



HAL
open science

Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine. *L'Information géographique*, 2017, *Géomusique*, 81 (1), pp.86-101. hal-02436889

HAL Id: hal-02436889

<https://hal.science/hal-02436889v1>

Submitted on 13 Jan 2020

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

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

Paroles d'attachement et paroles attachantes :
Dire et composer les territoires de la musique contemporaine

Words of attachment and endearing words:
To say and to compose the territories of contemporary music

Florence Lethurgez

Maître de conférences (Sciences de l'Information et de la Communication)

6 avenue Jean Moulin
13100 Aix-en-Provence

Aix-Marseille Université
IUT d'Aix-Marseille, site d'Aix, 413 Avenue Gaston Berger - 13625 Aix-en-Provence

IRSIC (EA 4262)
21, rue Virgile Marron - 13392 Marseille Cedex 05

florence.lethurgez@univ-amu.fr
06 03 95 74 58

Résumé :

Notre hypothèse est que la composition intègre l'expérience territoriale à travers une succession d'épreuves et d'opportunités, d'autant que la musique contemporaine est fondée sur la déterritorialisation, le renouvellement des scènes (studios de création, centres de recherche, sites urbains, etc.). L'approche sociologique retenue pour ce travail porte sur l'analyse compréhensive d'un échantillon d'entretiens semi directifs avec des jeunes femmes japonaises étant venues étudier la composition en France. Nous établissons une typologie en trois groupes selon leurs modalités de déplacement entre deux territoires : le premier en terme de *trajectoire*, la deuxième en terme d'*itinéraire*, le troisième enfin, en terme de *parcours*, comme si les compositrices n'avaient pas la même manière d'arpenter les cartes du monde et de s'attacher aux territoires.

Abstract :

My hypothesis is that territorial experience is part of the process of composing music through a series of trials and opportunities. It is especially the case of contemporary music which is based on deterritorialisation, renewed scenes (studios, research centres, urban environments,

etc.). My sociological approach in this paper focuses on the comprehensive analysis of a sample of semi-structured interviews with young Japanese women, who chose to learn composition in France. I establish a typology into three groups according to the various ways of moving between two territories: primarily in terms of trajectory, secondly in terms of route, thirdly in terms of trip. Actually, the composers don't venture along their own paths in the same way and similarly they haven't got the same attachment to territories.

Mots clé : approche compréhensive, sociologie des épreuves, individuation, identité transculturelle

Key words : comprehensive approach, sociology of experiences, individuation, transcultural identitie

Introduction

Notre domaine d'étude concerne les discours portés sur la musique, notamment les notices qui accompagnent la création des œuvres lors du concert (Lethurgez, 2014). Cette pratique se généralise à partir de 1950, soit à l'origine de ce que l'on appelle la «musique contemporaine». Le rapport au territoire de création et de diffusion, environnement qui rend l'existence de l'œuvre possible, peut y être verbalisé sous forme d'indications circonstanciées et précises.

Un intérêt spécifique nous semble être apporté par la musique contemporaine, en ce que ses nouveaux modes de circulation et d'appréhension affectent nécessairement ses rapports, réels comme imaginaires, aux territoires, périmètres traditionnels qu'elle remet en question afin d'ouvrir de nouveaux espaces de jeu.

Un regard sera porté ici sur une population de jeunes compositrices japonaises ayant choisi de parfaire leur éducation en France¹. Une relation particulière entre la femme japonaise et la

¹ Une première exploitation de ce terrain a donné lieu à une communication en colloque centrée sur la question du genre : « Géographie, génération, genre : La formation en France des jeunes compositrices japonaises », Colloque international *Le musicien japonais en France, ou les rapports France-Japon dans le monde musical entre 1900 et 2010*, 4-6 février 2016, Conservatoire de Paris, Aix-Marseille Université, Université Marne-la-Vallée, Université Paris-Sorbonne, INA-GRM, actes à paraître. Il serait nécessaire de mettre en perspective cette approche qualitative par des données de cadrage, des séries statistiques de flux d'étudiantes dans les institutions

France est établie par la réflexion féministe japonaise, d'emblée transnationale (Zancarini-Fournel & Lévy : 2015), le voyage en France étant destiné à parfaire la formation des jeunes femmes, voire leur permettre d'échapper à leur destin social, en approfondissant une expression artistique individuelle. La situation de formation correspond à un moment d'accumulation de contenus et de modèles particulièrement éclairant et rendu plus significatif encore par la situation de déplacement vécue par nos enquêtées.

Notre approche théorique relève de la sociologie compréhensive (Paillé & Mucchielli : 2013). Nous ne cherchons pas à définir l'attachement aux territoires à l'aide de critères objectifs, mais à le saisir comme un processus, en tenant compte de l'intentionnalité des acteurs. Nous mobilisons le levier théorique des sociologies de l'individu², qui cherchent à saisir le social sous sa forme individuelle et plus précisément, la sociologie des épreuves (Martucelli : 2006). Les acteurs sociaux doivent affronter individuellement un ensemble d'épreuves propre à une société, sensiblement différent au Japon et en France, et qui se donne de manière opaque et implicite, par lesquelles l'individualité³ parvient à se forger. Ces épreuves sont générées par la dimension institutionnelle des sociétés modernes (famille, école, travail, etc.) et interrogent le rapport à soi, aux autres, à l'histoire, aux territoires, etc. Les vies personnelles de nos compositrices sont soumises à un ensemble permanent de défis, plus particulièrement attachés au déplacement et à ses états intermédiaires (transition, passage, bifurcation éventuelle, etc.). L'entretien compréhensif semi-directif suscite un travail de réflexion et mobilise des catégories *autogéographiques* intériorisées par les compositrices. En témoignent les nombreux marqueurs spatiaux mobilisés par nos enquêtées qui dessinent et balisent leur cheminement à la manière d'une cartographie identitaire.

