musique folklorique.

L.D. : Vous êtes le créateur de la musique *risogaku* (un nouveau style de shamisen contemporain créé en 1971 par Honjō Hidetarō). En quoi consiste cette musique, par rapport aux autres genres musicaux que vous interprétez ?

H.H. : Les différents types de musique japonaise utilisent des motifs. Par exemple, dans la musique théâtrale, *nagauta* a un motif *nagauta*, *kiyomoto* a un motif *kiyomoto*, et *gidayu* du théâtre de marionnettes a un motif *gidayu*, et ils diffèrent tous légèrement en fonction de la façon dont le morceau est développé, mais lorsque vous les considérez tous ensemble, ils sont tous de la musique de *shamisen*, en termes de hauteur et de mode, même si chaque genre a son propre mode. Tous les genres sont composés avec des motifs uniques, et plutôt que de superposer les notes comme dans la musique occidentale avec un son moyen, la musique de *shamisen* est appréciée par la succession mélodique horizontale des notes. D'un point de vue littéraire, chaque genre possède un style de chant unique, et ces deux mélodies (vocale et instrumentale) constituent une seule et même chanson.

Au Japon, il n'y a pas beaucoup de pièces instrumentales composées uniquement d'instruments, et elles sont presque toujours accompagnées de voix. Je pense qu'une musique idéale serait basée sur des événements urbains et historiques et inclurait ces éléments autant que possible. Par exemple, des histoires comme celles des pièces de théâtre *nō* sont souvent utilisées dans d'autres genres. Les chansons folkloriques *min'yō* ne parle pas de cela, mais de la manière dont nous parcourons la terre et cultivons les choses, de la vie de tous les jours. Je pense que beaucoup de gens de la campagne apprécient la nature, alors que ce sentiment s'est affaibli chez les citadins. Je suis un joueur de *shamisen*, et je voulais donc créer une forme de musique dans laquelle je pourrais utiliser divers instruments japonais pour créer un ensemble avec eux. Le caractère « ri » dans *risogaku* signifie « région ». Si Tokyo et Kyoto sont des villes, nous utilisons le mot japonais *hinabita* pour désigner les zones non urbaines. Les types de musique qui correspondent à ces espaces sont différents selon le lieu. Les gens sur les bateaux ont le rythme des gens sur les bateaux, les gens dans les montagnes ont le rythme des montagnes, et je veux exprimer ces choses en musique.

L.D. : Vous composez beaucoup de pièces traditionnelles. Ces œuvres peuvent-elles être qualifiées de renouveau de la tradition ?

H.H. : Les Japonais sont un peuple qui s'intéresse à la nouveauté, et cet esprit leur a été transmis depuis des temps immémoriaux. Les Japonais ont donc un grand sens de la créativité et de l'ingéniosité, et ils ont créé de la musique dans cet esprit. Je pense que cela permet une sorte d'actualisation pour les personnes qui veulent créer une situation où elles peuvent pousser la musique plus loin. Je pense que c'est la raison d'être de la création musicale (et de l'arrangement). Ainsi, au fur et à mesure que les nouvelles choses s'accumulent, elles prennent forme.

L.D. : Avez-vous déjà joué de la musique tonale sur le *shamisen* ? Si oui, quelle est votre opinion sur l'utilisation de ce type de musique avec un instrument traditionnel ?

H.H. : Oui, j'en ai déjà joué. Le *shamisen* est un instrument qui se joue avec une grande conscience des harmoniques. Mais lorsque vous jouez de la musique occidentale, si vous ne la jouez pas dans un tempérament égal, vous avez l'impression qu'elle ne sonne pas de la même manière. Ainsi, lorsque j'étais jeune et que je jouais avec des instruments occidentaux, s'ils jouaient plus haut, j'ajustais simplement le diapason du *shamisen*, puis je l'adaptais au son des instruments occidentaux. Lorsque je jouais avec d'autres instruments, je modifiais toujours le

diapason. En faisant cela, le son était très proche de celui d'in *shamisen*, et les caractéristiques du *shamisen* étaient pleinement utilisées, alors que si je n'avais joué qu'à l'occidentale, les caractéristiques du *shamisen* auraient été perdues. Je pense que le son du *shamisen* est très difficile à manier dans ce sens.

Certains disent que toute musique est une musique absolue, composée uniquement d'éléments musicaux, mais connaissez-vous le mot « *jinkaku*⁹⁵¹ » ? La musique y est semblable, et chaque note a son propre caractère dans sa relation avec le *shamisen*. Ainsi, avant de dire « quelle note dois-je combiner avec quelle autre note pour obtenir cet accord ? », je pense qu'il est important de s'interroger sur la combinaison des différentes personnalités de chaque note, ou de combiner celles qui vont bien ensemble. Comme je l'ai dit précédemment, le chant et le *shamisen* ont toujours été associés, mais en fait, lorsque le son du *shamisen* est joué, les voix sont créées en utilisant la hauteur du son naturel du *shamisen*. Il semble donc que le chant soit créé en écoutant le son du *shamisen*. Ce son, comme je viens de le dire, a sa propre personnalité, de sorte que certaines notes et hauteurs sont sélectionnées en fonction de l'individualité du son. Comme chaque note a sa propre personnalité, je l'appelle « *onkaku* ». La mélodie du chant est superposée à celle du *shamisen*, ce qui fait qu'il n'y a pas de sens de l'harmonie dans la musique japonaise [hétérophonie]. La signification des paroles est également incluse, de sorte que les paysages et les émotions peuvent être perçues à travers la musique.

En bref, dans le cas de la musique occidentale, la superposition de sons pour créer des accords et le plaisir de créer des accords complexes sont quelque peu différents, et cela ne fonctionne pas bien dans la musique japonaise. En résumé, je pense que la différence entre la musique classique et la musique japonaise réside là. Les sons utilisés sont différents et, bien sûr, les instruments sont également différents.

L.D. : Pensez-vous que l'utilisation de la musique tonale occidentale avec un instrument traditionnel peut être perçue comme « exotique » ? Si oui, comment éviter cet exotisme ?

H.H. : Cela est dû à la différence de hauteur que j'ai mentionnée précédemment. C'est particulièrement vrai pour le *shamisen*. S'il s'agissait d'un *koto* ou d'un instrument de ce type, il suffirait d'ajuster la hauteur. C'est très bien, mais dans le cas du *shamisen*, lorsque vous passez d'une note aiguë à une note grave, la hauteur change légèrement. Invariablement, lorsque vous passez de la note aiguë à la note grave, vous devez jouer la même note un peu plus bas pour qu'elle s'adapte. Le son peut donc être un peu plus haut ou un peu plus bas que la note du dessus⁹⁵². Je pense que les hauteurs des deux types de musique sont différentes, tout comme les matériaux, ce qui peut conduire à une forme d'exotisme. Cela diffère également en fonction de l'instrument : si l'on compare un *shakuhachi* à une flûte traversière, il y a des similitudes possibles, mais ils sont fondamentalement différents. Les techniques utilisées dans la tradition japonaise n'existent pas vraiment dans la musique classique occidentale. L'une des raisons en est le « *neiro* » - connaissez-vous cette notion ? En fait, dans la musique japonaise, la couleur des sons est très importante. Cette couleur du son [*oto no iro*] est en fait plus importante que la

⁹⁵¹ *Jinkaku* (人格) peut se traduire littéralement par personnalité, caractère ou individualité.

⁹⁵² Honjō Hidetaro fait ici référence au caractère indéterminé de la musique traditionnelle japonaise, particulièrement marquée par le *shamisen*.

notion de hauteur. Qu'il s'agisse d'un *shakuhachi* ou d'une flûte, le son est le même en termes de hauteur, mais le caractère de la musique japonaise est très différent, même si les hauteurs sont les mêmes. Le son et le caractère de l'instrument sont plus importants car c'est là que la technique et l'expression entrent en jeu. C'est pourquoi il existe plusieurs types de *shamisen*. Même parmi les *shamisen*, s'ils ont été fabriqués vers 1500, ils ont été façonnés et formés de différentes manières, l'épaisseur des cordes a été légèrement modifiée, et la tension unique des cordes a été ajustée. Le plectre (*bachi*) est utilisé pour exprimer le *neiro* que je viens de mentionner. En résumé, ce n'est pas parce que les instruments japonais sont joués à l'occidentale qu'ils ont une sonorité exotique, c'est parce que la notion de couleur, le *neiro*, n'est pas utilisée. Mais la notion de couleur est très ambiguë : ce que nous entendons par « la couleur est différente » signifie que le son n'est pas bon.

L.D. : Pensez-vous que cette couleur, le *neiro*, est utilisée dans la musique occidentale ?

H.H. : Seulement dans la musique contemporaine, mais pas dans la musique classique. Dans la musique contemporaine, les compositeurs et les musiciens ont essayé de faire des choses qui n'existent pas dans la musique classique. Mais une chose est sûre : dans la musique japonaise, les matériaux et moyens d'expression utilisés dans la musique contemporaine existent depuis très longtemps. D'une certaine manière, les Japonais font cela depuis des temps immémoriaux. Par exemple, au Japon, nous considérons que la musique se compose d'un seul temps appelé *ma*. En occident, nous disons « un rythme », mais au Japon, nous n'avons pas le mot « un rythme ». Il existe toujours un rythme. D'un endroit à l'autre, et dans l'espace qui les sépare, même s'il s'agit d'une courte période d'ici à là. C'est le *ma*. Maintenant, nous pouvons décomposer ce *ma* en fractions plus petites comme une fraction de pourcentage. Dans le cas de la musique japonaise, il y a parfois des triolets et des doubles croches dans les pauses, et d'autres fois, il s'agit simplement d'une demi-note. Ainsi, lorsque vous utilisez ces pauses (*ma*), dans la musique japonaise, on considère que ne pas jouer de notes est aussi de la musique. Si vous jouez de la musique européenne, vous comptez les temps, mais dans la musique japonaise, nous ne faisons pas cela, nous ne comptons pas les temps. C'est ce qu'on appelle *iki*. On peut dire que l'*iki* ne sert pas seulement à la respiration, mais qu'il transmet également les nuances temporelles et émotionnelles de la musique. C'est pourquoi il n'y a pas de chef d'orchestre. Sur le *shamisen*, par exemple, un joueur dirige les autres musiciens, qui ressentent les *iki* et les *ma*, et utilisent pour ce faire ce que l'on appelle le *kakegoe*. Il sert à rester en place.

L.D. : Peut-on dire que la musique traditionnelle et la musique contemporaine sont étroitement liées ?

H.H. : Plutôt que proches, je pense qu'elles sont similaires.

L.D. : trouvez-vous des similitudes entre la musique contemporaine et la musique traditionnelle ? Si oui, quelles sont-elles ?

H.H. : Je pense vraiment que c'est la notion de *ma*. *Ma* et *iki*. Et par rapport à cela, le *neiro*. Une autre chose très intéressante se trouve dans *Sen III* pour *shamisen* de Toshio Hosokawa, où il y a plusieurs signatures temporelles irrégulières comme 3,5. Les pauses (*ma*) du *shamisen* et les rythmes complexes écrits dans la musique occidentale contemporaine sont exactement les mêmes. Si vous jouez du même point de vue, lorsque vous passez de telle note à telle autre

[dans la musique traditionnelle], dans l'écriture, cela passerait sûrement par ce type de notation contemporaine. Je pense que c'est ce qui rend le syncrétisme possible.

L.D. : Pensez-vous qu'il existe des gestes communs entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine ?

H.H. : Les mouvements sont la chose la plus importante que j'enseigne à mes disciples (*deshi*). Les gestes du *shamisen* contemporain sont les mêmes que les mouvements naturels du *shamisen* traditionnel. Dans la musique classique occidentale, de nombreux instruments sont joués avec les doigts. Au Japon, à l'époque, il n'y avait qu'un seul instrument qui pouvait être joué avec les doigts, mais il n'était pas très populaire. Plus tard, d'autres instruments ont été utilisés, comme le *koto*, le *biwa*, le *shamisen* et, en Occident, la guitare qui se joue avec les doigts. Avant tout, il faut garder à l'esprit des mouvements simples, comme la façon dont on lève la main, la façon dont on l'abaisse à partir d'ici jusqu'à ce que l'on touche les cordes. Vous devez toucher les cordes avec ce genre d'équilibre. Si vous faites cela, le son que vous produisez lorsque vous frappez les cordes avec votre main près des cordes est totalement différent dans son expression du son que si vous produisez lorsque vous les laissez tomber de plus haut. Si vous n'apprenez pas ces mouvements que j'ai mentionnés plus tôt, vous ne pourrez pas différencier les sons. Je ne pense donc pas qu'il suffise de jouer un morceau contemporain en jouant les notes, mais il faut aussi y ajouter des techniques d'interprétation spécifiques à l'instrument. Avec ce type de connaissances et de techniques, vous pouvez jouer n'importe quelle pièce contemporaine pour *shamisen*, car vous savez comment utiliser le son de l'instrument à partir du mouvement.

L.D. : Selon vous, est-il possible de créer un syncrétisme entre les deux types de musique ? Si oui, comment ?

H.H. : C'est possible, et en bref, même si la musique contemporaine est très détaillée, très mathématique, je pense que la profondeur des deux types de musique est la même. Comme je l'ai mentionné plus tôt à propos du travail de Toshio Hosokawa, je pense que c'est la même chose. En ce sens, la musique contemporaine et la musique japonaise sont identiques. Si nous encourageons de plus en plus d'interprètes à jouer cette musique, nous pourrions peut-être le faire ensemble. Bien sûr, si nous voulons parvenir à un tel résultat, nous devons nous efforcer de ne pas interpréter les œuvres contemporaines de manière trop occidentale. Cela concerne les systèmes et l'utilisation des techniques d'interprétation et des structures musicales. Je pense que nous avons tendance à pencher un peu trop vers la musique occidentale, ses systèmes, ses méthodes musicales ou ses méthodes d'interprétation. On peut réussir à faire de la musique syncrétique, à condition qu'elle soit fermement et correctement mise en œuvre de cette manière. Il faut faire très attention à ne pas se déconnecter de la musique traditionnelle.

