



**HAL**  
open science

# Genre, génération, géographie : La formation en France des jeunes compositrices japonaises

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Genre, génération, géographie : La formation en France des jeunes compositrices japonaises. 2023. hal-03945301

**HAL Id: hal-03945301**

**<https://hal.science/hal-03945301>**

Preprint submitted on 18 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.

## Colloque Le musicien japonais en France

### Genre, génération, géographie : La formation en France des jeunes compositrices japonaises

Florence Lethurgez (EC Sciences de l'Information et de la Communication)  
Aix-Marseille Université  
IRSIC EA 4262

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. Aussi, le thème de ce colloque est une occasion heureuse de déconstruire cette part d'impensé et d'atteindre une plus grande réciprocité dans la construction des problématiques.

Du fait, tout d'abord de la singularité des sociétés concernées, le Japon étant un pays qui met en tension un modernisme radical (aujourd'hui en crise) et un attachement à ses traditions, parfois en écho à l'étiquetage orientaliste occidental. Quant à la France, elle est à la fois un pays occidental moderne et un pays à la culture « raffinée », aux yeux des japonais, puisant, à l'inverse des États-Unis d'Amérique, dans les sources spirituelles et philosophiques de la « vieille Europe ».

Un regard encore plus approché sera porté sur l'itinéraire de jeunes femmes japonaises venant étudier la composition en France, phénomène dont les flux différenciés au tournant du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle restent à décrire et expliquer.

Nous faisons l'hypothèse que le choix de cette population spécifique est particulièrement éclairant, en ce qu'il nous permet d'isoler des actions et vécus différents dans des situations en apparence semblables propres à des individus ayant une même position et qui ne la vivent pas de la même manière.

La tranche d'âge de la population retenue (compositrices nées à partir des années 60) est également l'occasion d'observer le positionnement de générations spécifiques dans l'histoire des relations entre le Japon et la France depuis *Meiji*. Les parents de ces générations ont bénéficié de la deuxième ouverture à l'Occident, après-guerre, et d'un modèle de société de consommation aujourd'hui en crise<sup>1</sup>. Nous parlons de « jeunes » compositrices car notre étude porte sur le moment de la formation qui est celui de la jeunesse ou qui concerne cette période de la vie.

Le fait de s'intéresser à une population exclusivement féminine a pour but de d'identifier des logiques sociales spécifiques, avant de procéder à une comparaison moins fine entre homme et femme.

Une relation particulière entre la femme japonaise et la France est validée empiriquement par la spécificité de la réflexion féministe japonaise, d'emblée transnationale, dès 1880<sup>2</sup>. Un rôle libérateur a été assigné à l'éducation, comme source d'affirmation de la personnalité, le « voyage en France » étant destiné à parfaire et conclure leur formation, voire leur permettre d'échapper à leur destin social, en approfondissant une expression artistique individuelle.

La situation de formation que nous avons retenue dans l'enquête, correspond enfin à un moment significatif, à la fois d'accumulation de contenus et d'identification, particulièrement éclairant dans une problématique

---

<sup>1</sup> Yatabe Kazuhico, « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », *Hermès*, La Revue 3/2008 (n° 52), p. 41-50.

<sup>2</sup> Michelle Zancarini-Fournel, « Christine LEVY (coord.), « Naissance d'une revue féministe au Japon : *Seito* (1911-1916) », *Ebisu, Études japonaises*, n° 48, automne-hiver 2012 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 38 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 28 mars 2015. URL : <http://clio.revues.org/11790>. La revue *Seitô* (septembre 1911-février 1916) fut la première revue littéraire créée uniquement par les femmes, pour les femmes. Sous l'impulsion de Hiratsuka Raichô (1886-1971), puis d'Itô Noe (1893-1923), elle devint l'emblème des femmes nouvelles, rebelles à l'injonction de devenir de « bonnes épouses et mères avisées (ryôsai kenbo) ».

faisant appel de manière centrale à la notion d'identité<sup>3</sup> ne serait-ce que par l'entrée dans une spécialité aussi spécifique que la composition, et la projection dans un avenir professionnel souhaité. Ce processus est rendu plus complexe encore par la situation de déplacement culturel vécu par nos enquêtées, qui doivent procéder à un travail de composition identitaire accru, afin de construire une cohérence entre des dimensions de l'être telles que de jeune, femme, japonaise, compositrice et de l'impliquer éventuellement dans la composition. Enfin, lors du choix et de l'installation en France, de l'ajuste à la réalité, en faisant se croiser savoirs et pratiques.

## **Cadre méthodologique et théorique :**

Notre objet d'étude fait appel à l'analyse qualitative de données discursives, à même d'extraire des significations attachées à des processus sociaux et culturels vécus par des individus situés dans des groupes. L'entretien approfondi permet d'observer le travail sur soi, effectuée par les enquêtes afin de restituer leur cohérence au cours d'un échange qui est l'occasion de faire un récit sur soi, de mettre en forme son expérience. L'entretien ne retient pas des représentations toutes faites, il contribue à les produire notamment en réactivant la mémoire, en sollicitant la conscience, ce dont témoignent les temps longs de réflexion de nos enquêtés (mémoire au repos, oubliée, non réactivée jusqu'alors). Il s'agit de faire émerger le sens dans le processus de recherche même.