Nous faisons appel à l'analyse par catégories conceptualisantes (Luckerhoff, & Guillemette, 2012 ; Glaser, & Strauss, 2012) et à l'analyse biographique (Demazière & Dubar, 1997)⁴. Ces catégories, qui permettent de saisir le sens des représentations et des pratiques des enquêtés, ne correspondent pas à des thèmes définis *a priori* et que pourrait recenser une analyse des seuls énoncés de surface, mais sont « l'analyse, la conceptualisation, la théorisation en

françaises qui les accueillent : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, École Normale, Conservatoire de Boulogne, etc.

² Notamment les auteurs principaux tels que Dubar, Ehrenberg, Kauffmann, Martucelli, Dubet, Lahire, de Singly.

³ L'individualité correspond au type d'individu qui est structurellement fabriqué dans une société à une période historique donnée.

⁴ L'analyse biographique et thématique est attentive à observer comment les catégories faisant sens pour les acteurs sont situées dans la trame d'un récit rétrospectif.

progression » (Paillé & Mucchielli, 2003 : 316) . Elles sont dégagées au fur et à mesure de l'analyse par induction, l'accumulation de constats similaires mettant en tension singularité empirique et généralité conceptuelle. L'analyse biographique est requise dans une problématique qui active le passé, le présent et l'avenir. Nous n'imposons pas d'ordre narratif afin de donner la possibilité aux acteurs de définir les temps et les espaces qui structurent leur existence et leur monde.

Nous avons interrogé, dans cette phase exploratoire de l'enquête, dix compositrices (neuf entretiens oraux, une réponse par écrit à des questions ouvertes). Nous sommes dans le format de la galerie de portraits que nous avons constituée en respectant un principe de diversité³. Le fait d'avoir pu isoler des critères fortement nuancés nous permet d'ébaucher une typologie, selon trois modalités de déplacements territoriaux, comme si les compositrices n'avaient pas la même manière d'arpenter les cartes du monde.

1. Les catégories communes

1.1. Les circonstances du détachement

Notre population de compositrices présente un profil singulier. Issues pour la plupart d'un milieu cultivé, elles ont bénéficié du soutien de leurs parents. Elles montrent toutes une motivation forte, du courage et de la ténacité.

Elles font état d'un intérêt non pas pour la France, mais pour l'Europe, considérée comme le berceau de la musique occidentale classique, au détriment des Etats Unis d'Amérique.

M^{me} A : « Je n'envisageais pas du tout d'aller aux USA, la musique d'aujourd'hui est liée à la musique classique, donc, on a tendance à aller en Europe. »

Ainsi, le périmètre du territoire d'accueil, auquel est attaché, dans sa dimension patrimoniale, la musique occidentale, est-il plus vaste que celui de la France ; de même que le territoire de départ est agrandi aux dimensions des pays asiatiques. Les niveaux de territorialité des compositrices sont, de fait, très diversifiés, depuis le plus global, mondial, au plus local, celui de la ville, comme Paris, Vienne ou encore Darmstadt.

Un autre facteur déclencheur de leur venue en France concerne le « hasard » des rencontres avec des agents de passage. La réalisation de leur projet est le fruit d'une transmission

³ Selon les caractéristiques suivantes : âge, ville de naissance, situation civile, études au Japon, projet de départ, origine et soutien des parents, ressources, formation en France, projet professionnel et son évolution, projet de rester en France ou non, situation professionnelle.

d'institution à institution, par l'entremise d'un professeur japonais ayant étudié en France, parti en éclaireur, ou par la rencontre d'un professeur français entretenant des liens privilégiés avec le Japon.

M^{me} D : « J'ai demandé des conseils à mon prof. de composition, Ichiro Nodaïra. Il m'a dit qu'aux USA, il y a beaucoup de variations de niveau d'éducation, alors qu'en France, il a étudié lui-même au Conservatoire, on peut faire de très bonnes études. »

Ainsi, les jeunes japonaises partent en France avec une idée de la manière dont l'enseignement y est prodigué et reçu par les japonais. En outre, elles sont soucieuses de savoir comment la musique japonaise est reçue en Europe ; ce qui laisse entrevoir à ce stade la complexité des rapports d'identification interculturelle, sachant que, par la suite, les compositrices feront évoluer la représentation de leur culture d'origine en intériorisant le regard porté sur elle par la France.

M^{me} A : « J'avais entendu que Toshio Hosokawa avait gagné des concours de composition en Europe, j'étais curieuse de connaître le genre de musique qu'il écrivait, car je voulais savoir quel genre de musique était apprécié en Europe. »

1. 2. Les raisons du détachement

Le désir de venir en France prend son origine dans le fait de ressentir un manque, associé au constat d'un enfermement de la société japonaise, sur le plan culturel, pédagogique et professionnel.

M^{me} D : « (...) les professeurs, au Japon, ne connaissaient pas forcément l'actualité de la musique contemporaine, ils ne composaient pas tellement bien parce que la situation ne leur permet pas, il y a beaucoup moins d'activité, beaucoup moins de commandes. »

La France est, à l'inverse, considérée comme un environnement ouvert, et dans lequel les compositrices découvrent à la fois plus de liberté, de diversité et d'opportunités. Les études de composition produisent une forme d'individuation spécifique, qui passe par un nouvel usage de la parole. Le modèle pédagogique en vigueur dans les institutions françaises sollicite l'expression d'un « moi » à la singularité plus affirmée.