L.D. : Pensez-vous qu'il soit possible de créer une nouvelle musique japonaise en utilisant des matériaux issus de la tradition musicale japonaise et de la musique contemporaine ?

H.H. : Je pense que c'est possible. Si nous parvenons à créer des œuvres dans lesquelles nous pouvons partager des points communs, la relation créée sera un succès.

Entretien avec Reison Kuroda, interprète de shakuhachi, Tokyo, 07/12/2024, traduit par Luc Deduytschaever.

L.D. : Bonjour Reison Kuroda. Tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien avec moi, j'en suis honoré. Je tiens à m'excuser pour mon niveau de Japonais, qui est loin d'être parfait. Pouvons-nous parler lentement pour que je puisse tout comprendre ? Je tiens aussi à vous présenter mes recherches : en tant que chercheur, je travaille sur l'expansion du modèle musical japonais, sous deux corpus : la musique contemporaine et la musique populaire, des années cinquante à nos jours. Ce qui relie les deux corpus, dans mon travail, tient de la relation qu'elles entretiennent avec la tradition. Tout d'abord, j'aimerais commencer par une question un peu simpliste : quel a été votre parcours jusqu'à aujourd'hui ?

R.K. : Eh bien, quand j'étais petit, j'ai commencé par apprendre le piano. Et très vite, je voulais devenir pianiste. Une fois, j'ai atteint la finale d'un grand concours au Japon, quand j'étais à l'école primaire, je crois que j'étais en troisième année. Il s'agissait d'un concours où, si vous gagniez, vous pouviez donner un concert de musique de film avec un orchestre professionnel. J'ai échoué à ce concours. Mais mes parents avaient de grandes attentes envers moi, car lorsque je suis allé dans la préfecture de Kochi, à Hiroshima, ils m'ont même emmené voir un professeur dans cette ville. Mais j'ai fait une très grosse erreur dont je me souviens. Je savais que j'allais échouer avant même de commencer à jouer. Mes mains étaient violettes et j'étais si nerveux que j'ai probablement été englouti par le stress. Après cet échec, je sais que j'ai échoué, mais vous voyez, ce ne sont pas mes parents qui m'obligent à jouer du piano. J'ai toujours aimé la musique, même si j'ai eu ce gros échec, et même si je ne devenais pas pianiste, je voulais faire quelque chose avec la musique. Je voulais ensuite devenir chef d'orchestre. J'ai lu beaucoup de partitions à la bibliothèque et j'ai pensé que Bruckner et Beethoven étaient assez proches dans l'écriture, mais que l'interprétation était totalement différente. J'ai pensé qu'il était vraiment intéressant de pouvoir faire ces comparatifs en tant que chef d'orchestre. J'ai donc renoncé à être pianiste pour le métier de chef d'orchestre, et je faisais de la musique depuis longtemps. Je suis ensuite entré dans une université normale. Je faisais partie d'un groupe avant d'entrer à l'université de Waseda. Je jouais de la guitare électrique, de la guitare acoustique et de la batterie. J'écrivais aussi des chansons. Et pendant mes vacances d'été, quand j'avais 20 ans, j'étais aussi DJ. De toute façon, j'aime beaucoup la musique, alors je jouais de tout. Lorsque j'étais DJ, je mélangeais tous les types de musique, notamment la musique traditionnelle et la techno. Je cherchais quelque chose qui puisse intriguer les gens, les intéresser, et j'aimais beaucoup la musique contemporaine et la musique folklorique. C'est alors que je suis tombé sur *November Steps* de Tōru Takemitsu. Je jouais du piano, donc je connaissais bien sûr les morceaux de piano de Tōru Takemitsu, mais l'orchestre et le *shakuhachi* ne m'intriguaient pas vraiment. C'est une chose japonaise, vous pouvez l'imaginer. Je les voyais [les instruments japonais] comme des symboles dans ma tête, alors je n'en écoutais pas parce que je pensais que ce serait comme-ci ou comme ça. Mais bien sûr, j'aimais Messiaen, et je jouais aussi la musique pour piano de Tōru Takemitsu, qui était fortement influencée par Messiaen. Puis, alors que je cherchais un grand nombre de CD et de disques pour faire du DJ, j'ai écouté *November Steps* par hasard. Lorsque je l'ai entendu, cela a changé toute ma vie. Je voulais jouer du *shakuhachi*. C'est, vous savez, j'aime la musique, et je veux juste être impliqué dans la musique. Et j'ai travaillé dur. J'avais vingt ans lorsque j'ai entendu *November Steps* pour la première fois. L'orchestre était fort et le

shakuhachi était *pianissimo*, mais on l'entendait parfaitement, et la musique était très « végétative », ce qui est probablement un plan difficile à réaliser pour Takemitsu. À mon avis, la musique occidentale est principalement axée sur les structures et leur construction, mais j'ai immédiatement compris que Takemitsu faisait de la musique avec une approche complètement différente, et que dans le son de l'orchestre, il y avait deux choses complètement différentes – le *biwa* et le *shakuhachi*. Je me posais aussi des questions à cette période : est-ce que c'est japonais ? Je suis Japonais, mais je me suis toujours demandé quel genre de musique traditionnelle les Japonais pouvaient aimer à ce point. Le *shamisen Tsugaru* est très populaire et joué avec passion, et je l'ai ressenti comme tel, mais je pensais à ce que c'était pour les Japonais. Et c'est lorsque j'étais dans ce processus de réflexion que j'ai entendu *November Steps* pour la première fois, et j'ai pu recommencer ma vie. C'était mon premier pas. J'ai dû tout refaire. Je n'avais jamais joué du *shakuhachi* auparavant, mais je voulais recommencer ma vie pour en jouer, alors j'ai commencé en tant que professionnel même si je n'en avais jamais joué auparavant. Car on ne peut pas jouer du *shakuhachi* si on n'est pas professionnel, populaire et célèbre. J'ai donc décidé de devenir professionnel dès le début. J'étudiais la psychologie à l'époque et notamment une partie de la psychologie appelée psychologie cognitive, qui est plus proche de la psychologie expérimentale. Lorsque j'habitais à Tokorozawa, il y avait un magasin de *shakuhachi* à côté de la gare. Une personne m'a prêté un *shakuhachi* quand je lui ai dit que je voulais devenir professionnel. Et quand j'ai dit que je voulais devenir professionnel, il m'a dit qu'il y avait un trésor national vivant⁹⁵³ qui vivait à quelques kilomètres de là. C'est ça le plus important, j'ai eu ces deux chances incroyables combinées. C'était trop beau pour être simplement le hasard, de pouvoir rencontrer le meilleur joueur de *shakuhachi* du Japon, et bien que ce fût très difficile de recommencer ma vie, c'était une combinaison de chance incroyable. J'ai donc étudié la psychologie cognitive à l'université de Waseda, et la psychologie cognitive a également un département appelé communication non verbale. Je faisais donc de la communication non verbale, un cours qui m'a beaucoup servi lors de mon apprentissage avec mon maître⁹⁵⁴. Par la suite, j'ai intégré l'université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. C'était une recommandation de mon professeur, et si je voulais devenir professionnel, je devais entrer à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Pour financer tout cela, j'ai fait beaucoup d'emplois à temps partiel. J'ai donc réussi à entrer à l'université des arts, et j'ai fait cela pendant six ans puis, j'ai quitté l'université et je suis allé à un festival de musique contemporaine qui s'appelle Ars Musica, à Bruxelles. C'était le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Tōru Takemitsu, et je jouais tout le temps avec l'Ensemble Muromachi, et le compositeur Claude Ledoux. Il a écrit un concerto pour *shakuhachi* pour moi et m'a demandé de venir pour interpréter ce concerto en ouverture et en clôture du festival. Bien sûr, j'ai joué d'autres choses, mais je suis allé là-bas pour cela. En même temps, c'était le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Tōru Takemitsu, alors je me suis dit pourquoi ne pas jouer *November Steps* ? Et mon rêve est devenu réalité. Je crois que c'était en 2016. J'ai interprété *November Steps* avec Akiko Kubota au *biwa* et le Brussels Philharmonic Orchestra. La musique contemporaine représente également une grande partie du travail de ma vie, et les deux points sont tout aussi importants l'un que l'autre : la musique traditionnelle et la musique

⁹⁵³ Terme pour désigner les grands maîtres dans des pratiques artistiques et culturelles traditionnelles japonaises.

⁹⁵⁴ Reison Kuroda fait ici référence à la tradition orale.

contemporaine. Mais bien sûr, si on me propose un travail d'enregistrement pour de la musique *pop*, je le ferai sans refuser.

L.D. : Vous aimez la musique *pop* ?

R.K. : J'aime beaucoup de choses. Parce que j'aime déjà la musique. J'aime la musique de toute façon. Vous savez, il y a beaucoup de gens qui aiment un instrument en particulier. Et il y a beaucoup de grands musiciens qui ne connaissent rien d'autre que leur instrument. Je suis peut-être différent d'eux. Je le fais parce que j'aime la musique. J'ai une passion pour le *shakuhachi*, grâce à *November Steps*, mais j'aime tout autant Messiaen. J'aime donc déjà tout type de musique. J'écoute encore beaucoup de choses.

L.D. : Quel type de partition est souvent utilisé lors de l'interprétation de pièces contemporaines ? Des partitions occidentales ou traditionnelles ?

R.K. : C'est de la musique contemporaine, n'est-ce pas ? Toute la musique contemporaine est en notation occidentale.

L.D. : Donc les compositeurs contemporains n'utilisent pas la notation traditionnelle. Pourquoi, selon vous ?

R.K. : Vous savez quoi, il y a des exceptions. Yuji Takahashi et d'autres ont écrit en notation traditionnelle. Et il y a des gens qui essaient de le faire, mais tant que vous faites du contemporain, vous écrivez instinctivement sur une portée. Seuls ceux qui ont fait de leur mieux pour s'en éloigner peuvent sincèrement s'en rapprocher. L'influence sonore de John Cage y est certainement pour beaucoup, mais c'est un travail difficile que d'essayer d'écrire quelque chose qui n'est pas sur une portée. Mais à part ces exceptions, il n'y a pas de style traditionnel. Je veux dire que la musique contemporaine utilise une méthode occidentale de notation, où les notes sont écrites sur cinq lignes, et il est obligatoire de les écrire, parce que c'est le langage commun. Il n'y a donc pas vraiment d'autres méthodes, c'est ce que je trouve intéressant. Il y a beaucoup de techniques traditionnelles, mais ce n'est pas écrit en notation traditionnelle.

L.D. : Oui, je suis d'accord. Même en allant plus loin, on peut voir les réciprocitys entre la flûte traversière et le *shakuhachi* dans certaines pièces de Takemitsu, Taira ou encore Hosokawa.

R.K. : Oui, chez Kazuo Fukushima aussi. J'ai aussi joué *Sen I* de Hosokawa, mais au *shakuhachi*. J'ai travaillé sur cette pièce parce que je pensais qu'elle était écrite pour le *shakuhachi*. C'est pour la flûte, bien sûr, mais je pensais aussi que le *shakuhachi* pouvait faire plus. En fait, ce n'était pas le cas. Les deux instruments fonctionnent aussi bien pour l'interprétation.

L.D. : Lorsque vous jouez de la musique contemporaine, est-ce que vous utilisez des modes ou des intervalles spécifiques issus de la musique traditionnelle ?

R.K. : Non, enfin cela dépend du compositeur et de l'œuvre, donc la question est peut-être un peu trop abstraite. Vous pouvez l'utiliser ou non. Cela dépend du compositeur et de l'œuvre, donc s'ils le demandent, je le fais, s'ils ne le demandent pas, je ne le fais pas. Car je lis généralement les portées. La chose la plus intéressante avec le *shakuhachi*, c'est la façon dont on ajoute les ornements. La façon dont on ajoute des ornements modifie énormément

l'interprétation. Si vous n'utilisez pas cette palette d'ornementation, il a tendance à ressembler à la flûte, et vous devez donc demander au compositeur s'il pense que c'est bien ou pas, et s'il vous demande d'ajouter plus d'ornements ou de techniques à la manière du *shakuhachi*, vous avez énormément de choix qui s'offrent à vous. Mais tant que c'est écrit sur une portée, il arrive que l'on ne sache pas quelle est la bonne façon de faire. Il est donc important d'en discuter avec le compositeur. Il me dira si je dois jouer en *honkyoku*⁹⁵⁵ ou en arrangeant la partition à ma manière. Bien sûr, il y a beaucoup de pièces contemporaines qui utilisent les techniques du *honkyoku*, mais il y a des techniques qui sont uniques à cette façon de jouer et qui ne sont pas contemporaines. Dans la musique *honkyoku*, les hauteurs sont libres, les rythmes aussi. On finit de souffler une note, et on passe à la suivante. On peut ajouter ou non à chaque note une ornementation, une variation de la hauteur, *etc.* La façon d'exprimer cela d'une manière que seul le *shakuhachi* peut faire est laissée au musicien, et seuls le compositeur et le musicien savent ce qu'ils veulent faire. Pour revenir à la question actuelle, cela dépend de l'œuvre et du compositeur.

L.D. : Trouvez-vous des points communs entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine ?