À un stade encore exploratoire, cette recherche ne fait pas appel à des dispositifs théoriques et méthodologiques très formels, hormis l'analyse par catégories conceptualisantes et biographique<sup>4</sup>, afin d'accueillir sans les circonscrire prématurément, les données émergentes. Les catégories conceptualisantes ne correspondent pas à des thèmes définis a priori et que pourrait recenser une analyse de contenu.

L'analyse biographique est requise dans une problématique qui active le passé, le présent et l'avenir et dans le cadre d'une démarche sociologique plaçant au centre de sa réflexion les processus d'individuation et de socialisation. Nous serons ainsi attentifs aux insertions biographiques marquées, donnant lieu à des narrations nourries, sans pour autant les solliciter selon l'ordre traditionnel du récit de vie. Nous laissons les enquêtées choisir l'ordre narratif qu'elles estiment explicatif de leur cohérence identitaire. Certaines interprètent le passé à partir du présent, d'autres font l'inverse. Certaines identifient « un » moment décisif de l'existence, alors que d'autre font se succéder une composition de choix et donc d'expériences et d'épreuves se combinant entre elles tout au long de leur vie. Il s'agit de donner à la conduite de l'entretien la possibilité à l'individu de définir les temps et les espaces qui comptent le plus, qui soutiennent son monde, de raconter sa vie à partir de là où il le veut, ou cela fait sens.

Les méthodes retenues s'inscrivent dans le levier théorique des sociologies de l'individu, qui cherche à saisir le social sous sa forme individuelle.

Plus précisément encore, nous reprenons pour cette recherche les perspectives de Danilo Martucelli sur la question de l'individuation et des épreuves par lesquelles l'individualité parvient à se construire, à se forger. L'individualité correspond au type d'individu qui est structurellement fabriqué dans une société à une période historique donnée, et nous avons repéré l'insistance dans les discours des compositrices, sur ces processus d'individuation saisis dans des processus de socialisation culturels et professionnels propre à leur situation en France.

Les acteurs sociaux affrontent un ensemble d'épreuves standardisées, des défis sociaux qu'ils se doivent d'affronter individuellement. Connaître une société, c'est connaître l'ensemble standardisé d'épreuves qui lui est spécifique, et qui est sensiblement différent au Japon et en France qui se donne comme un processus opaque, non explicite. Il demande de la part des compositrices des apprentissages nouveaux et constants, visibles plus particulièrement dans l'univers de la formation puis du travail.

---

<sup>3</sup> Les références théoriques sont très nombreuses pour cette notion qui se situe à la croisée de plusieurs disciplines, dont nous privilégions celles qui constituent le référentiel de la sociologie de l'individu (de Taylor, Mead, Goffman, Giddens, à Dubar, Ehrenberg, Kauffmann, Martucelli, Dubet, Lahire, Singly, etc.), même si nous tenons compte des critiques qui sont apportées à une notion pouvant constituer un « piège » épistémologique (Cuhe : 2010).

<sup>4</sup> 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.

Ainsi, les vies personnelles de nos compositrices sont étudiées comme soumises à un ensemble permanent de défis, plus particulièrement attachés au déplacement et à ses états intermédiaires souvent délicats (transition, passage, bifurcation éventuelle): être une jeune femme japonaise venant étudier la composition en France, ayant à décider de la durée et de la finalité de son parcours. Nous estimons qu'une telle expérience ne doit pas être artificiellement contraint, au cours de l'entretien, par l'ordre biographique linéaire des étapes qu'elles traversent (formation, installation, travail).

Générées par la dimension institutionnelle des sociétés modernes (école, travail, famille, résidence), elles obligent les individus à trouver en eux-mêmes la force dont ils ont besoin pour les affronter, de manière solitaire, alors qu'elles renvoient à des dimensions du lien social lui-même : rapport à l'histoire, aux collectifs, aux autres, à soi-même. Enfin, elles ne sont pas les mêmes ou ne sont pas vécues de la même manière pour les générations successives de « défricheuses » et d'« héritières » successives.

La consigne, la manière dont j'ai présenté le sujet de l'enquête, et qui conditionne bien sûr une certaine manière de se l'approprier, est la suivante :

*« En interrogeant une compositrice française, nous avons évoqué qu'il y a eu et qu'il y a encore, selon des flux nuancés, des jeunes femmes asiatiques, et plus particulièrement japonaises, qui venaient parfaire leur formation de compositrices en France. Cela m'a semblé être un phénomène significatif.*

*Je voulais analyser ce phénomène sur plusieurs générations, avec des compositrices qui sont restées, reparties, en formation actuellement et qui ont des projets différents, pour comprendre leur motivation, leur cheminement, le sens que ça a pris dans leur vie, dans leur identité de compositrice et dans leur manière aussi de composer.*

*Pour moi, quoi que vous répondiez, vous « avez raison », mais si vous sentez la nécessité de justifier vos propos, cela va particulièrement m'intéresser. »*

## **Taille et caractéristiques de la population interrogée**

Nous avons interrogé, dans cette phase exploratoire de l'enquête, sept compositrices. Nous nous situons ainsi dans le format de la galerie de portraits. Le fait d'avoir pu ordonner, selon une progression théorique les différentes entre plusieurs socialisations, selon la génération et la situation de formation, nous conduit finalement à préférer faire une typologie et donc à « anonymiser » les réponses des compositrices.

