



HAL
open science

Etre une compositrice japonaise en France aujourd'hui : entre tradition et mondialisation

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Etre une compositrice japonaise en France aujourd'hui : entre tradition et mondialisation. 2023. hal-03941086

HAL Id: hal-03941086

<https://hal.science/hal-03941086>

Preprint submitted on 16 Jan 2023

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.

Etre une compositrice japonaise en France aujourd'hui : entre tradition et mondialisation

Florence Lethurgez

Introduction

La formation en France du musicien japonais semble avoir jusqu'à présent constitué un angle mort de la recherche académique, plus à l'aise avec l'étude inverse, l'influence des musiques étrangères sur la musique occidentale, souvent marquée par les catégories de l'exotisme et de l'orientalisme. Cette dissymétrie dans la conception même des problématiques est caractéristique de l'objet à analyser.

Un cadrage disciplinaire progressivement élaboré associe musique, communication et géographie pour cerner empiriquement les phénomènes de mondialisation. Appréhender la musique par les espaces où elle s'implémente, tels qu'ils sont redistribués par la mondialité, et par les formes particulières que la communication y prend, permet d'avoir accès, d'une manière à la fois globale et fine, aux logiques sociales qui y président.

Notre approche croise les perspectives de la géomusique (Canova, 2014 ; Raybaud, 2014 ; Romagnan, 2000) qui s'intéresse à la musique depuis les tensions spatiales dont elle est l'indicateur, entre fixité et mobilité. Elle est vécue et pensée à la fois dans ses ancrages à des territoires établis, en termes de tradition, de style, notamment national et dans sa capacité à recomposer des « espaces mobiles » (Rettaillé : 2006) qui se jouent aisément des frontières. La musique, en tant qu'activité sociale, reste cependant l'objet central de nos analyses, ce qui n'enlève rien à son rôle de nouvelle surface révélatrice que lui donne aujourd'hui la géographie (Canova, Bourdeau, Soubeyran : 2014 ; Guiu : 2006 ; Levy : 1999).

Nous explorons ici le rôle des institutions de formation à la composition dans la construction de la mondialité de la musique. Dans ces établissements, comme le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, des professeurs, formés internationalement, enseignent à des étudiants de toutes origines. La musique dite « contemporaine », écrite à partir de 1945, est un segment musical spécifiquement affecté par cette logique. L'attitude avant-gardiste qui en est le creuset fait table rase des traditions nationales (Mathieu : 2003), afin de construire, à rebours des musiques nationales « savantes » d'une part et des musiques actuelles « massives » d'autre part, un universalisme intégrant la diversité (Aguila : 1995 ; Delière : 2003). Son programme met plus particulièrement en question l'appartenance territoriale comme périmètre d'un héritage traditionnel ou national.

Notre programme de recherche sur les verbalisations qui entourent la musique contemporaine montre que ce discours est considéré socialement par les acteurs comme une *lingua franca* spécifique (Lethurgez : 2017a ; 2017b). Dans le cas des compositrices japonaises étudiées, la capacité à produire un discours sur la musique, et sur la leur en particulier, constitue une épreuve d'acculturation. Nous faisons l'hypothèse que cette communication instituée est un outil central de construction de la mondialité de la musique contemporaine.

Nous proposons le terme mondialité en ce qu'il qualifie une échelle et un processus¹. Il définit un ordre caractérisé de phénomènes, faisant sens pour les acteurs. Le « mondialisme

¹ Le terme *mondialité* est un substantif qui, au début du XX^e siècle, renvoie à ce qui est « relatif au monde entier » (*Nouveau Larousse illustré*, édition de 1903), au caractère mondial de quelque chose. Voir <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/mondialit%C3%A9>

», quant à lui, est une attitude éclectique qui consiste, pour un compositeur, à puiser librement dans la tradition musicale de divers pays (Pascal : 2005).

Approche théorique et méthodologique

Comment appréhender les phénomènes impliqués dans la circulation transnationale de la musique contemporaine ? A quel niveau placer l'observation et l'analyse ? Nous choisissons de partir du niveau individuel. Comment la mondialité s'inscrit-elle dans les trajectoires d'acteurs individuels ? L'échelle individuelle est centrale pour tenter de saisir la manière dont les acteurs parviennent à entrer dans une profession aussi spécifique que la composition, en adoptant dès le stade de leur formation, une stratégie transnationale. Dès lors, comment font-ils face aux logiques collectives des institutions de formation, d'organisation et de diffusion de la musique contemporaine ? L'enquête travaille un corpus de huit compositrices japonaises. Nous sélectionnons à dessein un segment très circonscrit afin d'être au plus près de la fabrique sociale des phénomènes (Warnier, 2008). Notre échantillon est établi sur la base d'un principe de diversité, en termes d'âge, de génération, de situation civile, de formation initiale, de projet et de réalisation professionnels.