R.K. : Il y en a beaucoup. La chose la plus importante que nous avons en commun est que je suis aussi interprète de musique contemporaine. Je pense, parce que c'est l'essentiel de ma vie, que dans la musique contemporaine, bien sûr, le compositeur est le plus important. Ce que le compositeur veut représenter, nous le traduisons en tant qu'interprètes. Je veux me rapprocher de l'image idéale dans la tête du compositeur, comme une traduction. On l'oublie souvent lorsqu'il s'agit de musique traditionnelle, mais même la musique traditionnelle a un compositeur et une image idéale, alors je pense que c'est la même chose que je dois faire. Le compositeur voulait l'entendre de cette manière, et c'est ce que je fais. Même cent ans après la mort du compositeur, je chéris et essaie toujours de faire des choses comme ça. Même si je ne peux pas l'écouter, je peux essayer diverses choses pour me rapprocher sincèrement de ce qu'il voulait faire. Le musicien doit s'engager dans les idéaux et les objectifs de la personne qui a fait la musique. Il est difficile de s'engager. Je pense que les musiciens devraient se concentrer sur ce point. L'idée est exactement la même pour la musique traditionnelle et la musique contemporaine.

L.D. : Dans ces deux types de musique, trouvez-vous des gestes communs ? Ces gestes ne sont pas à comprendre seulement dans le rapport à l'instrument, mais aussi à l'écriture qui permet à ces gestes d'exister.

R.K. : Cela peut dépendre de l'œuvre sonore et du compositeur. Oui, je fais de mon mieux s'il y a un geste voulu par le compositeur. S'il y a un geste que le compositeur veut, je fais de mon mieux, mais les classiques n'ont généralement pas de geste. Le *shamisen*, le *koto* et le *shakuhachi* ne sont pas considérés comme des instruments très virtuoses, il vaut donc mieux ne pas aller trop vite. Ou peut-être que la réponse est que cela dépend de ce que la musique recherche. Peut-être que ce n'est pas ce que vous voulez entendre. Peut-être que votre signification du geste est différente ? En fait, il y a beaucoup de points communs entre la

⁹⁵⁵ Il s'agit d'un type de répertoire du *shakuhachi*, où l'interprète joue seul.

musique contemporaine et la musique traditionnelle. Il y a aussi de nombreuses techniques propres à la tradition que l'on retrouve dans la musique contemporaine. Si c'est par là que vous entendez « geste », alors oui, il y a de nombreux gestes communs.

L.D. : Et dans la musique *pop*, retrouvez-vous ces gestes ?

R.K. : Oui, je les retrouve aussi. Quand je dis musique *pop*, pour moi, en tant que métier, c'est un domaine d'enregistrement. Lorsqu'on me demande de faire un enregistrement, je fais plusieurs passages. Parfois, on me demande de jouer le plus proche de la flûte, parfois on me demande de jouer quelque chose que seul le *shakuhachi* peut faire, parfois on me demande de jouer quelque chose entre les deux, parfois on me demande d'utiliser différents types de souffle ou de *vibrato*. Parfois, on utilise le style le plus « flûté », qui ressemble à une flûte pour le joueur de *shakuhachi*, mais pour les auditeurs, le *shakuhachi* a toujours quelque chose d'unique. Bien sûr, le ton est totalement différent, on reste dans de la musique tonale.

L.D. : Une notion chère à la musique traditionnelle est le *neiro*, une manière de construire une couleur particulière grâce à la sonorité de l'instrument et les techniques qui y sont liées. Trouvez-vous ce concept de *neiro* dans la musique contemporaine et la musique *pop* ?

R.K. : Oui, bien sûr, dans les deux types de musique. Je pense que l'une des choses les plus importantes à propos du *shakuhachi* est sa sonorité. La couleur du son. On peut dire quelque chose avec cet instrument. Le timbre est la chose la plus importante dans la couleur du son, parce qu'il peut être exprimé, et si vous voulez établir une hiérarchie, il y a déjà le timbre. Il suffit de l'entendre et de se dire : « Oh, c'est ça ! » Il n'y a donc pas de technique ou quoi que ce soit d'autre. Tous les instruments peuvent être décrits en termes de sonorité uniquement, et je pense que c'est particulièrement vrai pour le *shakuhachi*.

L.D. : Selon vous, entre la musique contemporaine et la musique *pop*, laquelle se rapproche le plus de la musique traditionnelle ?

R.K. : Cela dépend du morceau et du sentiment vis-à-vis de la musique traditionnelle. Tout dépend du compositeur, parce que tout dépend du fait qu'il veuille que ce sentiment ressorte ou non. Tout d'abord, c'est ce que veut le compositeur. Et si je ne peux pas rencontrer le compositeur, je décide de mon propre goût, mais cela dépend du morceau. Je ne pense pas qu'il soit possible de faire cette distinction. Je pense que la question est un peu trop vaste. Il ne s'agit pas de genres, parce qu'il s'agit plutôt de savoir si une pièce est importante ou inutile. Je pense que vous attendez une réponse où la musique *pop* est peut-être moins proche de la tradition car elle est un peu plus symbolique. On veut avoir un sentiment japonais, alors on utilise des instruments japonais. Je pense que l'utilisation d'instruments japonais et du *shakuhachi* dans la musique *pop* est un moyen d'ajouter ce sentiment japonais, dont on parle beaucoup en termes d'offre et de demande, et c'est mon travail de faire ressortir ce genre de sentiment, donc je respecte le style plus traditionnel. Il arrive souvent que les productions veuillent quelque chose qui ne soit pas traditionnel. Il est vrai que la musique *pop* reflète la tradition de façon peut-être un peu plus superficielle. Je peux l'imaginer. Peut-être ce rapport est-il lié au fait que la musique contemporaine n'utilise pas vraiment de modes ou de gammes...

L.D. : Trouvez-vous que certains gestes de la tradition ont des points communs avec les gestes présents dans la musique contemporaine ?

R.K. : Parfois oui, parfois non. La musique contemporaine, vous voyez, c'est quelque chose de nouveau. Lorsque vous voulez quelque chose que vous n'avez jamais entendu auparavant, cela devient hors de propos avec la tradition. Vous ne voulez pas qu'elle soit pertinente. Les compositeurs sont parfois déconnectés. Il le faut pour développer de nouvelles techniques, des sons, *etc.* Dans ces moments-là, je trouve que le lien avec la tradition disparaît.

L.D. : Pensez-vous que la rencontre entre la musique traditionnelle et la musique contemporaine est bénéfique ?

R.K. : Oui, parce que le point de rencontre est déjà proche. Il y a aussi le point de vue selon lequel la musique traditionnelle est inversement proche de la musique contemporaine. Pour les Japonais qui pensent connaître la musique traditionnelle, elle peut être très uniforme et simple en couleur, mais du point de vue du compositeur, il y a en fait beaucoup de nouveaux sons dans la musique traditionnelle qui ne peuvent pas être entièrement expliqués, donc cela dépend de la personne que vous écoutez. Oui, c'est différent selon les personnes qui l'écoutent. Cependant, les divers changements de paradigme de sonorité et de volume qui sont tentés dans la musique traditionnelle sont les mêmes que dans la musique contemporaine, ou l'on pourrait dire qu'ils ressemblent à la musique contemporaine. Le fait qu'ils fassent ceci et cela avec beaucoup d'informations dans une partition très simple, il y a une grande affinité avec la musique contemporaine, à tel point qu'il est impossible de séparer les deux. Donc, bien sûr, je pense que c'est bénéfique.

L.D. : Pensez-vous qu'il y ait quelque chose de spécifiquement japonais dans la musique contemporaine japonaise ?

R.K. : Tant que l'on utilise le *shakuhachi* ou autre instrument japonais, je pense qu'il en ressortira des choses japonaises. Mais il y a des gens qui veulent séparer cela du *shakuhachi*. Il y a des gens qui visent une musique plus cosmopolite, qui ne veulent pas utiliser le timbre parce qu'il est japonais, mais seulement l'acoustique du *shakuhachi*. Cela dépend donc aussi de l'œuvre. Cela dépend de la façon dont le morceau est présenté. Est-ce que de la *pop* est comme ceci, et la musique contemporaine comme cela ? Il y a beaucoup de choses qui sont un peu déplacées quand on pose cette question. Beaucoup de personnes pensent que la musique contemporaine est très éloignée de la musique *pop*. Il y a toutes sortes d'attitudes et de vecteurs, donc peut-être qu'il y a aussi des gens du côté *pop* qui estiment que la rencontre avec la musique traditionnelle est bénéfique. Je ne peux pas vraiment imaginer des individus qui utilisent ce genre de musique ou d'instrument juste pour le plaisir du son, mais je ne peux pas dire que ces individus n'existent pas. Donc je pense qu'il est difficile de généraliser et qu'il faudrait réaliser la tâche impossible d'étudier chaque compositeur japonais, chaque œuvre contemporaine et dans une moindre mesure chaque morceau de musique *pop*. Il est vrai que dans la musique *pop*, l'utilisation de la musique traditionnelle est souvent présente pour représenter un japonisme, une « sonorité typique » ; mais je pense que même là, on ne peut pas généraliser et qu'il doit y avoir des personnes de la musique *pop* qui sont complètement différentes.

Annexe 2 : Liste des figures

Figure 1 : Description caractère français deuxième mouvement	31
Figure 2 : Rythmes pointés et changement de caractère	31
Figure 3 : Mélange des styles italien et français	32
Figure 4 : Écriture ornementale française et italienne.....	32
Figure 5 : Mozart <i>sonate en fa</i> , Allegro, m. 86	49
Figure 6 : <i>Pagodes</i> , Mesure 1.....	88
Figure 7 : Présence du gong mm. 6-10.....	89
Figure 8 : l'utilisation percussive du piano, m. 11.....	90
Figure 9 : Mesures 3, 5 et 7	90
Figure 10 : Mesures 10 et 11	91
Figure 11 : Thème A, mm. 7-16.....	92
Figure 12 : Thème B, mm.38-60	93
Figure 13 : thème C, mm.67-77	93
Figure 14 : premier élément, mm. 17-20.....	94
Figure 15 : élément 2 mm.23-28	94
Figure 16 : élément 3 mm.33-36	94
Figure 17 : Bartók, <i>Quatrième quatuor à cordes</i> , quatrième mouvement, mm. 6-10.....	104
Figure 18 : Chromatisme par deux modes	105
Figure 19 formule de Fechner	113
Figure 20 : Résultats macrostructure <i>Tathâtâ</i>	115
Figure 21 : Tamba, calcul de longueur des tuyaux par rapport au cycle des quintes.....	151
Figure 22 : Mélodie sur deux notes	159
Figure 23 : Mélodie sur trois notes.....	159
Figure 24 : tétracorde par deux <i>kakuon</i>	160
Figure 25 : Modes tétracordaux théorisés par Fumio Koizumi.....	161
Figure 26 : Modes de la musique <i>kangen</i> , <i>gagaku</i>	162
Figure 27 : Modes tétracordaux japonais	163
Figure 28 : réciprocity des tétracordes <i>min'yō</i> et <i>miyakobushi</i>	164
Figure 29 : Marge de fluctuation dans l'exécution d'un tétracorde, Akira Tamba	165
Figure 30 : <i>Funa-benkei, jo-ha-kyū</i> , Akira Tamba.....	171
Figure 31 : Mamiya, <i>Shakushi uri uta, Nihon minyo-shu</i>	175
Figure 32 : <i>Sen I</i> , page 1	180
Figure 33 : <i>Sen I</i> , Notation	181
Figure 34 : <i>Koto-uta</i> , Toshio Hosokawa	185
Figure 35 : <i>Bunraku</i> , Toshiro Mayuzumi	198
Figure 36 : <i>Bunraku</i> , mesure 136, exemple d'augmentation temporelle par le <i>kyū</i>	201
Figure 37 : <i>Bunraku</i> , mesure 147	201
Figure 38 : <i>Thème et variations</i> , Yoritsune Matsudaira.....	209
Figure 39 : <i>Etenraku</i> , début, pièce de <i>gagaku</i>	210
Figure 40 : Tōru Takemitsu, <i>Landscape</i>	215
Figure 41 : <i>Ji-Ku-Jinkan</i> , mm. 11-14.....	234
Figure 42 : mm.56-58, absence de temporalité	235

Figure 43 : Exemple d'indétermination des hauteurs	236
Figure 44 : Exemple d'indétermination des hauteurs 2	237
Figure 45 : Aspects de l'utilisation du souffle	237
Figure 46 : Flatterzung	238
Figure 47 : Accélération progressive d'une même note	238
Figure 48 : Ornementation traditionnelle soufflée et non-soufflée	238
Figure 49 : <i>Ma</i> , exemple	239
Figure 50 : <i>Maya</i> , Relation à l'entre-deux	240
Figure 51 : <i>Maya</i> , <i>shō</i> et <i>aitake</i>	242
Figure 52 : Les onze accords de l' <i>aitake</i> du <i>shō</i>	242
Figure 53 : Sonogramme multiphonique " <i>otsu</i> " flûte basse <i>Maya</i> (trois notes)	243
Figure 54 : Sonogramme accord de trois sons, <i>shō</i>	243
Figure 55 : Sonogramme accord " <i>Jū</i> " <i>Maya</i> (cinq notes)	243
Figure 56 : Sonogramme accord 5 sons <i>shō</i>	244
Figure 57 : <i>Mei</i> , Vocation	245
Figure 58 : Sonogramme « classique » d'une flûte, tiré du début de la <i>partita</i> de Bach	246
Figure 59 : Sonogramme acoustique <i>shakuhachi</i>	246
Figure 60 : Sonogramme <i>Mei</i> , début	246
Figure 61 : Sonogramme <i>shakuhachi</i> sur ré orné par variation de hauteur	247
Figure 62 : mm. 4-6 <i>Mei</i>	247
Figure 63 : <i>Mei</i> , page 1	248
Figure 64 : <i>Mei</i> , exemple d'interprétation	249
Figure 65 : Modèle d'ornementation à la flûte <i>nōkan</i>	249
Figure 66 : <i>Mei</i> , mm. 7-10	250
Figure 67 : m. 51	250
Figure 68 : <i>Mei</i> , mm. 1-2	251
Figure 69 : <i>Mei</i> , mm. 14-15	251
Figure 70 : mm. 26-27	251
Figure 71 : mm. 50-51	251
Figure 72 : dernière mesure	252
Figure 73 : mm. 1-3	252
Figure 74 : mm. 4-6	253
Figure 75 : <i>Mei</i> , <i>Jo</i> , mm. 1-15	254
Figure 76 : <i>Mei</i> , <i>Ha</i> , mm. 16-44	255
Figure 77 : <i>Mei</i> , <i>Kyū</i> , mm. 45-66	256
Figure 78 : Schéma descriptif geste-figure-texture	269
Figure 79 : Schéma diagramme <i>Gruppen</i> , donné par Lachenmann	275
Figure 80 : Takemitsu, première page <i>Itinerant</i>	290
Figure 81 : Trille de timbre	291
Figure 82 : Trille de timbre 2	292
Figure 83 : Trille de timbre 3	292
Figure 84 : Représentation son <i>shakuhachi</i>	292
Figure 85 : exemple non-tonal	293
Figure 86 : Phrase complète	294