Enfin, notre échantillon est raisonné selon un principe de diversité quant à la durée des entretiens (de 35 mn à 1h40) et les variables suivantes :

- Age
- Ville de naissance
- Situation civile
- Etudes au Japon
- Projet de venir en France, en Allemagne, aux USA
- Origine et soutien des parents
- Autres ressources
- Institutions de formation en France
- Projet professionnel et son évolution
- Projet de rester en France ou non
- Situation professionnelle

## **1. Les constats généraux pour l'ensemble des interviewées :**

### **L'« ethnocentrisme » de la problématique :**

Elles font été d'un intérêt, non pas pour la France, avec laquelle elles sont loin d'avoir une relation privilégiée, qu'elle soit imaginaire (superficielle) ou concrète, mais pour l'Europe, et plus particulièrement l'Allemagne, aussi bien pour la musique classique que contemporaine, voir les USA. Leur intérêt pour la France est circonstancié et strictement professionnel.

Mme A :

*« Au début, ce n'était pas forcément pour la France, mais je voulais de toutes façons sortir du Japon, juste pour 2 ou 3 ans. »*

*« Je voulais entrer dans la classe de Lachenmann, mais il n'y avait pas de place libre. Puis je voulais entrer dans la classe de Ferneyough qui enseignait à Stuttgart, mais il venait de partir aux USA. Donc, je me suis dit, comment je vais faire, et là au Festival d'Utochi, le professeur invité était Paul Méfano, c'est comme ça que je l'ai rencontré, et il a dit : venez si vous voulez. C'est comme ça que je suis arrivée à Paris.*

*Donc il n'y avait pas un attrait particulier pour la France ?*

*Non pas du tout. »*

*« (...) des actrices, des célébrités, qui ont vécu des années glorieuses, qui sont un peu fatiguées, partent à Paris, c'est très bien vu, mais c'est une fuite... parce que l'image de Paris c'est la cuisine, la mode (...) plutôt les arts visuels, Versailles, l'impressionnisme, qui attirent plein de gens. Quand on dit que je pars à Paris, cela donne une image fashion. »*

*Mme D :*

*« Au début, j'ai hésité entre les USA et la France, parce que je ressentais que ma musique serait plus proche de la musique américaine, que j'ai écouté moi même par des CD (...). Je n'aimais pas beaucoup la musique française, mais malgré tout, j'ai demandé des conseils à mon prof de composition, Ishino 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. (...) Ce n'était pas la musique française qui m'a donné envie de venir en France, c'était juste pour approfondir mon métier. »*

### **Une « population » sur-sélectionnée :**

Ces jeunes femmes ont un profil remarquable, en ce qu'issues pour la plupart d'un milieu lettré et urbanisé, elles ont bénéficié du soutien de leurs parents, de circonstances exceptionnelles. Aucun de leur parent n'est musicien. La « fabrication » du musicien semble plus institutionnelle que familiale au Japon. Elles arrivent en France avec une motivation individuelle forte et précoce, du courage et de la ténacité, un esprit de découverte et des capacités d'adaptation particulières à un environnement favorable mais nouveau.

*Mme D :*

*« Je voulais devenir compositrice depuis l'âge de 10 ans. »*

*M<sup>elle</sup> E :*

*« Naturellement, j'ai composé, quand j'étais petite, et continué, continué. »*

*Mme C :*

*« J'ai de la chance d'avoir une famille qui ne pense pas que c'est un métier bizarre, et qui m'a encouragée à continuer des études. »*

*Mme A :*

*« Je me suis dit, il doit y avoir quelque part une musique différente, c'est pour ça que je voulais voir ailleurs. »*

*Mme D :*

*« J'aimais bien m'exprimer mais je ne savais pas comment, et la situation au Japon ne m'a pas permis de développer cette compétence.*

*Mais vous l'aviez déjà en vous ?*

*Je pense que oui. »*

*Mme C :*

*« En plus des études, la 1<sup>e</sup> et la 2<sup>e</sup> année, c'est l'enfer, avec tous les papiers à régler...*

*Mais 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.*

*Donc il faut y aller.*

*Il faut y aller. Si on me demandait de le faire maintenant, à mon âge, je ne le ferais plus (rires). »*

*M<sup>elle</sup> E :*

*« C'était très difficile, parce que quand j'étais lycéenne, mes parents ne voulaient pas que je fasse de la musique parce que c'était très risqué pour le futur, puis ils m'ont fortement demandé d'aller dans une université normale (rires).*

*Mais finalement, mon professeur de lycée, clarinettiste, m'a enseigné gratuitement pendant 3 ans (rires). En plus, il a dit à mes parents qu'il était nécessaire d'aller à Tokyo pour étudier la musique. Finalement mes parents ont accepté. »*

Le soutien spécifique de la mère atteste du lien générationnel privilégié des femmes nées après-guerre avec la France, et les capacités émancipatrices qu'elle représente, comme nous l'avons observé en préambule de ce texte.