M^{me} A : « Au Japon, si vous disiez quelque chose avec des mots, c'était interdit, parce qu'il fallait tout expliquer avec la partition. »

M^{me} B : « Au Japon, on ne parlait pas jusque-là, mais ici, on parle, il faut décrire, avec les mots. (...) Je crois qu'en faisant mes études, je découvre moi-même. »

La composition présentée au professeur est avant tout matière à explication et à présentation. Il s'agit de savoir et de savoir exprimer ce que l'on veut faire et pas seulement de pouvoir le mettre en œuvre.

M^{me} B : « En classe d'analyse, au Japon, on analyse comment c'est écrit : forme ABA, ce qu'il y a comme accord, à quelle époque le compositeur a fait quoi. Mais ici, on analyse quelque chose qui est plus, pas seulement technique, historique, la pensée du compositeur, la psychologie.

Cette approche de l'analyse, elle a eu une influence sur votre manière de composer ?

Peut-être ma façon de regarder les choses. Quand j'écris, je réfléchis : pourquoi je veux ça, ça vient d'où, quelle est la nécessité ? »

La manière de composer est touchée en ce qu'elle finit par être orientée parce ce que la compositrice va se sentir capable d'en dire.

M^{me} B : « J'étais crispée à l'époque, parce que dès le départ, dès que j'entendais une pièce à écrire, je devais penser : qu'est-ce que je peux dire de logique à Paul Méfano. »

Par ailleurs, l'institution française contribue à modifier le projet de formation, voire le projet professionnel, en étant plus long et diversifié que prévu.

M^{me} A : « Mes parents ont été d'accord pour que je reste trois ans. Puis quand j'ai passé mon prix, il y a eu une possibilité d'entrer en classe de perfectionnement, cela a duré 2 ans. Pendant ce temps-là, le conservatoire a créé un système de formation supérieure, ça prolongeait encore, et pendant ce temps-là, je me suis dit, je voudrais bien faire l'IRCAM, cela a ajouté encore un an. Et j'ai commencé à avoir une commande, j'ai commencé à gagner ma vie petit à petit. »

Au cours des études, l'expérience prolongée d'un environnement favorable à la musique contemporaine en France transforme le projet de formation en projet d'installation. La France devient un lieu de travail et de vie, du fait de son organisation et de ses ressources institutionnelles. Le lieu, par le biais des institutions favorise l'attachement au territoire.

1. 3. Les épreuves de l'attachement :

Mais l'arrivée puis le choix de rester en France entraîne un ensemble récurrent d'épreuves, secrétées par ces mêmes institutions.

M^{me} C : « La 1^{re} et la 2^e année, c'est l'enfer...

Qu'est-ce qui fait qu'on tient ?

Je me trouvais sur un chemin de non retour. Je ne pouvais pas rentrer au Japon non plus, je n'avais pas de travail. »

L'apprentissage d'une culture de l'explication constitue un choc initial considéré comme plus difficile à surmonter que les tracasseries administratives.

M^{me} C : « Quand je suis arrivée, je n'ai rien compris. Et il fallait parler, même si j'avais fait une réponse correcte sur le papier, si je n'expliquais pas, c'est comme si j'étais nulle.

Même si je me trompais, mais que je parlais bien, je pouvais me sauver (rires). Alors, la première et la deuxième année, j'ai passé plus de temps à étudier le français que la musique. »

Alors que la période de formation offre un environnement favorable à l'activité, la période d'installation voit se fermer progressivement les opportunités d'en vivre.

M^{me} B : « On a été joué par l'ensemble Intercontemporain, 2E2M, l'Itinéraire. Malgré tout, il y a certaines portes que l'on ne peut pas franchir (...) il y a, comment dire, un système dans lequel il est très difficile de s'intégrer. »

Ainsi, les épreuves liées à la situation de déplacement entre deux territoires deviennent des raisons d'attachement à la France, résultat d'un processus progressif, dans lequel opportunités et obstacles, dispositions individuelles, rencontres, modèles pédagogiques, évolution des cursus de formation, commandes, etc. entrent en collision ou se conjuguent.

Si ces données affectent l'ensemble des compositrices, d'autres, très nuancées, nous permettent d'établir une typologie en trois points (représentés chacun par trois compositrices) et quatre axes catégoriels étroitement corrélés : modalités d'individuation compositionnelle, rapports aux territoires, à la musique traditionnelle japonaise, enfin à la parole.

2. Les trois types de compositrices

2.1. La « Trajectoire »

Ce type correspond aux compositrices nées entre les années 60 et 70, soit les plus âgées de notre échantillon, et qui ont fait carrière en France.

2.1.1. L'individuation :

Le « moi » des compositrices se définit par rapport à un « nous ». Leur histoire personnelle est enchâssée dans un « nous » qui correspond à la société, dans ses dimensions historiques et politiques, dans laquelle elles cherchent à situer la musique en général et la leur en particulier. Ce souci humaniste donne un sens particulier au métier de compositeur. Il a un rôle social : établir des liens avec le monde, penser et donner à penser le monde de l'Autre, en abordant des thèmes universels.

M^{me} A : « Compositeur, c'est, à travers la musique, créer le lien entre toi-même et la société, ce n'est pas la relation entre la musique et toi-même. C'est un outil pour créer ce lien avec les autres et pour faire réfléchir, comprendre le monde, voir le monde. »

Le « moi » compositionnel apparaît comme une découverte à un moment crucial.