Figure 87 : Multiphoniques	295
Figure 88 : gestes énergiques	295
Figure 89 : Exemple d'ensemble de gestes 1	296
Figure 90 : Exemple d'ensemble de gestes 2	296
Figure 91 : <i>Sen I, Muraiki</i>	301
Figure 92 : <i>Sen I</i> , interjections vocales.....	302
Figure 93 : <i>Sen I</i> , hauteurs parties 4-5.....	302
Figure 94 : <i>Sen I</i> , ensemble de gestes 1.....	303
Figure 95 : Matériaux geste EG1	303
Figure 96 : <i>Sen I</i> , ensemble de gestes 2.....	304
Figure 97 : Interrelation des gestes dans EG2.....	305
Figure 98 : <i>Sen I</i> , ensemble de gestes 3.....	305
Figure 99 : Exemple geste EG3.....	306
Figure 100 : Variation d'un geste EG3	306
Figure 101 : <i>Sen I</i> , ensemble de gestes 4.....	306
Figure 102 : <i>Sen I</i> , ensemble de gestes 5.....	307
Figure 103 : <i>Sen I</i> , ensemble de gestes 6.....	307
Figure 104 : <i>Sen I</i> , indétermination des hauteurs au profit du geste	309
Figure 105 : <i>Sen I</i> , Muraiki EG2, mesure 7	312
Figure 106 : <i>Sen I</i> , Muraiki EG4, mesure 12	312
Figure 107 : <i>Sen I</i> , EG2 sons éoliens et interjections.....	312
Figure 108 : <i>Sen I</i> , EG4 sons éoliens et interjections.....	313
Figure 109 : <i>Sen I</i> , mesure 101, EG5 effet perçu EG2.....	313
Figure 110 : Techniques de jeu <i>shakuhachi</i>	316
Figure 111 : Techniques de jeu <i>koto</i>	317
Figure 112 : Variation de hauteurs <i>glissandi shakuhachi</i>	318
Figure 113 : <i>Mawashi yuri</i> variation indéterminée	318
Figure 114 : <i>Oshide</i> , variation indéterminée	318
Figure 115 : <i>ma</i>	319
Figure 116 Gestes <i>shakuhachi</i>	320
Figure 117 Gestes <i>koto</i>	321
Figure 118 : Transformation, m.98	332
Figure 119 : Superposition, m.72-74.....	332
Figure 120 : Superposition polyphonique d'ensembles gestuels, m.114.....	332
Figure 121 : Gestes instruments à vent	337
Figure 122 : Variation et transformation G11	338
Figure 123 : Gestes percussions	339
Figure 124 : Variation G8	339
Figure 125 : Gestes orgue.....	340
Figure 126 : Les 11 <i>aitake</i> du <i>shō</i>	341
Figure 127 : Enchaînement accords <i>shō</i>	341
Figure 128 : Accords orgue	342
Figure 129 : Orgue, mesures 143-144	342
Figure 130 : exemple geste flûte à bec soprano, m.60	343

Figure 131 : Geste <i>shinobue</i> , mm.58-59	343
Figure 132 : Réciprocité <i>shinobue</i> (portée supérieure) /flûte à bec soprano mm.66-67	344
Figure 133 : G4 flûte <i>shakuhachi</i>	345
Figure 134 : Dialogue G4 flute <i>shakuhachi</i>	346
Figure 135 : Réciprocité flûte <i>shakuhachi</i>	346
Figure 136 : Frappes percussions	348
Figure 137 : Voix avec et sans variation de hauteur	348
Figure 138 : relation intergestuelle polyphonique.....	349
Figure 139 : <i>shōka Momotarō</i> , extrait de la thèse de Clara Wartelle.....	378
Figure 140 : <i>Senbonzakura</i> , chant, huit premières mesures	393
Figure 141 : échelles <i>enka</i> sans la « gamme par tons ».....	401
Figure 142 : Okada, fin de phrase, tirée de <i>Tsugaru kaikyō fuyu geshiki</i> , 1977	403
Figure 143 : Okada, exemple de portamenti tirés de <i>Yagiri no watashi</i> , 1983	404
Figure 144 : mode <i>shamisen</i> introduction	413
Figure 145 : Début première partie, <i>shamisens tutti</i>	413
Figure 146 : Mode <i>min'yō</i>	413
Figure 147 : première partie thème orchestral	414
Figure 148 : Accords orchestre mm. 6-9	414
Figure 149 : seconde partie du thème orchestral.....	415
Figure 150 : thème vocal	416
Figure 151 : voix, mm. 1-11	417
Figure 152 : mm. 13-15, cadence	417
Figure 153 : m.26, tétracorde <i>miyakobushi</i>	417
Figure 154 : exemple de tétracorde <i>miyakobushi</i>	418
Figure 155 : décalage rythmique par l'ornementation	420
Figure 156 : décalage rythmique mm. 7-12	420
Figure 157 : décalage rythmique mm. 20-23	420
Figure 158 : <i>Blue Bird</i> , transcription vocale avec accords instrumentaux	440
Figure 159 : <i>Blue bird</i> avec techniques vocales	441
Figure 160 : <i>Sparkle</i> , piano 0'00"-1'38"	446
Figure 161 : voix couplet	447
Figure 162 : Refrain	448
Figure 163 : Progression accords <i>Sparkle</i>	449
Figure 164 : Progression accords <i>Sparkle</i> avec basses.....	449
Figure 165 : Thème principal du <i>Château ambulant</i> , Joe Hisaishi	458
Figure 166 : Thème, première partie, violons	461
Figure 167 : Harmonies <i>Mononoke Hime</i> mm. 10-18.....	462
Figure 168 : mélodie, partie 2, mm. 19-28.....	462
Figure 169 : Harmonies deuxième partie du thème, mm. 19-26.....	463
Figure 170 : Mélodies japonaises et occidentales	464
Figure 171 : fin en référence au mode <i>min'yō</i> , violons 1	464
Figure 172 : écriture Debussyste	465
Figure 173 : appogiatures, mm. 23-26	466
Figure 174 : superposition de rythmes stables et instables, mm. 23-26.....	467

Figure 175 : <i>ma</i> , mm. 1-4	468
Figure 176 : Orchestration mm. 1-14	469
Figure 177 : <i>ma</i> mm. 39-48	469
Figure 178 : Partie flûte <i>shinobue</i> , thème <i>Mononoke hime</i>	472
Figure 179 : tétracordes <i>min'yō</i> , mm. 4/5 et 25	472
Figure 180 : Forêt de Miyazaki et île de Yakushima	475
Figure 181 : Partie <i>shakuhachi</i> <i>Sadness and Sorrow</i> , Masuda	482
Figure 182 : thème piano <i>Sadness and Sorrow</i> , Masuda	483
Figure 183 : Cadence <i>shamisen</i> <i>Sadness and Sorrow</i> , Masuda	483
Figure 184 : <i>Naruto Main Theme</i> , <i>shakuhachi</i> thème 1, Masuda	488
Figure 185 : <i>Naruto Main Theme</i> , <i>shakuhachi</i> thème 2, Masuda	489
Figure 186 : <i>Solo shamisen</i> , <i>Naruto Main Theme</i> , Masuda	490

Annexe 3 : Glossaire

Aitake (合竹) : Accords caractéristiques joués au *shō* dans le *gagaku*, formés par la combinaison de plusieurs tuyaux, servant de base harmonique et de couleur sonore à l'ensemble.

Atari (当たり) : correspond dans la tradition du *shakuhachi* à des mouvements des doigts pour produire différentes hauteurs sur une même note.

Biwa (琵琶) : instrument traditionnel japonais à cordes pincées, semblable à un luth.

Bonshō (梵鐘) : cloche monumentale de temple bouddhique japonais, frappée avec une poutre de bois, dont le son profond et résonant marque le temps et accompagne les rituels religieux.

Bugaku (舞楽) : danse de la cour impériale, intégrant pleinement le *gagaku*.

Bunraku (文楽) : théâtre de marionnettes traditionnel japonais, accompagné de récitation (*jōruri*) et de musique de *shamisen*, où plusieurs manipulateurs animent une même marionnette avec un grand réalisme.

Chikushikoto (筑紫琴) : Type de *koto* citadin.

Chirashi-zume (散らし爪) : technique de jeu spécifique au *koto* consistant à balayer rapidement plusieurs cordes avec les ongles (*tsume*), généralement dans un mouvement alterné ou en éventail, produisant un effet de dispersion sonore proche d'un arpège éclaté.

Chōshi awase (調子合わせ) : désigne l'accordage des instruments traditionnels japonais, adapté au mode ou au contexte musical. Ce type d'accordage est souvent opéré en temps réel, en pleine représentation.

Damigoe (ダミ声 / 濁声) : littéralement « voix râpeuse » ou « enrouée », désigne dans le chant japonais un timbre volontairement voilé, guttural ou rugueux.

Danmono (段物) : genre musical pour *koto* composé de plusieurs sections (*dan*), chacune construite sur un schéma mélodico-rythmique similaire, créant une structure en variations successives.

Dentō ongaku (伝統音楽) : signifie littéralement « musique traditionnelle ». Au Japon, l'expression désigne l'ensemble des musiques issues de la tradition (*gagaku*, *nō*, *kabuki*, *bunraku*, *min'yō*, répertoires pour *koto*, *shamisen* ou encore *shakuhachi*, etc.).

Embai/enbai (塩梅) : littéralement traduit par « assaisonnement, saveur », il s'agit des deux notes auxiliaires d'une gamme japonaise.

Enka (演歌) : genre musical japonais ayant vu le jour au début du vingtième siècle, mais qui a changé de paradigme à partir des années cinquante.

Enkashi (演歌師) : interprète d'*enka*.

Etenraku (越天楽) : l'une des pièces les plus célèbres du répertoire de *gagaku*, de type *bugaku*.

Furusato (ふるさと / 故郷) : Dans la culture japonaise, le mot évoque bien plus qu'un lieu : il renvoie à la nostalgie de l'enfance, des racines, de la nature et des paysages familiers. Il est fortement chargé d'émotion et de symbolique, notamment dans la littérature et la chanson.

Gagaku (雅楽) : correspond aux musiques traditionnelles jouées à la cour impériale, tels que le *kangen* ou encore la danse *kagura*. Ce genre musical vaste a été importé de Chine environ au cinquième siècle.

Genkan (玄関) : entrée traditionnelle d'une maison japonaise, d'un appartement, d'une auberge ou même de certains bâtiments publics. C'est un espace de transition entre l'extérieur et l'intérieur, qui sert principalement à enlever et déposer ses chaussures avant de pénétrer dans l'habitation.

Geta (下駄) : sandales traditionnelles japonaises en bois, montées sur deux dents, portées avec *kimono* ou *yukata*, qui élèvent le pied du sol et allient fonction pratique et valeur esthétique.

Getsurei (月齢) : Texte ancien correspondant à un calendrier des célébrations de la cour durant toute l'année et dont il ne reste aujourd'hui qu'un seul chapitre sur les six, traitant des quatrième, cinquième et sixième lunes.

Gidayū-bushi (義太夫節) : genre de musique narrative japonaise associant chant et *shamisen*, intimement lié au théâtre de marionnettes *bunraku*. Créé par Takemoto Gidayū (1651-1714) à Osaka, il se distingue par sa complexité dramatique exceptionnelle : le narrateur doit incarner plusieurs personnages tandis que le joueur de *shamisen* restitue l'atmosphère et les états

intérieurs des protagonistes. Adopté ultérieurement par le théâtre *kabuki*, il fut également pratique par des femmes dès l'époque *Edo*, donnant naissance au *musume gidayū* à l'ère *Meiji*, puis au *jōryū gidayū*, dont les interprètes collaborent aujourd'hui avec des danseurs et diverses troupes de marionnettes.

Gidayū shamisen (義太夫三味線) : il s'agit d'un type de *shamisen* spécifiquement utilisé dans le *gidayū-bushi* (義太夫節), un style de récitatif narratif créé par Takemoto Gidayū (1651-1714) pour accompagner le théâtre de marionnettes *bunraku*.

Go-on (五音) : Littéralement « cinq sons », il s'agit des cinq notes principales d'une gamme japonaise, qui construisent les modes.

Haiku (俳句) : poème japonais très bref, traditionnellement en 17 syllabes (5-7-5).

Hanagoe (鼻声) : littéralement « voix nasale », désigne dans la tradition vocale japonaise une technique de résonance où la voix est projetée dans les cavités nasales.

Hauta (端歌) : genre de courte chanson développé à l'époque *Edo*, souvent accompagné au *shamisen*.

Heikyoku (平曲) : morceau contant le dit des *heike* (*heike monogatari*, 平家物語)

Hichiriki (箏篳) : hautbois japonais en roseau, au timbre puissant et nasillard, utilisé dans le *gagaku* pour porter la mélodie principale.

Hōgaku (邦楽) : désigne, de façon générale, la musique d'origine japonaise dans son ensemble, par opposition à la musique occidentale.