*Mme D :*

*« Pour ma mère, c'était l'espoir, parce qu'elle voulait être une artiste, mais elle a dû arrêter à cause du mariage, et mon père a dit : tu es courageuse d'aller à l'étranger toute seule. »*

### **Des « passeurs » déterminants :**

La décision de venir en France pour parfaire ses études est toujours le fruit d'une transmission institutionnelle avec des professeurs qui ont eux même étudié en France, puis la rencontre, décisive, avec un grand compositeur-professeur français, parfois japonais et travaillant en France. Le professeur Socle qui fait que les Japonais partent selon la réception qui est faite de l'enseignement français par leurs professeurs.

Mme E :

*« A Tokyo, mon professeur m'a conseillé de venir en France pour étudier la musique électroacoustique, à l'Ircam, parce que c'est un très bon laboratoire. Il a aussi étudié à Paris avant, alors qu'il était déjà professeur au Japon, au cours d'un échange de professeur. »*

Mme F :

*« Dans son université, beaucoup de professeurs ont étudié en France, donc naturellement, beaucoup d'étudiants ont pensé, si je sors pour étudier, naturellement je choisis la France. »*

Le professeur français peut être également un « passeur », en ce qu'il incite son étudiante à faire des études de composition et plus seulement d'écriture, à modifier sur place en profondeur son projet professionnel et donc de formation :

Mme B :

*« (...) mon professeur japonais m'a donné l'idée de venir étudier l'écriture. (...) et quand j'ai presque fini (l'écriture), je me suis dit, pourquoi pas composition, parce que Paul Méfano, compositeur et professeur au conservatoire de Paris, qui enseignait l'orchestration aussi, j'ai écouté ses oeuvres, je me suis dit : c'est intéressant la composition. »*

*« Michaël Lévinas, qui enseignait l'analyse au conservatoire de Paris, m'a beaucoup encouragée (...) on est libre, c'est l'ambiance du conservatoire, de montrer des pièces de ses compositions. »*

### **Un Japon « fermé » :**

La décision de venir en France se fait sur le constat d'un « manque », lié au sentiment d'enfermement de la société japonaise, sur le plan de sa culture, de sa pédagogie et de ses possibilités professionnelles en matière de composition.

S'il s'agit aujourd'hui d'un jugement commun, un cliché, porté sur le Japon, il n'est pas investi comme tel par les compositrices, car il a déterminé concrètement leur décision et leur parcours.

La pédagogie est décrite comme une pédagogie de l'imitation, selon un modèle traditionnel, qui ne permet pas d'intégrer la « nouveauté » de manière autonome, ce qui rend nécessaire le fait de compléter sa formation en Occident<sup>5</sup>.

Mme A :

*« (...) 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 que on n'avait pas besoin d'aller ailleurs. »*

*« Tous les élèves se mettaient à faire la même chose, sans savoir vraiment si c'est ça qu'ils voulaient bien écrire, entendre, mais apparemment pour être choisis. »*

La narration d'une séquence pédagogique non verbale, comme s'il s'agissait d'un rituel, est systématiquement faite par les compositrices.

---

<sup>5</sup> Cf. Joe Kondo : p. 371.

Mme A :

« Au Japon, si vous disiez quelque chose avec des mots, c'était interdit, parce qu'il fallait tout expliquer avec la partition, avec la musique... »

« Le professeur regarde la partition et quand il sent quelque chose, il pose des questions ; et si le prof ne pose pas de questions, il ne faut pas parler, et il ne faut pas compléter avec les mots. »

Mme B :

« Avec M. Taira à l'Ecole normale, c'est un japonais, et que chez lui il y a beaucoup d'asiatiques, il ne parle pas beaucoup, il ne nous a pas demandé : « expliquez-moi ». Il regarde, puis comme il est très bon pianiste aussi, il déchiffre, il réfléchit, nous aussi, comme ça tout le monde est tendu, puis après 5 mn, il dit (elle mime la scène en montrant du doigt) : « ah ici, je préfère ça. Il touche, et ça change vraiment (mimique d'émerveillement)... »

Mme A :

« Au Japon, il y a un côté analytique qui manque, sans ce côté analytique, on n'arrive pas vraiment à approfondir notre réflexion, cela s'arrête à la surface, au niveau de l'émotion. »

Mme C :

« Si je dois faire une analyse d'une œuvre devant les gens, c'est étrange mais je la fais mieux directement en français, parce que, en japonais, selon la fin de la phrase, ce n'est pas très clair : « je crois que c'est ça », « il me semble que » (rires), ce n'est pas comme : « oui, je pense ça, parce que, parce que c'est ça » qui est très français. »

Enfin, pour travailler en tant que compositrice, il y a peu de conditions favorables au Japon, en dehors du professorat.