M^{me} B : « Quand j'ai terminé le Conservatoire de Paris, j'ai eu une commande par l'ensemble l'Itinéraire. En l'écrivant, je sens que « c'est moi qui sort », qu'il y a quelque chose qui aborde ».

Les principes unificateurs de la vie et de l'œuvre sont identifiés ; un attachement particulier à la forme, promesse d'universalité et de pérennité, est manifesté.

M^{me} A : « C'est finalement avec la forme, anticipée de manière logique, que la musique passe plus facilement ou plus fortement. L'émotion, c'est très personnel, la forme, c'est au-delà d'aimer et de ne pas aimer. Il faut accepter. Ce qui explique pourquoi la musique de Bach reste et est acceptée par beaucoup de monde de cultures différentes. »

2.1.2. Le territoire :

De nombreux marqueurs spatiaux ponctuent le discours de ces compositrices, qui ont une conscience aiguë de l'importance du facteur géographique dans leur musique. Le territoire de référence est celui de la « Vieille Europe », berceau de la musique savante occidentale. Cette relation au territoire, auquel sont attachés une culture et une musique, explique le rôle important de l'analyse selon le modèle pédagogique français. L'essentiel de la matière échangée, plus que transmise, en classe d'analyse, passe par un dialogue autour d'œuvres du passé, orienté vers la composition d'œuvres à venir.

M^{me} A : « C'est en classe d'analyse qu'on a étudié les œuvres du passé, que j'ai commencé à écouter de la musique classique d'une manière différente, à voir la musique classique selon ses liens avec la musique d'aujourd'hui, la manière dont Beethoven, a créé de la surprise. C'est vraiment très contemporain, la trahison de l'attente. »

2.1.3. La musique traditionnelle japonaise :

La conception universaliste de ces compositrices rend problématique l'usage de la tradition musicale japonaise dans la musique contemporaine, considéré comme un exotisme, jouant sur l'image d'un territoire associé à une musique comme d'une marque. Elles en font une analyse critique approfondie.

M^{me} A : « On a tendance à se perdre dans l'exotisme (...) C'est un peu comme du sucre, ça peut cacher les choses essentielles. On n'a pas envie de se vendre plus facilement. Il y a quand même des compositeurs qui l'ont fait stratégiquement : "Il est d'origine japonaise,

donc c'est normal." Mais ce n'est pas si normal que ça, parce qu'à partir de Meiji, on a stratégiquement arrêté d'enseigner de la musique japonaise pour devenir aussi fort que les USA et les pays européens très forts. La musique traditionnelle est transmise familialement, donc on n'a pas de moyen de s'y familiariser facilement. Si on utilise cette musique, c'est forcément stratégique, parce que ça ne nous est pas proche. »

L'emprunt à la musique traditionnelle japonaise est un héritage gênant de la génération de Takemitsu. Il a pu faire l'objet d'un long processus de recherche, relaté de manière très circonstanciée, où l'on voit l'importance des marqueurs spatiaux.

M^{me} B : « C'est très délicat. Ici, il m'est arrivé, mais je n'ai pas du tout pensé au Japon, d'écrire quelque chose pour Shakuhachi et koto. Mais c'est ici qu'on me l'a demandé. J'ai rencontré une française et un français qui ont appris le Shakuhachi au Japon, avec un maître traditionnel. Et j'ai également rencontré Pierre-Yves Artaud et il m'a demandé d'écrire une sorte de concerto, pour Shakuhachi, avec orchestre de flûte. A ce moment-là, j'ai découvert mon pays. »

2.1.4. La parole :

Ces compositrices ont eu recours à la lecture pour mettre des mots sur leur musique en classe de composition et s'en inspirer dans leur composition. Elles ont choisi des textes susceptibles de nourrir leur recherche d'universalité, plutôt que des écrits de compositeurs.

M^{me} A : « (...) j'ai commencé à lire beaucoup de bouquins français, de Deleuze, Lévi-Strauss, pendant mes études, pour expliquer mes pensées. Je voulais vraiment acquérir des connaissances (...) parce cela me montre quelles courroies universelles il y a entre la musique et d'autres mondes. »

La question de la parole sur la musique est également pour elle l'objet d'une réflexion. Il s'agit moins de se présenter, de délivrer son identité, que de proposer du sens, mettre des paroles sur des musiques moins pour « se faire entendre » que pour « s'entendre ». C'est pourquoi elles souhaitent livrer aux auditeurs dans leurs notices, les principes qui donnent, non pas plus de perceptibilité à leur œuvre, mais qui témoignent de leur recherche de cohérence.

M^{me} B : « *Vous vous définissez, en tant que compositrice, par l'attitude morale d'être authentique ?*

Oui, c'est-à-dire que j'essaye de donner le meilleur.

Et ce meilleur, vous seriez capable de dire ce que c'est ?

Depuis le début, c'est une chose qui est toujours là, la palingénésie. »

J'ai qualifié de « trajectoire » le déplacement effectué par ce premier type de compositrice, en ce que trajectoire vient du latin savant « *traectoria* » qui signifie : conduit, tube. Cet étymon renvoie métaphoriquement à leur souci du collectif, à la contrainte qu'il exerce, et sur lequel elles établissent le rôle social qu'elles veulent donner au métier de compositeur.

2.2. L' « Itinéraire »

Les compositrices appartenant à ce deuxième type, installées en France de manière provisoire, sont nées entre les années 70 et 80.