Honchōshi (本調子) : accord « de base » du *shamisen*, utilisé comme référence et dans de nombreux styles traditionnels.

Honkyoku (本曲) : Répertoire traditionnel du *shakuhachi*, qui peut se traduire par « morceau original ».

Iki (粋 ou 意気) : concept esthétique traditionnel qui peut se traduire par « charme discret ».

Ikiyuri (息揺り) : type de *vibrato* léger.

Insenpō (陰旋法) et *yosenpō* (陽旋法) : modes japonais correspondant aux modes majeur et mineur occidentaux.

Jigoe (地声) : Dans le chant japonais, c'est la voix naturelle, pleine et résonante, la voix de base ou la voix de poitrine.

Jikken kōbō (実験工房) : collectif artistique japonais des années 1950, réunissant compositeurs, peintres, poètes et metteurs en scène, dédié à l'expérimentation interdisciplinaire et aux formes d'avant-garde.

Jimusho (事務所) : désigne une agence de talents (souvent appelée *geinō jimusho*, 芸能事務所, « agence artistique »). C'est un acteur central de l'industrie musicale et du spectacle au Japon. Le jimusho est bien plus qu'une simple agence de management ; c'est une institution structurante du monde de la musique et du divertissement japonais, qui contrôle la formation, la promotion et l'image publique des artistes, et qui entretient un lien de dépendance étroit avec les labels, les médias et les chaînes de télévision.

Jo-ha-kyū (序破急) : traduit littéralement par introduction, développement, conclusion ou accélération, il s'agit d'un concept traditionnel utilisé dans de nombreux arts japonais.

Jokyoku (序曲) : signifie littéralement ouverture, prélude, il s'agit autant d'une introduction que d'une manière de concevoir le temps musical sans pulsation.

Jusuiraku (寿躰楽 ou 寿諱楽) : pièce du répertoire de la musique de cour japonaise (*gagaku*), appartenant au genre des *bugaku* (dances accompagnées).

Kagura (神楽) : rituel shintoïste musical et dansé qui se divise en différentes catégories (*mikagura* 御神楽, *satokagura* 里神楽, et *kagura* de Hayachine 早池峰神楽).

Kagurabue (神楽笛) : flûte traversière en bambou utilisée dans la musique rituelle *kagura*, liée au shintō. Plus simple que la *ryūteki* du *gagaku*, elle accompagne les danses et chants sacrés offerts aux divinités lors des cérémonies et festivals.

Kakegoe (掛け声) : désigne les interjections ou cris rythmiques lancés par les chanteurs, musiciens ou comédiens et peut avoir différentes fonctions.

Kakuon (核音) : désigne la ou les note(s) centrale(s) et fixe(s) d'un mode dans la musique tétracordale.

Kane (鉦/鐘) : petite cloche métallique frappée avec une baguette (souvent recourbée) utilisé dans de nombreux contextes musicaux traditionnels japonais.

Kangen (還元) : il s'agit de la musique de gagaku purement instrumentale.

Kansai (関西) : région du Japon située sur l'île de *Honshū* (本州).

Kanshi (漢詩) : Ouvrage théorique chinois datant du quatrième siècle dans lequel sont expliqués les calculs des proportions des intervalles de la gamme chinoise.

Katarimono (語り物) : désigne dans la tradition japonaise les formes musicales fondées sur le récit chanté ou déclamé avec accompagnement instrumental, plutôt que sur le pur chant mélodique.

Kayōkyoku (歌謡曲) : désigne la chanson populaire japonaise de style occidental apparue au début du vingtième siècle et dominante jusqu'aux années 1970-80.

Kiyomoto (清元) : s'inscrit dans la catégorie du *jōruri*, genre de musique narrative japonaise accompagnée au *shamisen*. Il remplit une double fonction : d'une part, il constitue un accompagnement au sein du théâtre *kabuki* ; d'autre part, il existe en tant que forme de concert autonome, interprétée dans un cadre scénique distinct. Le *kiyomoto* mobilise un narrateur – le *tayū* – ainsi que des interprètes de *shamisen*. D'un point de vue stylistique, ce genre se distingue par le recours à un registre vocal particulièrement aigu, au sein duquel alternent passages versifiés et sections en prose, tous deux caractérisés par une forte charge émotionnelle et une grande sophistication narrative.

Kobushi (こぶし) : technique vocale traditionnelle japonaise avec une grande importance de l'ornementation, consistant en de petites inflexions ou *vibrato* expressifs sur une note, très utilisée dans le *enka* et certains chants traditionnels pour renforcer l'émotion.

Kōhan (康範) : Ancien texte japonais dont les préceptes sont probablement issus de Chine.

Kokkai Kisei Dōmei (国会期成同盟) : il s'agit d'une organisation politique, fondée à l'automne 1879 et formalisée en 1880, issue du mouvement pour les droits civiques et politiques.

Komabue (高麗笛) : petite flûte traversière en bambou utilisée dans le *gagaku*. Plus courte et plus aiguë que la *ryūteki*, elle est associée principalement au répertoire d'origine coréenne (*komagaku*) et accompagne les danses et pièces de ce style.

Korokoro (コロコロ) : ornementation souvent utilisée sur les flûtes japonaises, consistant en une succession rapide de petites oscillations sur une note.

Kōshiki (講式) : littéralement « rites des offices bouddhiques », il s'agit d'un ouvrage composé de textes japonais utilisé pour les rituels bouddhistes, dont le plus ancien texte a été écrit entre 947 et 1017 par Genshin 源信, plus connu sous le nom d'Eshin Sōzu 恵心僧都 (moine supérieur Eshin).⁹⁵⁶

Koto (琴) : instrument traditionnel à corde pincées, semblable à une cithare.

Koto kumi-uta (箏組歌) : courtes chansons pour *koto* accompagnant généralement la voix, composées à partir de l'ère Edo. Elles se présentent en petites suites de pièces brèves, chacune correspondant à un poème ou un texte lyrique, et constituent l'une des formes classiques du répertoire vocal pour *koto*.

Ko-tsuzumi (小鼓) et *ōtsuzumi* (大鼓) : tambours traditionnels japonais utilisés dans le *nō* et le *kabuki*.

Ma (間) : conception traditionnelle de ce qui se situe dans un entre deux, autant du point de vue de l'espace que du temps.

Minzokushugiteki sakkyoku (民族主義的作曲) : désigne la « composition de type nationaliste ».

Min'yō (民謡) : désigne la chanson folklorique japonaise, transmise oralement dans les régions, souvent liée au travail, aux fêtes ou aux rituels, et caractérisée par des styles vocaux et instrumentaux propres à chaque communauté locale. C'est de ce genre que découle le mode musical *min'yō*.

Mono no aware (物の哀れ) : concept esthétique et spirituel traditionnel qui correspond à notre sensibilité à l'égard de ce qui tient de l'éphémère.

Mu (無) : signifie littéralement « néant », « absence », « vide ». Dans le cadre spirituel et esthétique (bouddhisme zen, arts martiaux, arts traditionnels), il ne désigne pas un simple

⁹⁵⁶ Mills, Jonathan Charles, Vieillard-Baron, Michel (dir.), *Namiki Sōsuke (1695-1751), Dramaturgie de l' « âge d'or » du théâtre ningyō-jōruri*, Thèse de Doctorat, Langues, littératures et sociétés du monde, Institut National des Langues et Civilisations Orientales INALCO, Paris, 2020, Page 38.

« rien », mais un état d'ouverture, de vacuité fertile : l'effacement de l'ego ou de l'attachement, condition pour laisser surgir la création, l'intuition ou l'harmonie.

Muraiki (群息) : technique de souffle bruyant utilisée au *shakuhachi*, où l'air est volontairement saturé pour produire un son rauque et expressif, souvent associé à la méditation *zen*.

Musubi (結び) : désigne, en musique japonaise traditionnelle, une formule ou cadence de conclusion qui sert à clore une pièce ou une section ; plus largement, le terme signifie aussi « nœud » ou « lien ».

Nagauta (長唄) : forme de chant populaire née au Japon à l'époque d'*Edo*, issue à l'origine de la pratique de moines aveugles s'accompagnant au *shamisen*. Apparu dans le *Kansai* à la fin du dix-septième siècle, il se diffusa à *Edo* via le théâtre *kabuki*, dont il accompagna les danses. Porté à sa perfection par Fujita Kichiji et ses successeurs vers 1760, il connut son apogée au début du dix-neuvième siècle. Genre lyrique et descriptif appartenant au chant (*utai-mono*), il se distingue du *jōruri*, qui relève de la récitation modulée (*katari-mono*).

Naru (成る) : le concept de *naru*, qui se traduit par devenir, est à la base de la cosmologie japonaise. Akira Tamba⁹⁵⁷ sera le premier à définir ce concept dans la production ethnomusicologique française, et soutient l'idée que son aspect le plus important est l'idée que chaque chose, chaque être est en évolution continue. Tout évolue constamment, tout est en état de constant devenir. Ici, on se rend compte que le passé et le futur intègrent bien la réalité du temps musical japonais, mais pas en tant que points de départ ou d'arrivée. Ils sont reliés au présent qui n'est pas un instant immuable et non modifiable, mais bien un espace temporel dynamique, caractérisé par une succession de moments en état de devenir.

Nihonjinron (日本人論) : littéralement « discours sur les Japonais », est un ensemble d'écrits et de théories (sociologiques, culturelles, psychologiques) qui se sont développés surtout après 1945, visant à définir les caractéristiques supposées uniques de la société, de la culture ou de la mentalité japonaises.

Nihon min'yō-shū (日本民謡集) : recueil de chants folkloriques japonais (*min'yō*), rassemblés et notés pour préserver et transmettre ce patrimoine musical régional, écrit par Michio Mamiya.

⁹⁵⁷ Akira Tamba, *La Théorie et l'esthétique musicale japonaises*, Publications Orientales de France, p. 332 – 336.

Nihon-teki naru mono (日本的なるもの) : littéralement « ce qui est japonais », « ce qui devient japonais », notion esthétique et culturelle employée au vingtième siècle pour désigner l'ensemble des traits considérés comme spécifiquement japonais dans les arts et la pensée, souvent mobilisés dans les débats sur l'identité nationale et la modernité.

Nihon-teki sakkyoku (日本的作曲) : signifie littéralement « composition à la japonaise » ; c'est une démarche esthétique apparue au vingtième siècle consistant à intégrer des éléments musicaux traditionnels japonais (échelles, timbres, instruments, procédés rythmiques) dans des compositions de style occidental.

Nōkan (能管) : flûte traversière en bambou utilisée dans le théâtre *nō*, reconnaissable à son timbre aigu et perçant.

Nori (乗り) : technique vocale permettant d'apporter un rythme et un phrasé particulier dans différents types de chants traditionnels japonais.

Ochizume (落詰め) : technique de jeu du *koto* où l'on appuie fermement sur la corde pour abaisser la hauteur du son.

Oshide (押し手) : technique de jeu du *koto* consistant à presser la corde avec la main gauche pour modifier sa hauteur ou son timbre, créant des effets expressifs de glissando ou de *vibrato*.

Rakugo (落語) : art japonais du conte humoristique, où un narrateur assis (*rakugoka*) joue seul plusieurs personnages à l'aide de gestes, de voix et d'un éventail, pour susciter rires et réflexion.

Ryūteki (龍笛) : flûte traversière japonaise en bambou, au timbre clair et perçant, notamment utilisée dans le *gagaku*.

Saibara (催馬楽) : un des genres intégrant le *gagaku* pendant la période *Heian* (794-1185).

San bun son eki (三分損益) : Système de calcul des douze demi-tons issus de Chine et calculé à partir des douze tuyaux diapasons. Ce système n'est pas tempéré.

Sankyoku (三曲) : genre musical traditionnel pour trio, composé du *shamisen*, du *koto* et du *shakuhachi*.

Sansagari (三下り) : accord du *shamisen* obtenu en abaissant la troisième corde, donnant une couleur plus sombre et mélancolique.

Satori (悟り) : désigne l'éveil spirituel dans le bouddhisme zen ; une prise de conscience soudaine et profonde de la véritable nature des choses, au-delà de l'illusion et de l'ego.

Sawari (さわり) : bourdonnement caractéristique obtenu par une corde volontairement frisée sur le *shamisen* ou le *biwa*, produisant une résonance rugueuse qui enrichit l'expressivité sonore.

Shakuhachi (尺八) : flûte en bambou, très utilisée dans la musique traditionnelle japonaise.

Shakuri (しゃくり / 借り) : sorte de *glissando*, généralement utilisé en attaquant une note lui donnant un caractère indéterminé.

Shamisen (三味線) : instrument traditionnel à cordes pincées.

Shibui (渋い) : concept esthétique traditionnel qui définit la beauté simple et discrète.

Shinkō Sakkyokuka Renmei (新興作曲家連盟) : association fondée en 1930 par de jeunes compositeurs japonais (dont Akira Ifukube, Fumio Hayasaka, entre autres). Elle visait à promouvoir une création musicale moderne au Japon, ouverte aux avant-gardes occidentales mais aussi à la recherche d'un langage spécifiquement japonais.

Shin min'yō (新民謡) : courant né au vingtième siècle consistant à composer des chansons dans le style des *min'yō* traditionnels, tout en les adaptant à des contextes modernes (concours, spectacles, enregistrements), afin de renouveler et populariser le répertoire folklorique japonais.

Shin Nihon Ongaku (新日本音楽) : littéralement « nouvelle musique japonaise », désigne un courant apparu au début du vingtième siècle visant à créer une musique moderne en intégrant les instruments et traditions japonaises à des formes et techniques issues de la musique occidentale.

Shinobue (篠笛) : flûte traversière japonaise en bambou, au timbre clair et perçant, très utilisée dans les matsuri, la musique folklorique et parfois dans le théâtre (*nō*, *kabuki*).