Mme A :

« Aujourd'hui tout le monde est prof (rires) dans ma génération, finalement on ne compose pas, on est très pris par l'université qui demande énormément de travail administratif. (...) L'éducation est devenue comme de la consommation. »

Mme C :

« Au Japon, surtout dans les concerts de musique contemporaine, il n'y a que des étudiants, des compositeurs ; il n'y a pas vraiment de public normal, malheureusement... Il y a un peu plus de possibilités de créer un projet qu'au Japon, si tout n'est pas préparé. »

Mme D :

« Au Japon, la situation sociale c'est très important, donc être free lance, c'est mal vu. Donc il faut devenir professeur à l'université et il y a peu de monde qui arrive. »

Melle G :

« Au Japon, il n'y a pas de concert de musique contemporaine, il y avait toujours un problème, quand je demandais à ce que ma partition soit donnée. Les musiciens jouaient ma pièce comme un ordinateur. Il n'y a pas d'expression, c'est trop léger. »

## Une France « ouverte » :

Sans surprise, la France est définie comme un environnement ouvert, sur le plan culturel, pédagogique et professionnel. Les compositrices y découvrent plus de liberté et de possibilités. Venues se former, elles s'individualisent et se socialisent d'une manière spécifique. Leur manière de composer est touchée, au sens où la pédagogie sollicite l'expression d'un moi singulier, y compris par la parole. L'œuvre composée est avant tout matière à exercice de la raison logique et théorique. Il faut exprimer et expliquer.

Mme B :

« Je crois qu'en faisant mes études, je découvre moi-même. »

Mme C :

« En France, Alain Gaussin, en Suisse Michaël Jarrell, tous les deux ont essayé, quand même, de me faire sortir les choses, parce qu'ils voulaient savoir ce que je pensais. »

Mme A :

« Le premier choc, c'est quand Paul Méfano me demande : « allez-y ». Je n'ai pas compris le sens : « Allez-y, quoi ? », « Il faut expliquer, parler de votre pièce ». Je ne savais pas quoi dire parce que ce n'était pas du tout notre culture. »

La manière de composer est même orientée parce ce que la compositrice va pouvoir être capable d'en dire.

Mme 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. »

Ainsi sont découverts et établis systématiquement par nos compositrices des liens serrés entre analyse et composition, une fois en France :

Mme B :

*« En classe d'analyse, au Japon, on analyse comment c'est écrit, par exemple : forme ABA, ce qu'il y a comme accord, comment c'est fait, à quelle époque. Mais ici, on analyse quelque chose qui est plus, pas seulement technique, pas seulement historique, mais... la pensée du compositeur, la psychologie, je ne sais pas.*

*On essaye de retrouver le sens que ça avait pour le compositeur ? Voilà, c'est ça.*

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

*Un peu, je crois, quand même, il y a peut-être ma façon de regarder les choses et quand j'écris, peut être, je réfléchis (...) pourquoi je veux ça, ça vient d'où, quelle est la nécessité ? »*

La découverte d'un environnement plus favorable à la musique contemporaine en France, transforme progressivement le parcours de formation en parcours d'installation. Ce temps de formation est plus long et diversifié que prévu. Le choix de rester en France est le résultat d'un processus progressif plus que d'un projet, souvent décrit avec précision par nos enquêtées.

Mme A :

*« Mes parents ont été d'accord pour que je reste trois ans, je voulais terminer un cycle. Puis quand j'ai passé mon prix, il y a eu une possibilité d'entrer en classe de perfectionnement, j'ai été la seule personne qui a été prise, j'ai expliqué ça à mes parents et cela a duré 2 ans. Pendant ce temps là, le conservatoire a créé un système de formation supérieure, où il faut faire une classe d'analyse, ça prolongeait encore, et pendant ce temps là, je me suis dit, je voudrais bien quand même 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. »*

Mme B :

*« A l'époque, en classe d'écriture, il fallait faire trois ans, avec l'harmonie, la fugue et le contrepoint. En prolongeant avec l'orchestration et la composition, cela fait sept ans (...) Pour la carte de séjour, je devais être étudiante, donc j'ai continué dans d'autres institutions, comme l'école normale de musique, où à l'époque il y avait M. Taïra. Bien sûr ce n'est pas seulement pour la carte de séjour, j'ai appris beaucoup de choses avec lui, mais, en même temps, j'avais le statut d'étudiante, pendant 2 ans. Après M. Taïra, j'ai fait un DEA, à l'Ircam, en musicologie. »*

Les compositrices articulent directement les contenus de formation et les opportunités de travailler, qui se renforcent mutuellement. La France est à la fois un lieu pour étudier et pour travailler, du fait de son organisation institutionnelle et de ses ressources.