L'analyse est générationnelle. Les compositrices sont nées entre les années soixante et les années quatre-vingt-dix. Leurs positionnements sont, de fait, clairement nuancés. Le fait de s'intéresser à une population féminine et d'intégrer des problématiques de genre est validé par la réflexion féministe japonaise, d'emblée transnationale, dès 1880 (Zancarini-Fournel : 2012). Le voyage en France des jeunes femmes est destiné à en parfaire et conclure la formation. Enfin, la situation de formation constitue une étape importante du cycle de vie, un moment crucial de construction identitaire, sur le plan personnel, social, culturel et professionnel (Dubar : 2000 ; Pascal : 2005). Propice au passage et à la bifurcation, elle suscite formulation et reformulations identitaires, en chaque individu, sous l'effet des enjeux du présent. Des précautions sont à prendre dans l'usage de la notion d'identité, c'est pourquoi nous lui préférons celle d'identification : « *Dans la mesure où l'identité est toujours la résultante d'un processus d'identification au sein d'une situation relationnelle, dans la mesure aussi où elle est relative, car elle peut évoluer si la situation relationnelle change (...)* » (Cuche : 83). Ce processus, qui constitue une épreuve pour les enquêtées, est rendu plus complexe encore par leur situation de déplacement culturel (Martucelli : 2006).

Notre approche est compréhensive et discursive. Nous ne cherchons pas à mesurer à l'aide de facteurs objectifs et quantifiables ce qui détermine la situation transnationale des enquêtées, mais à en comprendre les motifs. L'entretien est un moment de travail sur soi à dimension sociale, qui consiste à se donner une certaine cohérence, tant à ses propres yeux qu'à ceux de l'enquêteur. L'analyse fait appel à des dispositifs de traitement qualitatifs de discours, catégories thématiques et biographiques essentiellement (Paillé & Mucchielli, 2013 : 316).

Elle relève notamment les catégories que nous appelons *autogéographiques* mobilisées par les compositrices, qui balisent leurs déplacements concrets et imaginaires entre les territoires. Elle relève également les indices biographiques, qui y sont associés. Il s'agit d'observer comment les temps relatifs à des espaces sont pointés et qualifiés par les acteurs. Enfin, la situation vécue par les individus fait émerger, d'une manière spécifique à la composition, la notion ambiguë d'identité culturelle. La musique, notamment pour ceux qui la composent, est un domaine exceptionnel, à forte dimension symbolique.

Identité et mondialité : entre syncrétisme et universalisme

1. Une typologie géo-identitaire

Le cheminement objectif et symbolique qui permet d'accéder à la profession de compositeur, intègre, selon des modalités nuancées, la mondialité qui s'attache aujourd'hui à cette activité artistique. Le périmètre vécu des territoires de départ et d'accueil s'hybride à un imaginaire puissant, celui d'un *concert des nations* qui est propre à la musique contemporaine. Il préside au départ en France, mis en concurrence avec l'Allemagne et les Etats-Unis. Le territoire de départ est, quant à lui, agrandi aux dimensions des pays de l'Asie orientale : Corée, Chine (Konk, 2006), etc.². Le déplacement aller se conçoit, dès le départ, dans une dynamique de poursuite de carrière nuancée.

Chez les compositrices nées dans les années soixante, la mondialité est soumise à une exigence d'universalité abstraite, qui les conduit à privilégier le médium de la forme. L'émotion est subjective, alors que la forme, « il faut l'accepter³ ». Les compositrices de la génération suivante opposent à cette référence stable celui d'un *moi* à la fois plus incertain et concret, rendu mobile, comme l'espace, par des choix personnels. Connaître les autres, permet, par différence, déclare l'une d'elle, « de commencer à voir ce que je veux faire ». Les compositrices en situation de formation au moment de l'enquête ont des parcours moins homogènes que les autres compositrices. La référence qui préside à la mondialité de leur musique est un *moi* devenu éclectique et contingent. Elles veulent « en savoir de plus et, rechercher des possibilités d'écrire autrement ».

Ainsi, les enquêtées confèrent à la mondialité de leur activité des significations nuancées selon leur conception du monde social et la place qu'elles y tiennent en tant que compositrices.