Shō (笙) : orgue à bouche japonais composé de tuyaux de bambou, utilisé dans le *gagaku*, produisant des accords soutenus (*aitake*) qui créent une texture sonore éthérée et harmonique.

Shōka (唱歌) : désigne, à l'ère *Meiji*, les chants scolaires introduits dans le système éducatif japonais. Inspirés des hymnes et chansons occidentales mais adaptés en japonais, ils avaient

pour fonction à la fois l'apprentissage musical de base et la transmission de valeurs morales et nationales aux enfants.

Shōmyō (声明) : chant liturgique bouddhique japonais, hérité de traditions chinoises et indiennes, caractérisé par une récitation mélodique des sūtras destinée à soutenir la méditation et la cérémonie religieuse.

Sōran bushi (ソーラン節) : chant folklorique (*min'yō*) de Hokkaido, traditionnellement associé aux pêcheurs de hareng.

Sorane (空音) : désigne un son résonnant à vide, obtenu en laissant vibrer une corde sans la presser sur la touche. Ce son clair et ouvert sert souvent de contraste avec les notes altérées ou ornées.

Taiko (太鼓) : grand tambour japonais, frappé avec des baguettes (*bachi*).

Tegumi (手組) : désigne une manière d'improviser sur une palette de rythmes que connaissent les instrumentistes (environ deux cents) et à partir desquels ils tissent une relation, ensemble.

Te-utsuri (手移り) : désigne le passage progressif d'un accord (*aitake*) du *shō* à un autre, c'est-à-dire la manière dont l'instrumentiste enchaîne les agrégats sonores.

Théâtre *kabuki* (歌舞伎) : il s'agit d'un autre type d'art scénique traditionnel japonais, tout comme le théâtre *nō*.

Théâtre *nō* (能/能楽) : un des styles traditionnels d'art de la scène mêlant musique, théâtre et danse.

Tsugaru jongara bushi (津軽じょんから節) : style de jeu appartenant au répertoire du *tsugaru shamisen*, né dans la région du Tohoku.

Tsuki (突き) : désigne une technique d'attaque où l'on pince fortement la corde vers le bas avec l'onglet (*tsume*), produisant un son accentué, percussif et expressif. C'est l'un des procédés permettant de varier le timbre et la dynamique du *koto*.

Uragoe (裏声) : désigne dans le chant japonais le registre de fausset ou de voix de tête.

Utaimono (歌物) : tout morceau ou genre où la voix est première, par opposition aux pièces traditionnelles strictement instrumentales.

Yagi no Kai (山羊の会) : groupe de jeunes compositeurs japonais fondé en 1953 par Hikaru Hayashi, Michio Mamiya et Yūzō Toyama. Leur ambition était de développer une musique classique japonaise nouvelle, créative et différente de la culture musicale ultranationaliste de l'époque d'avant-guerre.

Yōgaku (洋楽) : signifie littéralement « musique de l'Ouest » et désigne au Japon la musique d'origine occidentale, introduite surtout à partir de l'ère *Meiji*.

Yonanuki onkai (ヨナ抜き音階) : mode japonais qui n'est pas traditionnel, dérivé des gammes majeures et mineures occidentales auxquelles sont soustraits les degrés quatre et sept.

Yosare bushi (ヨサレ節／よされ節) : chant folklorique (*min'yō*) du nord du Japon, particulièrement associé à la région de la préfecture de Nagano et à certaines zones de Hokuriku.

Yūgen (幽玄) : traduit par « charme subtil », il s'agit d'un concept esthétique traditionnel.

Yuri (揺り) : technique d'ornementation proche d'un léger *vibrato*, caractérisée par une oscillation régulière de la hauteur.

Wabi-sabi (侘寂) : concept esthétique traditionnel qui désigne la simplicité et la mélancolie pour ce qui est éphémère.

Waka (和歌) : poème classique japonais en 31 syllabes, organisé en cinq vers (5-7-5-7-7).

Annexe 4 : Liste des tableaux

Tableau 1 : Agents à double fonction.....	62
Tableau 2 : Musiques déterminée et indéterminée, temporalités historiques.....	156
Tableau 3 : Agents à double fonction Hosokawa.....	192
Tableau 4 : Agents à double fonction Mayuzumi	203
Tableau 5 : Agents à double fonction Matsudaira.....	212
Tableau 6 : Agents à double fonction Takemitsu.....	223
Tableau 7 : Agents à double fonction regroupés.....	226
Tableau 8 : Tableau de généralisation des emprunts.....	227
Tableau 9 : Gestes <i>Itinerant</i>	295
Tableau 10 : Structure EG1	303
Tableau 11 : Évolution ensembles de gestes	309
Tableau 12 : Classification ensembles de gestes <i>koto</i>	321
Tableau 13 : Classification ensembles de gestes <i>shakuhachi</i>	322
Tableau 14 : Disposition ensembles de gestes	331
Tableau 15 : Superposition ensembles de geste	333
Tableau 16 : classification ensembles de gestes vents	338
Tableau 17 : Classification ensembles de gestes percussions	339
Tableau 18 : classification ensembles de gestes orgue.....	341
Tableau 19 : recensement agents à double fonction <i>enka</i>	406
Tableau 20 : Structure <i>Sparkle</i>	445
Tableau 21 : Forme <i>The Legend of Ashitaka</i>	460
Tableau 22 : <i>Mononoke Main Theme</i> , instrumentation et forme	471
Tableau 23 : <i>Sadness and Sorrow</i> , instrumentation et forme.....	481
Tableau 24 : <i>Naruto main theme</i> , instrumentation et forme	487
Tableau 25 : agents à double fonction musiques actuelles étudiées	494
Tableau 26 : généralisation agents à double fonction	495
Tableau 27 : Tableau comparatif des deux généralisations.....	498

Bibliographie

Adorno, Theodor W., « Sur la musique populaire », avec la contribution de Georges Simpson, *Studies in Philosophy and Social Science*, New-York, 1941.

Affergan, Francis, *Exotisme et Altérité : Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, 1987.

Aguila, Jésus, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », *Théories de la composition musicale au vingtième siècle*, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013.

Albèra, Philippe, « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, 1996.

Albèra, Philippe, *Le son et le Sens*, Paris, Contrechamps, 2017.

Appadurai, Arjun, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Global Culture : Nationalism, Globalization, and Modernity*, [Culture mondiale : Nationalisme, Mondialisation et Modernité] Londres, Sage Publication, 1990.

Ann Herd, Judith, « The Neonationalist Movement : Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, Vol. 27/2, 1989.

Artaud, Pierre-Yves, *Flûtes au présent, traité des techniques contemporaines*, Éditions Billaudot, 1980.

Artaud, Pierre-Yves, « Yoshihisa Taïra Interview : De Tokyo à Paris... Naissance d'un créateur », *Traversières Magazine : La Revue Officielle de l'Association Française de la Flûte*, Numéro spécial III, 1997.

Atkins E. Taylor, *Blue Nippon : Authenticating Jazz in Japan*, Durham (NC), Duke University Press 2001.

Babitt, Milton, « The String Quartets of Bartók », *The musical Quartely* 33, 1949.

Bartók, Béla, *Bartók Béla válogatott irásai* (Les écrits choisis de Béla Bartók), Budapest, Művelt Nép, 1956.

Bartók, Béla, *Écrits*, édité par Philippe Albèra et Peter Szendy - Traduit et annoté par Peter Szendy, éditions Contrechamps, 2017.

Bartók, Béla, *Essays*, Benjamin Suchoff, Londres, Faber, 1976.

Bartoli, Jean-Pierre, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, vol. 7, no. 2, 2000.

Bassetto, Luisa, « Orient – Accident ? », in Albèra, Philippe (dir.), *Pli selon Pli*, Entretiens et études, Genève, Contrechamps, 2003.

- Beltrando-Patier, Marie-Claire, 1981, « Remarque sur l'authenticité de l'exotisme musical : fantasmes et réalité », in Pistone Danièle, « L'exotisme musical français ». (ouv. coll.), *Revue internationale de musique française*. N° 6, Genève/Paris, 1981.
- Bensa, Alban, *La fin de l'exotisme : essais d'anthropologie critique*, Anacharsis, 2006.
- Blumenthal, Albert, *The nature of culture*, American Sociological Review, Dartmouth College, no 6, 1936.
- Boulez, Pierre, « Alea », *Perspectives of New Music*, Vol.3, N°1, 1964.
- Boulez, Pierre, *Pierre Boulez*, Encyclopédie Fasquelle, Paris, vol. 1, 1958.
- Boulez, Pierre, *Points de repères*, Paris, Christian Bourgois/Seuil, 1995.
- Boulez, Pierre, *Relevés d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966.
- Boulez Pierre, Cage John, *The Boulez-Cage Correspondence* – édité par Jean-Jacques Nattiez, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Bourdaghs, Michael K, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Boyle, Antares, « *The pattern and the fabric* » : *complexity and ambiguity in the solo flute works of Toshio Hosokawa*, Sydney Conservatorium of Music, 2007.
- Brelet, Gisèle, « Musiques Exotiques et Valeurs Permanentes de l'art Musical. », *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, vol. 136, no. 1/3, 1946.
- Brian Ferneyhough, « Interview with Philippe Albèra », 1988.
- Brian Ferneyhough, « Shattering the Vessels of Received Wisdom : in conversation with James Boros », 1990.
- Bruneau-Boulmier, Rodolphe, « Dans le silence d'Hosokawa », *Vertigo*, vol. 34/2, 2008.
- Buono, Angela, *Le transculturalisme : de l'origine du mot à « l'identité de la différence » chez Hédi Bouraoui*, International Journal of Canadian Studies, no 43, 2017.
- Burt, Peter, *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, 2001.
- Cadoz, Claude, *Instrumental Gesture and Musical Composition*, ACROE, LIFIA, Grenoble, 1988.
- Cadoz, Claude, « Le geste canal de communication homme-machine : la communication “instrumentale” » *Sciences Informatiques* – Numéro Spécial : Interface Homme-Machine, vol. 13, no. 1, 1994.
- Cadoz, Claude et Wanderley, Marcelo M., « Gesture – Music », *Trends in Gestural Control of Music*, M.M. Wanderley and M. Battier, eds. 2000, Ircam - Centre Pompidou.
- Cage, John, *Confessions d'un compositeur*, éditions Allia, trad. Élise Patton, 2013.
- Cao, Hélène, *Debussy*, Paris, éd. Jean-Paul Gisserot, 2001.

Cardoso Caron, Jean-Pierre, *L'indétermination à l'œuvre : John Cage et l'identité de l'œuvre musicale*, école doctorale Pratiques et Théories du sens, Paris 8, 2014-2015.

Cavaglia, M., « Furusato : evoluzione di un mito e declinazioni contemporanee » (évolution d'un mythe et déclinaisons contemporaines), *International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 2015.

Chamoiseau, Patrick, « Césaire, Perse, Glissant », *Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013.

Chamoiseau, Patrick, « L'imaginaire de la mondialité chez Glissant », *Revue des Cultures*, 1992.

Chapuy, Stéphane, *l'industrie de la J-pop*, article INA, la revue des médias, 2010.

Chen Hui-Mei, « Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taira », *Cipango*, 2008.

Chion, Michel, Reibel, Guy, *Les musiques électroacoustiques*, INA/Édisud, Aix-en-Provence, 1976.

Contri, Fabrice, Tamba, Akira, « Interférences : du devenir à la création : Entretien avec Akira Tamba », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2014.

Cook M., Lisa, « Venerable Traditions, Modern Manifestations : Understanding Mayuzumi's Bunraku for Cello », *Asian music*, vol. 45 no 1, 2014, University of Texas Press.

Corral, Jeremy, Lucken, Michael (dir.), *Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)*, Thèse de Doctorat, Art et histoire de l'art, Institut National des Langues et Civilisations Orientales INALCO PARIS - LANGUES O', 2021.

Corral, Jeremy, « YMO et le nécessaire décentrement culturel du Japon de la fin des années 1970 », Colloque *Décentrement(s), théories et pratiques d'un concept nomade*, Orléans, 2022.

Courtot, Francis, *Brian Ferneyhough, figures et dialogues*, Éditions l'Harmattan, 2009, 276 pages.

Da Costa, Sylvie, « L'écologie du contact : Glissant et la mondialisation » *Cahiers de la Créolité*, 2018.

Dal Young, Jin, « Comparative discourse on J-pop and K-pop : Hybridity in contemporary Local Music », *Korea Journal*, vol. 60, 2020.

Darbon, Nicolas, « Les compositeurs voyageurs sur le chemin de la mondialité », *Hermès, La Revue*, 86, 2020.

De Ferranti, Hugh, « La “musique japonaise” peut être populaire », *Popular music*, volume 21/2, 2002.

Defrance, Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie* 7, 1994.

Delcambre-Monpoël, Marie, « Le quatrième quatuor à corde de Béla Bartók ou la transmutation d'une tradition », *Musurgia*, Vol.11/4, ESKA, 2004.

Deprez, Jean-Philippe, « Mondialité et créolisation : une lecture de la pensée de Glissant », *Revue d'Études Antillaises*, 2001.

Denis, F. J., *Une fête brésilienne à Rouen en 1550*, Paris, Techener, 1850.

Deschênes, Bruno, *Le shakuhachi japonais, une tradition réinventée*, L'Harmattan, Paris, 2016.

Desplat-Roger, Joana, « Musique savante/musique populaire ? Réflexions critiques sur une distinction », *Rue Descartes*, 2023/2, éditions *Collège International de philosophie*, numéro 104, 2023.

Dobbelaere, Itzana, « Le *sawari* du *shamisen* : une illustration de l'esthétique des sons "impurs" dans la musique japonaise », *Koregos*, 2016.

Dozolme, Max, Bouzar, Yassine, *Joe Hisaishi, Miyazaki et le classique*, article France Musique, 2021.