Mme E :

*« Tout d'abord, j'ai pensé que j'allais rester à Paris 2 ans pour étudier l'électroacoustique et revenir au Japon pour continuer mon travail et étudier, mais maintenant (rires), j'ai beaucoup changé d'opinion, parce qu'à Paris il y a plus de solutions : beaucoup d'écoles et de professeurs m'ont donné des solutions auxquelles je ne pensais pas avant. Le conservatoire d'Aubervilliers, dans lequel je suis également auditrice, m'a demandé d'écrire de nouvelles pièces d'électroacoustique, cette année, pour un festival soutenu par la Mairie. »*

Mais cette « ouverture » française représente aussi une épreuve, aussi bien pendant les études qu'après, au début de l'installation. L'axe fermeture-ouverture est donc très structurant pour l'ensemble de notre échantillon.

## **Les épreuves d'acculturation :**

### **L'apprentissage d'une culture de l'argumentation**

Encore une fois, il peut s'agir d'un poncif, mais qui prend une importance spécifique pour la composition, activité d'expression.

Mme A :

*« On a tous le problème de la langue, et non seulement la langue, mais aussi de culture, ce n'est pas forcément notre culture de parler, tout de suite, comme ça, on a une tendance à être discrète (...) nous avons très peur de faire des fautes. (...) On ne nous dit pas quelque chose d'intéressant (la possibilité d'être joué par l'EIC). C'était un peu*



*normal, si on veut survivre. Il faut aller chercher l'information, mais les japonaises, on a tendance à attendre ; dans notre société, ce n'est pas forcément très poli d'aller chercher... »*

Mme C :

*« (...) quand je suis arrivée, vraiment je n'ai rien compris, j'ai eu des profs assez âgés, qui parlaient comme des dictionnaires (rires), mais justement, ce n'était pas une classe d'instrument, donc on ne pouvait pas me montrer, il fallait parler, et je me suis rendu compte que, même si j'avais raison, 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 trompe, si je parle bien, je peux me sauver (rires). Alors la première ou la deuxième année, j'ai passé plus de temps à apprendre le français que la musique. »*

## **L'intégration dans le milieu musical français :**

Alors que la période de formation offre un environnement favorable à la diffusion des œuvres, la période d'installation voit se fermer progressivement les opportunités d'être jouées, notamment par les grands ensembles spécialisés et d'avoir des commandes d'Etat. Une difficulté à s'intégrer dans le milieu des compositeurs, milieu masculin, un effet de système est souvent mentionné, avec plus ou moins de précautions oratoires.

Mme A :

*« Au début, c'est plus facile, parce que tu es jeune compositeur, élève de conservatoire, mais après c'est très difficile, sauf pour des occasions comme des festivals à thématique japonaise. »*

Mme B :

*« On a rencontré de bons musiciens, on a été joué, 2E2M, l'Itinéraire, mais il y a certaines portes que l'on ne peut pas franchir, être joué par de grands ensembles pour orchestre et avoir facilement des commandes d'Etat, parce qu'il y a, comment dire, un système, et c'est très difficile de s'intégrer. »*

Mme D :

*« Entrer dans le réseau de relations, dans un milieu, c'est plus difficile que pour les français ou les autres occidentaux. »*

*« Je pense honnêtement que ce n'est pas facile d'être une femme japonaise en France... c'est ce que j'ai ressenti. Je ne sais pas si c'est à cause du métier, mais parce que c'est un monde un peu masculin. »*

## **Une sociabilité spécifique et limitée :**

### **Une sociabilité non « communautaire » :**

Les compositrices ont toutes, sauf une exception pour la seule personne interviewée qui n'a pas souhaité apprendre le français, évité soigneusement de fréquenter des Japonaises, compositrices, musiciennes ou non musiciennes.

Mme C :

*« Au début, j'ai essayé de ne pas avoir trop de japonais autour de moi, pour apprendre la langue, parce qu'au conservatoire de Paris, il y avait beaucoup d'asiatiques, je pouvais être facilement tous les jours être avec quelqu'un et ne rien apprendre. »*

Mme E :

*« A ce moment là, je sentais qu'il fallait étudier le français le plus vite possible. »*

Sur un plan, cette fois, professionnel, les compositrices manifestent souvent leur attachement à la norme individualiste du compositeur solitaire, qui fréquente peu ses pairs, sauf exception significative des Centres de recherche musicale.

Mme A :

*« C'est quoi vos relations avec les compositeurs en France ?*

*En fait, je ne les fréquente pas du tout, et quand il y a une commande, je suis étonnée. Je n'aime pas trop être dans un groupe, et dans un festival, je ne suis pas non plus très liée à un ensemble et je ne cherche pas non plus. »*

Mme G :

*« Un compositeur Japonais écrit de la musique tout seul, donc à Paris aussi, elle ne veut pas trouver d'autres musiciens. Au Japon, on ne cherche pas à communiquer avec d'autres compositeurs parce qu'il y a une concurrence. »*

Mme E :

*« Parfois je vais au GRM pour assister aux ateliers d'histoire et théorie de la musique électroacoustique, là j'ai rencontré beaucoup de compositeurs intéressants. »*

En revanche, une fois installée, les amitiés sont davantage nouées avec des interprètes, comme c'est le cas en général également pour les compositeurs français.