2. Le « problème » du syncrétisme

L'emprunt à la musique traditionnelle japonaise est un thème saillant de l'analyse. Il est également requalifié en fonction des générations et des groupes. Le déplacement géographique et culturel met en tension la quête d'une origine d'une part et celle d'une autonomie artistique et sociale d'autre part. Les imaginaires dans l'un et l'autre cas motivent ou repoussent la recherche de syncrétismes, voire « l'invention de traditions » (Hosbawn & Ranger : 1983). De fait, il s'agit de combiner une modernité vécue et une tradition non pratiquée. Pourtant, son « authenticité » devient la finalité la plus profonde, ou « aboutie », du travail compositionnel, chez certaines compositrices. Le déplacement les conduit à vouloir ou même devoir se redéfinir par rapport à leur tradition d'origine. Il s'agit, pour elles, de mobiliser toute une histoire culturelle, d'en saisir l'essence, l'*aura*, afin de ne pas faire un placage artificiel. Cette dimension de l'activité compositionnelle fait appel à des savoirs qui ne doivent rien à la formation poursuivie en France.

Les compositrices les plus âgées, universalistes, procèdent à une analyse critique de ce qu'elles considèrent comme un écueil. Elles ne souhaitent pas, par le recours à l'exotisme, « se vendre plus facilement » d'autant qu'à partir de Meiji, ajoute l'une d'elle, « on a stratégiquement arrêté d'enseigner la musique japonaise », pour égaler l'Occident. La génération suivante évoque le besoin de retrouver ses origines, auquel le sens même de la composition est consacré : « rechercher d'où je viens ». L'authenticité de la démarche est mesurée à l'aune individuelle et non en tant que principe collectif. Une enquêtée déclare se situer « au-milieu ». Les compositrices encore en formation se considèrent comme les destinataires d'un héritage « naturel ». Elles utilisent le « nous » pour qualifier une dimension de la musique, le silence, comme « un espace à trois dimensions ».

² C'est pourquoi nous avons également interrogé des compositrices coréennes, singapouriennes ou chinoises.

³ Les passages entre guillemets proviennent des *verbatim* d'entretiens.

Un déplacement du rapport à la tradition continue à s'accomplir, chez les compositrices enquêtées, sous l'effet de cette mondialité : héritage gênant, racine authentique, ressource à utiliser. Il rend compte des relations symboliques et concrètes entre des cultures musicales différentes avec lesquelles les compositrices entretiennent une relation construite socio-historiquement.

3. L'épreuve de la parole

Les compositrices se montrent unanimes sur cette question, contrairement à celles qui sont évoquées précédemment, ce qui confère sa robustesse à notre hypothèse : l'institution de formation française est marquée par la montée en puissance d'un agir communicationnel qui légitime et accroît l'agir créatif.

Des professeurs, eux-mêmes formés de manière transnationale (un professeur japonais ayant étudié en France ; un professeur français qui entretient des liens privilégiés avec le Japon) sont des courroies d'une transmission qui s'opère d'institution à institution. Ce mouvement d'influence complexe caractérise les formes de construction de la mondialité propre à la musique contemporaine. La rencontre au Japon d'un compositeur français, comme Paul Méfano, permet l'« arrivée à Paris ». Les apports essentiels de l'institution de formation ne sont pas les savoirs transmis par les enseignants, mais l'opportunité de rencontrer des étudiants de provenance internationale, « ce qui était inattendu ». L'institution sollicite l'expression d'un moi singulier, qui préside à l'individuation requise pour composer de la musique contemporaine. Les professeurs essaient de leur « faire sortir les choses », et ainsi, d'« éclairer la bonne voie ».

L'institution le fait notamment par un usage de la parole qui repose sur un individualisme discursif de type logique, pratiqué également, sous des formes nuancées, dans d'autres pays d'Europe et aux USA⁴. Il faut expliquer pourquoi et comment on compose, ce qui constitue « le premier choc » pour les enquêtées. La mondialité de la musique contemporaine repose notamment sur l'apprentissage d'une parole spécifique à côté de savoirs techniques. Elle est conçue comme le prolongement d'un travail compositionnel, et enseignée, en tant que telle, par les institutions françaises de formation.

Conclusion

La mondialité musicale, toujours évolutive, se construit ici par des phénomènes complexes de consolidation des modèles pédagogiques et esthétiques dans le creuset de grandes institutions. Les compositrices étudiées présentent des caractéristiques communes qui caractérisent les formes contemporaines de mondialité musicale à la croisée de logiques communicationnelles et géographiques.

La mobilisation d'une lingua franca, d'une langue commune véhiculaire, chargée d'accompagner l'extrême diversification des esthétiques compositionnelles, est censée venir pallier le *manque à la communication* de cette musique (Albéra, 1997). Cette production discursive, à vocation centrifuge, entre ainsi en tension avec le mouvement de retour aux origines qui motive la tentation syncrétique.