Dorget, Guy, « Notes sur la politique américaine au Japon », *Politique étrangère*, no 3, 1946.

Dunn, Robert, *John Cage*, New York, Henmar Press, 1962.

Dusinberre, Martin, « Unread relics of a transnational 'hometown' in rural western Japan », *Japan Forum*, 2008.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Collection points, éditions du Seuil, Paris, 1965.

Eloy, Jean-Claude, « Le Chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques », s.l., *Hors Territoires*, vol. 5, 2005.

Epstein, Mikhail, « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism », *American Journal of Economics and Sociology* 68.1, 2009.

Escal, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996.

Fariji, Anis, *Fragments accordés, la composition musicale contemporaine et le monde arabe*, Diacritiques Éditions, 2023.

Fernando, Nathalie et Nattiez, Jean-Jacques, « Présentation : théories et pratiques de l'ethnomusicologie aujourd'hui. » *Anthropologie et Sociétés*, volume 38, numéro 1, 2014.

Féron, François-Xavier, Lin-Ni, Liao, « Introduction. L'orgue à bouche, un instrument ancestral sous le prisme de l'interdisciplinarité scientifique », in *Circuit*, volume 32, Numéro 1, 2022.

Fichet, Laurent, *Le langage musical Baroque*, Zurfluh, 2000.

Finchum-Sung, Hilary Vanessa, « Foreword: Aesthetics of Interculturality in East Asian Contemporary Music », *The World of Music* 6, no. 1, 2017.

Fistetti, Francesco, *Théories du multiculturalisme, un parcours entre philosophie et sciences sociales*, La découverte, Paris, 2009.

Fléchet, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008.

Forestal, Chantal, « L'approche transculturelle en didactique des langues-cultures : une démarche discutable ou qui mérite d'être discutée ? », *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2008.

Fournier, Mauricette, « La forêt de princesse Mononoké d'Hayao Miyazaki : une contribution poétique à la prise de conscience environnementale », *Arbres et dynamiques*, Presses universitaires Blaise Pascal, croisée des sciences humaines et sociales, 2013.

Frith, Simon, *World Music, Politics, and Social Change : Papers from the International Association for the Study of Popular Music*, Manchester University Press, 1989.

Funayama, Takeshi, *Ongaku no techo*, Tokyo, Seidosha, 1981.

Galliano, Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1ère éd. 1998).

Gan Sheuo Hui, « Auteur and Anime as Seen in the Naruto TV Series : An Intercultural Dialogue between Film Studies and Anime Research, » in *Manga's Cultural Crossroads*, ed. Jaqueline Berndt and Bettina KümmerlingMeibauer, Routledge, 2013.

Gans, Herbert J., « Popular Culture and High Culture », *An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974.

Garcia Clancini, Nestor, « El diálogo norte-sur en los estudios culturales » (Le dialogue Nord-Sud dans les études culturelles), dans *Consumidores y ciudadanos : conflictos multiculturales de la globalización* (Consommateurs et citoyens : les conflits multiculturels de la mondialisation), Mexico, Grijalbo, 1995.

Garda, Michela, « La voce delle voci : considerazioni sulla musica per voce e strumento di Toshio Hosokawa » in *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

Glissant, Édouard, *Métissage, Créolisation, Latinité*, Académie de la Latinité, Rio de Janeiro, 2001.

Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990.

Glissant, Édouard, *Tout-Monde*, éditions Folio, 1993, 624 pages.

Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Gallimard, 1997.

Grimbert, Michel, « La mondialité en question: lecture de la pensée de Glissant », *Revue Internationale de Philosophie*, 2021.

Guerraoui, Z., Troadec, B., *Psychologie interculturelle*, A. Colin, Paris, 2000.

Gut, Serge, « L'échelle à double seconde augmentée, origine et utilisation dans la musique occidentale », *Musurgia*, vol. 7, no. 2, 2000.

Hane, Mikiso, *Peasants, Rebels, Women and Outcastes*, Lanham : Phanteon Books, 1982.

Hasegawa, Robert, « Review of *Musical Composition in the Context of Globalizaion : New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century*, Utz, Christian, Laurence Sinclair Willis Bielefeld (trad.), 2021.

Hayashi, Tatsuo, « Enka Saiko : Hikawa Kiyoshi no Shtsugen », *The Sapporo University Journal*, Vol. 18, 2005.

Hélal, Georges, « Le *Satori* dans le bouddhisme zen et la rationalité », *Laval théologique et philosophique*, volume 47/2, 1991.

Henck, Herbert, « Le son du silence, 4'33'' de John Cage », *Musiques nord-américaines*, édité par Philippe Albèra, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Contrechamps, 1986.

Hennion, Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, Volume 5 numéro 2, 1998, pp. 9-19.

Hernández-Pérez, Manuel, « Looking into the “Anime global popular” and the “Manga media”: Reflections on the scholarship of a transnational and transmedia industry », *Arts*, 8(2), 2019.

Hirano, Kenji, Kamisangō, Sukeyasu, Gamō, Satoaki, *Nihon ongaku Daijiten*, (Le Grand Dictionnaire de la Musique Japonaise), Tokyo, Heibon-sha, 1989.

Ishii, Hiromi, *Composing Electroacoustic Music relating to Traditional Japanese Music*, Simon Emmerson (dir.), City University of London, 2006.

Hosokawa, Shuhei, Matsumura Hiroshi, *A Guide to Popular Music in Japan*, Kanazawa, Shiba Shun'ichi (ed.), IASPM-Japon, 1991.

Hosokawa, Toshio, « À propos de l'opéra-noh », *conférence I, Toshio Hosokawa et la zone de composition*, Université de San Diego, 2002, Transcrit par Yomiko Morita.

Hosokawa, Toshio, « The Pattern and the Fabric: In Search of a Music, Profound and Meaningful, » *Asthetik Und Komposition : Zur Aktualitdt Der Darmstddter Ferienkursarbeit*, ed. Gianmario Borio and Ulrich Mosch, Darmstddter Beitrdrge Zur Neuen Musik, 1994.

Izutsu, Toshihiko, *L'homme intérieur dans le bouddhisme zen*, Philosophies orientales et extrême-orientales, presses universitaires de France, 1983.

Iwabuchi, Kōichi, *Recentering Globalization : Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University press, 2002.

Iwao Seiichi et al., *Min 'yō*, dans *dictionnaire historique du Japon*, disponible sur *Persée*, 1988.

Jarocinski, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Tours, Seuil, 1971.

Jarosław Kapuściński, François Rose, *Le temps et le timbre dans la musique de gagaku*, L'Harmattan, 2012.

Kawasaki, Kōji, Shimura, Satoshi, « NHK Tōkyō ni oite seisaku sareta denshi ongaku no chōsa (1952-1968) » (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.

Kinoshita Kazuhiko, Nakamura Akihiko, Nakamura Naomi, Nanjo Yuki, « J-pop Style Melody-making Using Pentatonic Scale », *International Journal of Creativity in Music Education*, vol. 10, 2023.

Kitagawa, Junko, « Quelques aspects de la musique populaire japonaise », *popular music*, 10/3, 1991.

Kitahara, Michio, « Kayōkyoku : An Example of Syncretism Involving Scale and Mode. » *Ethnomusicology*, vol. 10, no. 3, 1966.

Koichi, Iwabuchi, « Au-delà du 'cool Japan', la globalisation culturelle... », *Critique internationale*, numéro 38, 2008.

Koizumi, Fumio, *Kayōkyoku no kozo* [La structure des chansons populaires], Toju-sha, Tokyo, 1984.

Koizumi, Fumio, *Nihon dento ongaku no kenkyu* [Recherches sur la musique traditionnelle japonaise], Tokyo, Ongaku no tomo-sha, 1958.

Koizumi, Fumio, *Nihon dento ongaku no kenkyu 2: rizumu*, [Recherches sur la musique traditionnelle 2 : rythmes], Ongaku no tomo-sha, Tokyo, 1984.

Koizumi, Fumio, *Nihon no oto : Sekai no naka no nihon ongaku* [Les sons du Japon : la musique japonaise comme partie du monde], Seido-sha, Tokyo, 1977.

Koizumi, Fumio, Tokumaru, Yoshihiko, Yamaguchi, Osamu, « Musical scales in Japanese music », *Asian Music in an Asian Perspective*, Tokyo, 1977.

Kojima, Tomiko, « Japanese traditionnal music and kayōkyoku », in *T B S Researched Information*, Tokyo, 1970.

Kojima, Tomiko, *Uta o nakushita Nihonjin (Ongaku sensho)* [Les Japonais qui ont perdu leur chant], Ongaku no Tomosha, Tokyo, 1981.

Koma, Chikazane, *Kyōkunshō* (Recueil des enseignements), 1233, *Nihon shisō taikai*, numéro 23, Iwanami, vol.8, réédité en 1973.

Kondo, Jo, *Oto o nageru* (« Lancer le son »), Tokyo, Shunjusha, 2006.

Kreidy, Ziad, « La nature dans la musique de Tōru Takemitsu », actes web du colloque *Musique et écologies du son / Music and ecologies of sound*, Université Paris 8, 2013.

Kreidy, Ziad, « La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu » in *Bachelard 'silenciaire' ou l'art d'entendre*, sous la direction de Marie-Pierre Lassus, *Mimesis*, numéro 2, 2023.

- Kreidy, Ziad, *Takemitsu, à l'écoute de l'inaudible*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- Kunst, Jaap, *Musicologica*. Amsterdam, Royal Tropical Institut, 1950.
- Lachenmann, Helmut, *Écrits et entretiens*, nouvelle édition, Genève, Contrechamps, 2009.
- Laferté, Gilles, « L'appropriation différenciée des études folkloriques par les sociétés savantes : la science républicaine rétive au folklore ? », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2009.
- Lamm, Olivier, « Digitalove : le techno kayō ou la pop japonaise à son pinacle », *Audimat*, numéro 4, 2015.
- Landy, Pierre, *Musiques du Japon, Les traditions musicales*, Buchet Chastel, Paris, 1996.
- Lebrun, Jean-Guillaume, *Rencontre avec un compositeur contemporain – Toshio Hosokawa – la musique est un pont entre deux mondes*, 2014.
- Lentz, Carola, *Culture: the making, unmaking and remaking of an anthropological concept*, Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2018.
- Lesure, François, Langham Smith, Richard, « Le goût », in *Debussy on Music*, New-York, éditions A. Knopf, 1977.
- Lethonen, Lasse, « Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work », *Journal of Musicological Research*, vol. 40 no2, 2021.
- Lethurgez, Florence, « genre génération, géographie : La formation en France des jeunes compositrices japonaises », HAL sciences ouvertes, 2023.
- Lethurgez, Florence, « Les notices d'œuvres de musique contemporaine », HAL sciences ouvertes, 2023.
- Liotard, Sylvain, Giraud Jean-Pierre et Fernando Nathalie (dir.), *Chansons folk dans la région du Kansai : Émergence et diffusion d'une nouvelle « voix » musicale et citoyenne dans le Japon des années 1960*, Thèse de Doctorat, Université de Lyon, Jean Moulin Lyon 3, 2021.
- Loyer, Aurélie, *Béla Bartók*, article de la Philharmonie de Paris.
- Mâche, François-Bernard, *Les Mal Entendus : Compositeurs des années 70*, La Revue Musicale, n°314-315, édité par Richard-Masse, 1978.
- Malinowski, Bronislow, *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, F. Maspero, 1968.
- Mamiya, Michio, *Nihon minyo-shu* (recueil de chants populaires japonais, 1955-1959), vol. 1. Tokyo, Ongaku no Tomo-sha, 1971.
- Marcoux, Annabelle, « L'altérité et la mondialité: une approche glissantienne », *Revue d'Études Postcoloniales*, 2015.
- Maréchal, Ilke Angela, « Bâtisseur de MA – Dialogue avec Yoshihisa Taïra. » *Phréatique*, n° 48, 2009.

Martinez Molina, Jose, *El fenomen del Furusato i la seva relacio amb el Nihonjinron*, Universitat Oberta, Catalogne, 2018.

Masson, Jean-Baptiste, *L'immobilité comme mouvement suprême : zen et musique chez John Cage et Giacinto Scelsi*, Editions Delatour, 2022.

Matsudaira Yoritsune et Yuasa, Jōji, « Sozai wo norikoeru », *Ongaku geijutsu* 27, no. 6, 1969.

Matsumoto, Natsuki, Tsugata Nobuyuki, « The discovery of supposedly oldest japanese animation films », *Japan Society of Image Arts and sciences* 76, 2006.

Matsushita, Shin.ichi, « Denshi ongaku to denshi ongaku ha » (Musique électronique et écoles de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* (L'Art de la musique), vol. 20 no. 1, 1962.

Mayuzumi, Toshirō, « Jon Kēji san (ichi) » (John Cage 1), *Ongaku geijutsu* (L'Art de la musique), vol. 16 no. 12, 1958.

Mayuzumi, Toshirō, « Traditional Elements as a Creative Source for Composition (Abridged). » *Journal of the International Folk Music Council*, 1964.

McGoldrick, Gerry, *D'Annie Laurie à Lady Madonna : un siècle de reprises au Japon*, dans *La reprise dans les musiques populaires*, 2010.

Ménil, Alain, « Les offrandes d'Édouard Glissant : de la créolisation au Tout-monde », *Littérature*, N°174, 2014.

Merlin, Christian, « Progressiste ou conservateur : les paradoxes de Schoenberg », *Mémoire et progrès dans la littérature et l'histoire des idées allemandes au début du vingtième siècle*, Germanica 33, 2003.

Michela Garda, Michela, « La voce delle voci : considerazioni sulla musica per voce e strumento di Toshio Hosokawa » in *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022.

Mills, Jonathan Charles, Vieillard-Baron, Michel (dir.), *Namiki Sōsuke (1695-1751), Dramaturgie de l' « âge d'or » du théâtre ningyō-jōruri*, Thèse de Doctorat, Langues, littératures et sociétés du monde, Institut National des Langues et Civilisations Orientales INALCO, Paris, 2020.