2.2.1. L'individuation

Avec ce groupe de compositrices, on part du « moi », pour ensuite aller vers le collectif. Ce « moi » n'est plus le même que celui du type précédent ; il doute de lui-même, ce qui requiert un travail accru d'élaboration identitaire accru, une plongée dans les processus d'individuation compositionnelle, activité tournée vers le développement du « moi ». L'identité est pensée comme une construction et non comme un héritage collectif ; il s'agit de se trouver, de se situer, au sein d'une plus grande diversité de références.

M^{me} D : « (...) j'ai connu beaucoup de musiques ici et j'ai vu beaucoup de travaux différents, j'ai rencontré beaucoup de compositeurs, qui travaillent différemment. En fait, connaître les autres, c'est connaître soi aussi, quand je trouve de la différence avec les autres. A partir de là, je commence à voir ce que je veux faire. J'ai très envie d'écrire ma musique, j'essaye toujours de le faire, même si je ne suis pas arrivée encore à le faire.»

Les compositrices ont pu douter de leurs capacités et expriment le ressenti de ne pas avoir encore « abouti ».

M^{me} D : « (...) en fait, j'ai pas abouti, on ne peut pas dire que j'ai abouti, mais c'est fait. J'ai réalisé ce projet dans la pièce composée pour l'émission *Alla brève* sur France Musique. Mais après, j'avais un peu de doute, est-ce que c'était vraiment ma musique ? »

Une focalisation sur l'élaboration du « moi » favorise le recours au récit biographique dans lequel le passé est ramené au présent. De longues narrations relatent l'évolution psychologique du « moi », qui trouve son origine dans le temps de l'enfance et prend la forme d'un itinéraire de choix et de non choix, à la faveur d'une succession d'opportunités ou d'épreuves.

M^{me} C : « C'est un peu par hasard que j'ai été amenée vers l'écriture. Je voulais faire la musique, ça c'était sur, mais je ne savais pas exactement quoi faire, et j'étais intéressée

par l'arrangement, parce que j'étais dans l'orchestre d'harmonie de l'école, je jouais du hautbois. Je voulais savoir ce qui se passe dans la musique. »

Les enquêtées s'identifient, non pas au rôle précis de compositrice, mais à celui, plus large, de musicienne, procédant ainsi à un travail de recomposition des rôles sociaux plus marqué que pour les compositrices de la génération précédente.

M^{me} C : « Pour moi, ce n'est pas immédiat, par lien familiaux, d'être compositrice, je suis une musicienne, je ne me présente pas comme une compositrice, mon métier, c'est compositrice, enseignante, je joue du piano. C'est comme un ensemble de chose, avec au centre, composer, qui est comme expliquer moi-même. »

Le métier de compositeur est ainsi moins orienté vers la collectivité, chargé de transmettre un message universel, que vers le « moi ».

M^{me} D : « (...) je me suis rendue compte que les études d'écriture, même si j'allais faire des choses vraiment bien musicalement, c'était toujours dans le style de Mozart, Schubert, ce n'était jamais à moi, ça n'allait pas rester comme ce que j'ai écrit. (...) ce que je veux surtout, c'est montrer ce que j'ai dans ma tête. »

2.2.2. Le territoire

L'institution de formation propre au territoire d'accueil commence à subir une remise en question, fondée sur une conception de la relation pédagogique moins verticale. Son apport principal est moins de transmettre des contenus que d'offrir un environnement favorable et diversifié.

M^{me} D : « La rencontre avec des camarades internationaux m'a apporté beaucoup de choses, l'environnement est vraiment idéal au Conservatoire. En tant que compositeur, les professeurs du Conservatoire sont plus avancés qu'au Japon. Ce n'était pas extraordinaire la pédagogie, ce qui était intéressant, c'était d'entendre ce qu'ils sont. Ils parlent de leurs travaux, comment ils composent, comment ils réfléchissent sur leur composition (...) Après mes études, j'ai pensé qu'il n'y avait rien à apprendre avec les professeurs sur la composition, c'était ma conclusion. En parlant avec d'autres, j'ai appris qu'un professeur pouvait arriver à influencer de bonne manière les élèves, éclairer la bonne voie. »

Les compositrices entretiennent un rapport concret et contingent avec l'offre culturelle du territoire d'accueil qui contraste avec l'estime lointaine qu'elles manifestent envers la culture européenne au sens patrimonial, et dont elles saluent les corpus les plus convenus. En revanche, la culture devient proche et s'incorpore aux vécus personnels. Une expérience culturelle saillante est celle de la découverte du regard de la France sur l'art japonais.

M^{me} D : « C'est vraiment très bien ici, en tant qu'environnement culturel, il y a beaucoup de concerts, des expos... En fait, j'ai découvert un grand artiste japonais, lors d'une exposition au Petit palais (rires). »

Le lien à la culture passe par l'expérience concrète et donc par le corps. Dès lors qu'une compositrice souhaite intégrer un élément extérieur à sa musique, elle doit se l'approprier physiquement.

M^{me} D : « J'ai travaillé la danse Butô, pendant trois ans, parce que j'ai voulu écrire une musique à partir d'un bon danseur de Butô. Je pensais devoir l'apprendre, pour la comprendre. Mais après, j'ai douté : était-ce vraiment ma musique ? Le fait d'avoir travaillé sur mon corps m'a apporté beaucoup, m'a donné l'idée d'une musique composée d'éléments percussifs, la connexion avec des matériaux différents, avec ma main, avec mon corps... »

2.2.3. La musique traditionnelle japonaise :

Son appropriation, vécue comme un « besoin », est intégrée à la quête identitaire de nos enquêtées, en terme de retour à la tradition, manière au présent de se trouver en retrouvant ses origines, articulant base inconsciente et démarche volontaire.