Mme B :

*« Vous avez beaucoup de relations avec des compositeurs ?*

*Plutôt avec des interprètes. »*

## **Posture 1 :**

Elle correspond aux compositrices nées dans les années 60-70, soit les plus âgées de notre population. On a bien déjà un effet de génération.

## **La culture universelle et l'Europe patrimoniale :**

La référence territoriale est celle de la « Vieille Europe », terre d'un héritage, de références et de valeurs communes, dont la culture, au sens de la littérature et des arts, permettent de saisir les fondements de la place de l'individu dans la société, de donner des outils pour regarder l'autre et intégrer ce regard dans le processus compositionnel. Cette relation à la culture est mise en relation avec le rôle particulièrement important de l'analyse dans la formation et ses conséquences dans la composition.

Mme A :

*« Je n'envisageais pas du tout d'aller aux USA, parce que la musique d'aujourd'hui, c'est quand même lié à la musique classique, donc on a tendance à aller en Europe. La musique d'aujourd'hui, qu'on appelle contemporaine, je considère que c'est dans le prolongement de cette histoire de la musique. »*

*« J'ai commencé par la classe de composition, c'est quelques années plus tard que je suis allée en classe d'analyse, dans laquelle on a étudié ce passé, et j'ai commencé à écouter la musique classique d'une manière différente. Par exemple, Beethoven, ce n'est pas un compositeur qui m'intéresse vraiment, mais ce qui m'intéresse depuis, c'est comment il a créé de la surprise dans sa musique. La trahison de l'attente, avec quelque chose de très simple, répéter les mêmes phrases 50 fois, en fortissimo, c'est vraiment quelque chose d'aujourd'hui aussi. Cela m'a permis de voir les liens entre la musique classique et la musique d'aujourd'hui. »*

Mme B :

*« Je m'intéresse aux arts contemporains, et même anciens, classiques, depuis l'enfance. Quand j'étais étudiante, je visitais beaucoup de musée, le Bauhaus, Klee, Kandinsky, cette tendance. »*

*« Vous aviez déjà une idée de la France, une connaissance ?*

*Oui, mes parents ont étudié la littérature française à l'université. Ma mère a écrit un mémoire sur Stendhal, mon père, sur Sartre. »*

## **Un « je » qui se définit par rapport au « nous »**

L'histoire personnelle de nos enquêtées se conçoit comme enchâssée dans une histoire collective, un équilibre est constamment recherché entre singularité et représentativité : je suis moi et je suis une femme compositrice de musique contemporaine japonaise de ma génération étudiant et vivant en France.

Mme B :

*« Vous avez dit : je ne suis pas représentative des compositeurs japonais. Que vouliez-vous dire ?*

*Personne n'est représentatif de personne. »*

## **Une conscience critique**

L'effort de réflexivité dont témoignent les compositrices ne doit pas seulement à l'effet d'âge, en ce qu'il porte moins sur la construction du moi qui évolue, que sur la volonté de saisir les implications sociales, politiques et esthétiques des contextes historiques, afin d'y insérer l'environnement musical dans la globalité. Elles se montrent cohérentes avec leurs finalités compositionnelles.

Elles se présentent selon leur appartenance à un groupe : femme japonaise d'une certaine génération, héritière du Féminisme et de la « vague française de l'après-guerre » (comme nous l'avons évoqué en introduction). Leur analyse va jusqu'à établir des constats nuancés et contre-intuitifs sur la situation des compositrices au Japon et en Europe. Les parents laissent plus facilement partir les filles et faire de la musique car il y a moins d'enjeux sur le plan de la condition sociale.

Mme A :

*« Ça expliquerait pourquoi il y a beaucoup d'élèves compositrices asiatiques au conservatoire de Paris, parce que d'une certaine manière, au Japon, on laisse faire les filles ? Oui, la musique, ça ne fait pas gagner la vie, mais allez-y. C'est le contraire en France, en étant fille, c'est difficile. »*

Ce souci critique du collectif se traduit par la conception particulière qu'elles ont du métier de compositeur. Il a un rôle social. De fait, l'évolution individualiste de la société et de la musique est explicitement déplorée.

Mme A :

*« La musique est devenue trop individuelle, or la musique a toujours été collective. Elle n'a jamais été écoutée tout seul comme aujourd'hui, où on écoute ce qu'on veut, quand on veut, de manière très privée. Ça n'a jamais été comme ça, ça a été très social. »*

Etablir des liens avec le monde donne à ce métier sa légitimité sociale. Il s'agit de penser et de donner à penser le monde de l'Autre, au moment privilégié d'écoute commune que constitue le concert, notamment, en reprenant des thèmes universels, comme la violence. Ce souci, on le verra, est étroitement corrélée à la distance prise avec l'utilisation de références à la tradition musicale japonaise.