Minoru, Miki, *Composing for Japanese Instruments*, Université de Rochester Pr., 2008, 256 pages.

Misora, Hibari, *Hibari Autobiograph : Shadows and I* [ひばり自伝—わたしと影] Tokyo, Sōshisha, 1971.

Miyakawa, Wataru, « L'avant-garde musicale japonaise dans les années 1950 et 1960. Autour de Takemitsu », *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, volume 1, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Symétrie*, 2014.

Miyakawa, Wataru, *Tōru Takemitsu. Situation, héritage, culture*, L'Harmattan, Paris, 2012.

- Miyakawa, Wataru, « entretien avec Toshio Hosokawa », in *Circuit*, vol. 32/1, 2022.
- Miyakawa, Wataru, et Tamba, Akira, *作曲家・丹波明 特別インタビュー* (interview spéciale du compositeur Akira Tamba), AFJMC, 2014.
- Miyazaki, Hayao, entretien avec Toccoli et Bollut, Toccoli, Vincent-Paul, Bollut, Gersende, *Miyazaki l'enchanteur : essai*, Éditions Amalthee, 2008.
- Mōri, Yoshitaka, « J-pop: from the ideology of creativity to DiY music culture », *Inter-Asia Cultural Studies*, 10(4), 2009.
- Morrison, L. R., « Home of the heart : the modern origins of Furusato », *Comparative Culture*, 2013.
- Morooka, Hiroyo, « La méditation comme moyen de synthèse culturelle dans les œuvres du compositeur Yoshihisa Taïra », *Alternative francophone*.
- Mussat, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au vingtième siècle*, Paris, Klincksieck, 2002.
- Nakamura, Tōyō et Dolan, John, « Early Pop Song Writers and Their Backgrounds », *Popular Music*, volume 10, 1991.
- Narazaki, Yoko, *Takemitsu Tōru to Miyoshi Akira no sakkyuokuyoshiki – Muchosei to ongunsaho o megutte* (la méthode de composition de Tōru Takemitsu et d'Akira Miyoshi, - autour de l'atonalité et de la composition de la masse), Tokyo, Ongaku no tomo sha, 1994.
- Ng, Wai-ming, « The rise of J-pop in Asia and Its Impact », Cover story, *Japan Spotlight*, 2004.
- Norvat, Manuel, *Le Chant du divers. Introduction à la philopoétique d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Nuss, Steven, « Music from the Right : The Politics of Toshiro Mayuzumi's Essay for String Orchestra. » dans *Locating East Asia in Western Art Music*, Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Wesleyan University Press, 2004.
- Nyéki-Körösy, Maria, « L'ethnologie musicale moderne : contextes d'une émergence », *Ethnologie française*, vol. 36, no. 2, 2006.
- Okada, Maki, « chronology of post-war hit songs », The structure of kayōkyoku, Tokyo, 1984.
- Okada, Maki, « Musical characteristics of Enka », in *Popular Music*, Volume 10/3, Cambridge University press, 1991.
- Ortiz, Fernando, *Controverse Cubaine entre le tabac et le sucre*, 1940, Trad. Jacques-François Bonaldi, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.
- Olive, Jean-Paul et Oviedo, Álvaro, « Écriture musicale et interprétation : compte-rendu d'un engagement musicologique », programme « Prose musicale et geste instrumental », *Filigrane*, 2016.
- Oviedo, Álvaro, « Geste musical et utopie dans l'œuvre de György Kurtág et Helmut Lachenmann », *Filigrane*, 2014.

- Parker, Sylvia, « Claude Debussy's Gamelan », *College Music Symposium*, 52, 2012.
- Pasticci, Susanna, « Musique religieuse et spiritualité », *Musiques : une encyclopédie pour le vingt-et-unième siècle*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), vol. 1 (Musiques du vingtième siècle), Arles/Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2004.
- Peluse S, Michael, « Not your Grandfather's Music : *Tsugaru Shamisen* Blurs the Lines between Folk », *Asian Music*, vol. 36, no. 2, University of Texas Press, 2005.
- Plivard, Ingrid. « Chapitre 1 - La notion de culture », *Psychologie interculturelle*, éditions De Boeck Supérieur, 2014.
- Poirier, Alain, *Tōru Takemitsu*, Michel de Maule, 1996.
- Portis, Larry, « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, 1997.
- Ramirez, Bruno, « *À ma façon (A modo mio)* » *La transculture et ViceVersa*. Caccia, Fulvio (dir.), Montréal, Triptyque, 2010.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible – esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.
- Rancière, Jacques, « Le peuple est une construction », *Revue Ballast*, 2017.
- Rebouh, Sabrina, « Jean-Claude Éloy et l'Orient : un exotisme postcolonial ? », *Musurgia*, vol. xxviii, no. 1, 2021.
- Reischauer, Edwin O., *Histoire du Japon et des Japonais, Des origines à 1945*, Seuil, Paris, 1973.
- Rivel, Charly, Gunnar Jinmei Linder (dir.), *Wagakki et musique populaire japonaise : la perception de la musique et l'identité culturelle*, Université de Stockholm, 2020.
- Rivest, Johanne, « La notion de structure chez John Cage », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 12(1), 1992.
- Rivest, Johanne, « Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 2001.
- Robert E. Morgan, *Anthology of Twentieth-Century Music*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1992.
- Rosemberg, Muriel, « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde », *L'Espace géographique*, 45, 2016.
- Satō, Keijirō, « Jikken kōbō » (Atelier d'expérimentation), *Ongaku geijutsu* (L'Art de la musique), vol. 16 no. 1, 1958.
- Schaeffer, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, éditions Seuil, 1966.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, [1908]1978, réédité en 1999, Le Livre de Poche, 1999.

Seon, Hee Jang, *Interpretation of extended techniques in Unaccompanied Flute works by East-Asian composers : Isang Yung, Tōru Takemitsu and Kazuo Fukushima*, thèse de doctorat, University of Cincinnati, 2010.

Shaver J., Travis, *Taking the tradition out of traditional : the shakuhachi in the naruto anime*, université d'Hawaï, 2021.

Shibata, Minao, « Rittai hōsō ni tsuite » (À propos de radiodiffusion en stéréo), dans NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen NHK 6, 1954, (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō, Yumani shobō, 1999.

Shibata, Minao, Mayuzumi, Toshirō, Takemitsu, Tōru, Akiyama, Kuniharu, « Tokushū – Myūjikkū konkurēto no tenbō » (Numéro spécial – Panorama de la musique concrète), *Pureibakku* (Playback), vol. 4 no. 4, avril 1957.

Shiiba Keichi, *Nihon no uta; dai isshuu : Meiji - taisho (1868-1926)* [Chansons du Japon; vol. 1 : de Meiji à taisho (1868-1926)], Tokyo, Nobarasha, 1998.

Shimizu, Yoshihiku, « Mayuzumi Toshirō no kanpanoloji efekuto niokeru onretsu gihō » (Serial Technique in Toshiro Mayuzumi's Campanology Effect), *Ongakugaku* 56, no. 1, 2010.

Shūichi, Katō, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2009.

Siccardi, Julia, *En quête de transculturalisme : l'écriture de l'altérité dans les œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri et Zadie Smith*, Littératures, thèse de l'Université de Lyon, 2021.

Siguret, Françoise, « Boulez/Mallarmé/Boulez, Pour une nouvelle poétique musicale », *Études françaises*, Volume 17 no 3-4, 1981.

Smaldone, Edward, « Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn », *Perspectives of New Music*, 1989.

Solomos, Makis, *Les évolutions récentes de la musique contemporaine en France*, Musik und Aesthetik, 2000.

Someya Kaneko, Sugioka Wakako, et Miyake Iwao, eds., *Dokuyumentarii Shinkō sakkyokuka renmei : Senzen no sakkyokukatachi*, 1930–1940, Tokyo, Kunitachi ongaku daigaku fuzoku toshokan, 1999.

Sook Oh, Hee, « 'Intercultural' Problems of Bi-Cultural Instrumentation : Extended Techniques in the Music of Hwang Byungki », Hee Sook Oh et Christian Utz (dir.), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul National University Press, 2014.

Stevens, Carolyn, *Japanese Popular Music, Culture, Authenticity and Power*, Routledge, 2008.

Stroppa, Marco, « Les Organismes d'Information Musicale : Une Approche de la Composition » (avec Roberto Doati, Alvisé Vidolin), *La Musique et les Sciences Cognitives*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1989.

Suzuki, Daisetsu, *Essays in Zen Buddhism*, London, Rider and Company, 1970.

- Tachibana, Takahashi, « Takemitsu Tōru – Sozo eno tabi » (Le voyage vers la création), *Bungakukai*, 1992-1998.
- Takahashi, Yuji, *Takemitsu no Sekai*, Tokyo, Shueisha, 1997.
- Takemitsu, Torū, *Chosakushu*, Shinchosha, Tokyo, 2000.
- Tamba, Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises, du 8^{ème} siècle à la fin du 19^{ème} siècle*, Paris, Publications Orientales de France, 1988.
- Tamba, Akira, *La Structure musicale du nō*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Tamba, Akira, « La musique du nō », *The Word Of Music*, vol. 17 no.3, 1975.
- Tamba, Akira, *Musiques traditionnelles du Japon : des origines au 16^{ème} siècle*, Paris, Cité de la musique/Actes sud, Paris, 1995.
- Tamba, Akira, « Système de composition psychophysiologique au confluent de deux traditions musicales », dans *L'esthétique contemporaine du Japon*, coordonné par Akira Tamba, éditions du CNRS, 2002.
- Tanabe, Hisao, *Nihon no ongaku* (la musique du Japon), Tokyo, 1954.
- Terrien, Pascal, « La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique », *Ergologia* n° 17, 2017.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, 2001.
- Tokumaru, Yoshihiko, « Le mouvement mélodique et le système tonal de la musique de syamisen », *Canadian University Music Review/Revue de musique des Universités Canadiennes*, no 1, pp. 66-105.
- Tomoyuki, Mori, « interview avec Ikimonogakari », *Billboard JAPAN*, 2023.
- Tong Koon Fung, Benny, « A tale of two stars : Understanding the establishment of Femininity in *Enka* Through Misora Hibari and Fuji Keiko », *Situations*, 8/1, 2015.
- Toula-Breysse, Jean-Luc, *Le zen*, Presses Universitaires de France, 2017.
- Tribot Laspière, Victor, *L'éducation musicale au Japon, un modèle à suivre ?*, article France Musique, 2016.
- Tribot Laspière, Victor, *Le Japon, l'autre pays de la musique classique*, article France Musique, 2016.
- Troche, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012.
- Tsuji, Zennosuke, *Nihon Bunkashi* (histoire de la civilisation japonaise), Shunjūsha, 1969.
- Tylor, E.B., *Primitive culture : Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*, éditions Murray, 1871.

Uno Everett, Yayoi, Lau Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

Utz, Christian, « Intercultural Narrativity in East Asian Art Music since the 1990s », *Musical Composition in the Context of Globalization*, Music and Sound Culture, 2021.

Utz, Christian, « Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the Role of Musicology », Hee Sook Oh et Christian Utz (dir.), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul National University Press, 2014.

Utz, Christian, « Re-reading the impact of the “Cultural Cold War” on Music History : Cowell, Mayuzumi, Berio », dans *Musical Composition in the Context of Globalization*, Music and Sound Culture, 2014.

Vançon, Jean-Claire, « La “rhétorique de l’image” de Roland Barthes et La soirée dans Grenade de Debussy : quels outils pour quelle analyse », *Musurgia*, 2005.

Van Gennep, Arnold, *Le folklore*, Paris, Stock, 1924.

Varagnac, André, « Note sur le folklore. » *L’Année Sociologique (1940/1948-)*, vol. 1, 1940.

Victoria, Brian, *Le zen en guerre*, Paris, Seuil, 2001.

Von der Weid, Jean-Noël, *La Musique du vingtième siècle*, Paris, Hachette, 1997.

Wade, Bonnie C., *Music in Japan : experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford, 2005.

Wajima, Yūsuke, *The Created Myth of “The Heart and Soul of Japan”: Postwar Popular Music History Based Around “Enka”*, Tokyo, Kōbunsha Shinsho, 2010.

Wartelle, Clara, Michael Lucken (dir.), *Les chants pour enfants au Japon au debut du 20ème siècle : de la reception à l’affirmation d’une identite musicale*, thèse de Doctorat, INALCO, Paris, 2019.

Wilson, Paul, revu par Russ, Michael dans un article de l’Université d’Oxford, « Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók », *Music & Letters*, Oxford University Press, 1994.

Wilson, Paul, *The Music of Bela Bartók*, Yale University Press, 1992.

Wilson, Sheena, *Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue ViceVersa (1983-1996)*, Revue internationale d’études canadiennes, Numéro 45-46, 2012.

Yamamoto, Yuya, Nam, Juhan, and Terasawa, Hiroko, “Analysis and detection of singing techniques in repertoires of J-POP solo singers”, in *Proc. of the 23rd Int. Society for Music Information Retrieval Conf.*, Bengaluru, India, 2022.

Yano, Christine R., « Chapter 6. Diva Misora Hibari as Spectacle of Postwar Japan’s Modernity », *Vamping the Stage : Female Voices of Asian Modernities*, édité par Andrew N. Weintraub et Bart Barendregt, University of Hawaii Press, 2017.

Yano, Christine R., « Inventing Selves: Images and ImageMaking in a Japanese Popular Music Genre » *The Journal of Popular Culture* 31, no.2, 1997.

Yano, Christine R., *Tears of Longing : Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge, The Harvard University Asia Center, 2002.

Yatabe, Kazuhiko, *La mondialisation vue du Japon*, Université de Paris VII, 2003.