M^{me} D : « Après le conservatoire, j'ai redécouvert la musique traditionnelle japonaise (...) on peut l'utiliser comme du marketing mais j'avais besoin de mieux la connaître. Dans mes pièces, il y a toujours un caractère percussif, l'interaction entre le silence et le son. J'ai pensé « pourquoi ça m'intéresse » ? J'ai compris que ce n'était pas parce que j'écoutais la musique du Japon, je n'en écoutais pas, mais qu'on hérite un peu de sa culture... inconsciemment. »

L'emprunt à la musique traditionnelle japonaise ne fait donc pas l'objet d'une critique radicale. Il s'agit de trouver une solution personnelle, considérée comme un compromis, pour se trouver et se situer par rapport à elle.

M^{me} C : « Dès qu'on prend un instrument traditionnel, c'est comme si on copiait Takemitsu, ou c'est très superficiel, donc on se méfie. Il faut trouver un compromis, une idée, pour mélanger. Moi je n'ai pas encore trouvé. »

M^{me} C : « Je pense que je suis au milieu. J'ai pris des choses à la musique française, européenne et japonaise. (...) Je prends la moitié de chaque côté, ou plutôt, je n'élimine pas, je digère tout ce qui est entré en moi. »

Les compositrices isolent avec précision les caractéristiques qu'elles attribuent au style japonais : lenteur, silence, forme non discursive, percussions-résonances, etc. et qui peuvent ou non donner lieu à des réappropriations internes.

M^{me} C : « La notion de temps, c'est assez différent. On est habitué à la lenteur, sans pulsation, comme dans la plupart des musiques traditionnelles japonaises. »

2.2.4. La parole

Un autre usage de la parole accompagne un besoin de communiquer, associé au « moi » compositionnel. Ce qui donne du sens, ce qui impulse le fait de composer, c'est d'exprimer et de partager ce que l'on est. Être compositeur, c'est s'exprimer, la musique n'étant qu'un moyen.

M^{me} D : « *Mais communiquer avec le public, c'est important ?* »

C'est fondamental. Quand je compose, je pense au public et je pense que je vais essayer de transmettre quelque chose de moi.

Et communiquer avec le public, pour vous, ça veut dire quoi ?

Communiquer, se communiquer, ça je ne sais pas, peut être avoir des retours, ça, ça devient de la communication... »

Le public est le partenaire d'un échange expressif et significatif. Un souci de perceptibilité, conduit les compositrices, aussi bien dans les œuvres que dans les notices, à donner des repères aux auditeurs.

M^{me} C : « quand je compose n'importe quel morceau, il va toujours y avoir quelque chose pour attirer l'attention du public, pour qu'il ne s'ennuie pas. L'organisation de la structure de la pièce, même si c'est atonal, on voit qu'il y a une tension et une détente, on l'écoute. »

Cette génération est ainsi davantage acquise à la nécessité pragmatique de compléter la partition par la parole et développe une sensibilité aux capacités d'écoute des publics.

M^{me} C : « Au début, je pensais : je suis compositrice, donc le plus important, c'est l'œuvre qu'on écoute, pas la présentation de la partition, ni la notice, ni même moi-même, seulement l'œuvre. Mais après, au cours de mes études, j'ai vu que, surtout quand il s'agit d'une création, il faut défendre et communiquer le mieux possible (...) tant pis, j'explique, je parle, je montre des choses (...) pour amener le mieux et le plus proche possible de ce que j'entends dans ma tête. »

J'ai qualifié d'« itinéraire » le déplacement effectué par ce deuxième type de compositrices, en ce qu'itinéraire vient du bas latin « itinerarium » qui signifie : « voyage », « chemin à suivre pour aller d'un lieu à un autre », qui comporte ses choix, ses itinérances, et qui correspond métaphoriquement à la quête identitaire de nos enquêtées. Une plus grande

diversité de situations les conduit à se référer à des repères qui sont autant de balises réordonnatrices de leurs expériences.

2.3. Le « Parcours »

Les compositrices qui appartiennent à ce troisième type, alors que leur âge s'échelonne de 18 ans à 41 ans, sont toutes célibataires et en situation de formation au moment de l'enquête.

2.3.1. L'individuation

La quête de singularité et l'éclectisme caractérisent ce groupe de compositrices et sont associés à une incertitude sur soi accrue ; elles ne s'en remettent ni à la raison universelle (type 1), ni à la « boussole » (Warnier, 2007 : 5) des origines (type 2). Le « moi » est une entité traversée de tensions et de désajustements. Cette situation de précarité identitaire est compensée par la propension des compositrices à puiser dans un ensemble de ressources diversifiées, en procédant par ajout d'éléments hétérogènes et délestés de leurs contextes.

M^{me} E : « (...) maintenant, ma priorité est de mélanger de la musique électroacoustique avec du style baroque. Je mélange aussi beaucoup de musique orchestrale et ancienne, plus libre que la musique classique et romantique. Donc je respecte la ligne mélodique de Lulli, mais pour cette ligne, je vais trouver une nouvelle possibilité, des effets d'instruments, avec la technique de la musique électroacoustique, et en mêlant du spectral parfois, donc je ne sais pas comment ça s'appelle comme genre (rires). »

Cet éclectisme est vécu plus que choisi ; il ne relève pas d'une posture, mais d'une expérience de vie dans laquelle tout est à la fois contingent et donné ensemble. La volonté de conjuguer le moi au présent de l'expérience, telle qu'elle advient, requiert leur capacité d'adaptabilité. L'activité compositionnelle, parmi d'autres moyens (peinture, sport, etc.), est définie comme un « besoin » quotidien et vital, en dehors de toute finalité sociale.