Cette enquête propose une manière d'entrer dans l'étude de la mondialité musicale *par le bas* (Portes, 1999). Elle est requise dès lors qu'il s'agit d'appréhender un phénomène symbolique complexe comme peut l'être un processus de transfert culturel en régime de

⁴ Le compositeur Nicolas Verin nous confiait dans un entretien combien la pédagogie délivrée dans les universités américaines reposaient sur la production intensive d'écrits à propos des œuvres composées par les étudiants. Il s'agit d'un autre segment à étudier de la mondialité en musique contemporaine.

mondialité. Le périmètre de l'objet étudié correspond, en outre, à la dimension parcellaire des phénomènes qui en relèvent, dont on ne peut étudier que tel ou tel fragment.

Références bibliographiques

- Aguila, J. (1995). Musique contemporaine : le temps des ruptures. Dans Pierre Gumpłowicz (Éd) 1944-1954. *Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu* (154-155). Paris : Autrement.
- Albéra, P. (1997). Médiations. *Musiques en création. Textes et entretiens*. Genève : Contrechamps éditions, 9-16.
- Canova, N. (2014). *La musique au cœur de l'analyse géographique*, L'Harmattan.
- Canova, N., Bourdeau, P., Soubeyran, O. (Éd) (2014). *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*, CNRS Éditions - Postlude de S. Waterman.
- Charaudeau, P. (2001). Langue, discours et identité culturelle. *Éla. Études de linguistique appliquée*, 123-124, 341-348. Repéré le 23 juin 2017 sur <http://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm>.
- Charaudeau, P., Maingueneau, P. (Éd) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Cuche, D. (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, coll. « Grands repères ».
- Deliège, C. (2003). *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont : Mardaga.
- Dubar, C. (2000). *La crise des identités, L'interprétation d'une mutation*. Paris : PUF.
- Guiu, C. (Éd) (2006). Géographie et musiques : quelles perspectives ? *Géographie et cultures*, 59.
- Hobsbawm, E. T. Ranger, T. (Éd) (1983), *The Invention of Tradition*. Cambridge, 1983, traduction française : *L'invention de la tradition*, trad. par Christine Vivier, Éditions Amsterdam, 2006.
- Kazuhiko, Y. (2015). Le « dépassement de la modernité » et la sociologie japonaise. *Socio*, 5, 115-138.
- Konk, L. (2006). Music and moral geography: construction of "nation" and identity in Singapore". *GeoJournal*, 65, 103-111.
- Lethurgez, F. (2017a). Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine. *Information Géographique, Musique et attachement : lieux, territoires et scènes musicales*, 1. Paris : Belin, 86-101.
- Lethurgez, F. (2017b). Ecrire et dire le travail au public : notes d'intentions et de programme de la musique contemporaine. *Ergologia*, 18, 81-104.
- Levy, J. (1999). *Le tournant géographique*, [Chap.12 : « Les promesses de l'improbable : espace et musique »]. Paris : Belin.
- Martuccelli D. (2006). *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*. Paris : Colin.
- Mathieu, J. (2004). Transgressions impossibles ? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 83, 39-51. Repéré le 8 juillet 2017 sur <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-39.htm>
- Pascal, N. (2005). *Identités dans un monde de pluralité : musique(s) et société(s) au tournant du XXI^e siècle. Circuit : musiques contemporaines*, 15(2), 55-72.
- Paillé, P., Mucchielli, A. (2016 [2003]). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, coll. « U ».
- Portes, A. (1999). La mondialisation par le bas. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 129(1), 15-25.

- Raibaud, Y. (Éd) (2009). *Comment la musique vient au territoire ?* Pessac : MSHA.
- Raibaud, Y. (2014). Musique (Géographie et). Dans J. Lévy et M. Lussault (Éd), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés (700-701)*. Paris : Belin.
- Retaillé, D. (2006). De la justice spatiale à l'espace mobile : épistémologie et déontologie. Dans *Du côté de chez Alain Raynaud, trajectoire de géographe*. Travaux de l'Institut de Géographie de Reims, 125/126, 55-76. Repéré le 5 septembre 2019 sur https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_2006_num_32_125_1511
- Romagnan, J.-M. (2000). La musique : un nouveau terrain pour les géographes., *Géographie et culture*, 36, 107-126.
- Warnier, J.-P. (2008). *La mondialisation de la culture*. Paris : La Découverte, coll. « Repères ».
- Zancarini-Fournel, M. (2012, automne-hiver). Naissance d'une revue féministe au Japon : *Seito* (1911-1916). *Ebisu, Études japonaises*, 48, Christine Levy (Éd). Repéré le 15 septembre 2016 sur <https://journals.openedition.org/cli/11790>.