M^{me} G : « *Pourquoi vous voulez être compositrice ?*

(réflexion) Pour me développer, par des compositions qui ne sont pas encore connues.

Vous développer ?

Dans tout, oui, la vie. Je voudrais exprimer le monde de Buddha, parce que je suis bouddhiste. »

« Plutôt que de lire des livres, je préfère faire du sport pour avoir une bonne santé, parce que si je continue à composer, ça fait mal au dos. »

Les différences de légitimité entre les genres ne sont pas problématisées, la cohabitation des styles commercial et savant, étant parfaitement assumée, par une compositrice qui a réussi à construire sa vie entre deux territoires, grâce au télétravail.

M^{elle} E : « C'était des musiques de films, d'animation, de jeux vidéo, pour la TV, etc. (...) je voulais acquérir de plus en plus de technique, de nouvelles possibilités avec ces matériaux.

Cela a changé votre écriture ?

Ah oui, oui, oui. Je suis beaucoup plus libre qu'avant, j'ai beaucoup gagné de techniques de logiciels et d'ordinateurs, mais bizarrement mes clients japonais n'aiment pas, parce qu'ils trouvent que c'est un peu compliqué, alors je fais attention, parce qu'il faut quand même gagner de l'argent. (...) Comme j'ai beaucoup d'expérience de musique commerciale, je peux changer plus facilement de style que d'autres compositeurs. »

Cet éclectisme au sein d'univers dissonants accroît le sentiment chez ces compositrices d'être particulières, qui mêlent étroitement identités individuelle, professionnelle, sociale ou encore nationale.

M^{elle} G : « *Donc compositeur, ce n'est pas un métier « normal » (rires) pour les japonais ?*

Ce n'est pas comme les autres musiciens, c'est vraiment particulier, parce qu'ils ont beaucoup d'idées et d'expression. Surtout moi, je suis très particulière (rires). J'ai plus de caractéristiques et c'est entier. Je ne sais pas du tout dire : je suis japonaise. Même mes amis français me disent : tu n'es plus japonaise (rires). »

2.3.2. Le territoire

Le rapport au territoire est conditionné par le présent immédiat, la situation en train d'être vécue. Il est constamment négocié.

M^{elle} G : « ça dépend vraiment de ce que je veux apprendre, si je veux apprendre la musique traditionnelle, encore plus, je rentrerai au Japon, sinon, je resterai en France.

Mais depuis le grand attentat, je me demande... »

L'entretien souligne l'hybridation des rôles sociaux qu'elles occupent selon une logique d'ajout semblable à celle qu'elles utilisent pour composer et qui prend la forme d'un assemblage de plusieurs activités en fonction de goûts, habitudes, besoins, circonstances, solutions possibles pour rester en France.

M^{elle} G : « Je voudrais devenir professeur de composition, d'analyse, et aussi compositeur, faire des concerts, devenir pianiste.

Qu'est ce qui est le plus important pour vous dans tous ces métiers ?

Compositeur, pour l'expression...

Et les autres ?

Depuis toute petite je fais du piano. J'aime beaucoup le piano, c'est tout. »

2.3.3. La musique traditionnelle japonaise :

Cet éclectisme va affecter également leur rapport à la musique traditionnelle japonaise, dont elles revendiquent sans précaution l'héritage, le « je » devenant « nous », et pointent avec encore plus de précision que le groupe précédent les caractéristiques.

M^{elle} E: « (...) comme je suis japonaise, je ne le pensais pas du tout jusqu'à présent, mais il y a beaucoup de sons de musique traditionnelle japonaise, comme la mélodie et la construction de l'harmonie, dans ma musique (...) nous, notre écriture est monophonique, une ligne et une harmonie très simple de trois notes (geste). Par exemple, le Nô, c'est du théâtre japonais avec juste une ligne de mélodie et des variations, et le koto, avec juste 2 ou 3 harmonies en plus. »

Son usage n'est pas problématisé, il ne s'agit pas non plus de se tenir « au milieu », de répondre à un « besoin », mais d'utiliser librement une ressource supplémentaire.

M^{elle} E: « *Qu'est-ce que vous faites de cet héritage maintenant que vous en êtes consciente ?*

Ce n'est pas facile, on peut dire que j'ai agrandi mes possibilités de techniques (rires). Maintenant, je peux ajouter le sens occidental comme je peux rester dans le style japonais, c'est vraiment libre. »

2.3.4. La parole

La psychologisation de la présentation du « moi » est davantage marquée. La musique est à la fois un réceptacle de leur souffrance existentielle et un moyen de l'oublier. Elle renvoie la compositrice à la fois à sa singularité et à sa solitude⁶.

M^{elle} E : « *Quelle est l'importance de ce métier dans votre vie ?*

(réflexion) Dans ma vie, quand j'ai des difficultés, de la tristesse, des problèmes économiques, etc., et que j'écris de la musique, et avec la peinture aussi, je peux tout oublier. Il y a seulement la musique, très belle, et j'oublie tous les problèmes de ma vie. Pas seulement oublier... C'est nécessaire, peut-être, comme la nourriture et l'eau (rires). »

⁶ Alors même que leur situation entre en résonance avec la Seconde modernité japonaise, et son injonction, notamment institutionnelle, à être soi-même sans en avoir les moyens, du fait de la crise économique (Kazuhiro, 2008).

Les espaces de parole que peuvent investir les compositrices, notamment celui de la notice, font de la souffrance, mais aussi du plaisir, des objets de discours s'employant à caractériser leur relation à la musique.

M^{me} F : « Par exemple, si c'est une œuvre vocale, je veux expliquer dans la notice le sens du texte du poème, comme la vie idéale, parce que j'a eu quelques problèmes dans la vie. »

C'est pourquoi ce type de compositrices manifeste beaucoup de plaisir à écrire des notices et n'en remet pas en question l'usage, contrairement aux types précédents. Un continuum d'expression est établi entre parole et composition, la notice étant parfois chargée de récapituler le contenu exhaustif de l'œuvre.

M^{me} E : « J'ai présenté par exemple mon œuvre de musique électroacoustique, sur la légende d'Ys. J'ai d'abord expliqué le sujet de la légende et ensuite la technique, l'analyse de l'harmonie, avec le logiciel, et ensuite comment on construit la musique, parce que j'ai fait l'analyse spectrale du son de cloche d'Ys. »

Ainsi des profils atypiques sont réunis ici en un même type, à travers l'« effet de situation » puissant qui consiste à être actuellement en formation et qu'il s'avère délicat de dissocier des effets d'âge, de génération ou encore de situation civile. J'ai qualifié le déplacement effectué par ce dernier type de compositrices de « parcours », en ce qu'il vient du latin de basse époque : « percursus » qui signifie l'action, au sens figuré, de « passer en revue », de « visiter dans toute son étendue ». Il correspond à leur propension au butinage éclectique de toutes les ressources disponibles et susceptibles de nourrir à la fois leur vie et leur art.

Conclusion :

Nous voyons ainsi combien de nouvelles tendances, qui se doublent de conceptions et d'attitudes personnelles diversifiées, caractérisent l'évolution d'une population qui présente pourtant une grande spécificité. Si cette recherche demande le secours empirique d'un échantillon plus étoffé, elle montre déjà les modalités propres au travail du social en situation de déplacement et qui intègre la dimension de l'expérience qui consiste à se mouvoir et à se tenir entre deux territoires.

C'est pourquoi, plutôt que de qualifier, sur le mode identitaire, ces trois types de compositrices en « Universelles », « Originelles » ou « Butineuses », nous avons choisi de qualifier leurs modes nuancés de déplacement géographique. Ils se doublent, notamment, de

déplacements symboliques tel que celui qui concerne le rapport à la tradition musicale du pays d'origine, héritage lointain, transcendant et gênant, mémoire à revitaliser, ou encore ressource immanente à mobiliser pour ses potentiels créatifs. Le déplacement géographique est avant tout symbolique, et le déplacement symbolique est avant tout culturel.

Aussi, le rapport à la tradition japonaise est une des catégories les plus structurantes de notre typologie, les enquêtées vivant toutes une situation ambivalente, en tant que compositrices de musiques occidentales dont elles sont plus ou moins les « porteuses » légitimes et de musiques japonaises utilisant une tradition dont elles sont également plus ou moins les « porteuses » légitimes.

Une grande prudence nous est donc empiriquement rappelée concernant les questions d'influence et de syncrétisme. Elles nécessitent une analyse attentive des processus de rétroaction interculturelle dont les croisements produisent des phénomènes d'assignation identitaire paradoxaux et en évolution constante.

La perspective pluridisciplinaire, qui consiste à analyser la musique selon l'entrée territoriale, qui est à la fois une affaire de frontières et de passage, peut y contribuer. Elle nous convie, dans le même temps, à réévaluer selon des problématiques plus ouvertes et globales les limites données par les disciplines académiques au domaine musical.

Bibliographie :

DEMAZIERE, Denis & DUBAR, Claude (dir.). *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion*. Paris : Nathan, 1997, 350 p.

GLASER, Barney G., & STRAUSS, Anselm L. *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative* (Traduction française de M.- H. Soulet & K. (Euvray de *The discovery of grounded theory : strategies of qualitative research*. Chicago, IL : Aldine 1997). Paris : Colin, 2012, 409 p.

GUILLEMETTE, François. « L'approche de la *grounded theory* ; pour innover ? », *Recherches qualitatives*, 2006, 26 (1), p. 32-50.

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan, 1996, 128 p.

KAZUHICO, Yatabe. « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », *Hermès*, 3/2008, n° 52, p. 41-50.

LETHURGEZ, Florence. « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », *Comparatismes en Sorbonne*, Paris, Mai 2014, [en

ligne] http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf (consulté le 15 septembre 2016).

LUCKERHOFF, Jason & GUILLEMETTE, François. *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, 302 p.

MARTUCCELLI, Danilo. *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Paris : Colin, 2006, 480 p.

PAILLE, Pierre & MUCCHIELLI, Alex. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Colin, 2013 (3^e édition), 312 p.

WARNIER, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*, Paris : La Découverte, 2007 (1999), 123 p.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle & LEVY, Christine, « Naissance d'une revue féministe au Japon : *Seito* (1911-1916) », *Ebisu, Études japonaises*, 2012, n° 48, *Clio* 2/2013, n° 38, p. 357-357 [en ligne] URL : www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2013-2-page-357a.htm (consulté le 15 septembre 2016).