Mme A :

*« Je pensais déjà à créer le lien entre ma musique et les autres. Pour moi la composition est vraiment un outil pour créer ce lien et pour faire réfléchir, comprendre le monde, voir le monde. »*

*« Je pense que compositrice, enfin compositeur, c'est, à travers la musique, créer le lien entre toi-même et la société. Lorsqu'on est étudiant au conservatoire, c'est toujours la relation entre la musique et toi-même, mais en fait, ce n'est pas ça le travail de compositeur, et ce n'est pas que musical, mais c'est comment on peut lier, à travers ce métier, toi-même et la société.*

*« Je pense qu'aujourd'hui, la fonction de salle de concert, c'est que le public va consacrer une ou deux heures au monde des autres, le moment du concert ou du théâtre, c'est déjà ça : la musique peut aider pour faire réfléchir à ce genre de choses. »*

## **L'universalité :**

Le « je » du compositeur est inséré dans un « nous » qui correspond à la société comme entité universelle, la société des Hommes, dans ses dimensions collectives, historiques et politiques, selon une conception proche de l'individualisme abstrait propre à la 1<sup>e</sup> modernité (des lumières jusqu'au tournant du 21<sup>e</sup> siècle), propre à un être universel, émancipé par la raison critique.

Dès lors, le rôle social est de faire passer un message universel par la musique. Les compositrices mobilisent dans leurs œuvres des institutions collectives (science, raison, art) qu'elles articulent à des principes universels et abstraits : paix, démocratie et leur inverse comme la violence. Cette ambition universaliste de leur musique explique en grande partie leur méfiance envers l'usage d'éléments empruntés à la tradition japonaise dans leur musique et leur volonté d'assimiler les paradigmes musicaux occidentaux

Mme A :

*« J'ai commencé à lire beaucoup de bouquins français, de Deleuze, Lévi-Strauss, pendant mes études, pour expliquer mes pensées, donc il y a finalement dans mes pièces beaucoup d'inspiration qui viennent en dehors de la musique. Je voulais vraiment acquérir des connaissances, comme avec le cinéma, des livres japonais de science, parce cela me montre quelles courroies universelles il y a entre la musique et d'autres mondes. »*

Un principe générateur et unificateur de la vie et de l'œuvre est visé, la cohérence est recherchée. La vie quotidienne doit être transfigurée par le propos musical, selon un processus de montée en généralité,

clairement exprimée par les compositrices : non la violence ou la mort, contingentes, mais leur esprit abstrait et universel.

Mme A :

*« Par exemple, comment la violence fonctionne, avec ma pièce créée il y a 6 mois à NY, à l'occasion de la 70<sup>e</sup> année de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, notamment entre le Japon et les USA... Ce genre de violence ce n'est pas que pendant la guerre, c'est dans le quotidien. J'ai voulu évoquer comment la violence existe toujours. C'est une analogie de participation à cette violence. »*

Mme B :

*« Vous vous définissez, en tant que compositrice, par une 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 ? Qu'est-ce que vous reconnaissez, quand vous dites, ça c'est moi ?*

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

*« C'est quelque chose de banal car j'ai eu cette idée en 2011, quand mon père est décédé, et plus encore l'année dernière, quand ma mère est décédée. Ces derniers temps je pensais beaucoup à la vie, à la mort, au cycle. J'ai écrit *Élévation* de Baudelaire, quand je le lisais, je pensais toujours à la mort, à l'esprit de mort. »*

L'universalité est également liée à la durée, elle est patrimoine.

Mme B :

*« Si j'écris une pièce et que je la mets dans le tiroir, c'est triste. Tous les compositeurs ne sont pas d'accord, mais je pense : « cette pièce doit vivre »*

*Longtemps ? Oui.*

*Tous les compositeurs ne sont pas d'accord avec cette idée ?*

*Pour une compositrice, dont j'ai lu une interview, c'est comment l'œuvre va être reçue par les publics actuels qui est très important.*

*Pourquoi ça ne vous convient pas cette idée là ?*

*Je voudrais qu'elle ait une valeur universelle. J'aimerais bien aboutir. »*

L'universalité est forme, abstraction. Les compositrices sont attachées à la forme, pour son pouvoir d'objectivité, promesse d'unanimité et de durée.

Mme A :

*« C'est finalement avec la forme, anticipée de manière logique, que la musique passe plus facilement ou plus fortement. Et c'est plus fort que l'émotion, car l'émotion, c'est très personnel. Alors que la forme, c'est au delà d'aimer et de ne pas aimer. Il faut accepter. Donc c'est quelque chose de plus fort dans la musique, ce qui explique pourquoi la musique de Bach reste et est acceptée par beaucoup de monde, de cultures différentes. »*

*« Quand j'enseigne au Japon, les gens ont beaucoup de bon sens, mais ils ne savent pas le mettre dans une forme. C'est exactement ce que j'essaye de trouver dans mes compositions. »*

## **La découverte du « moi »**

Le « moi » compositionnel, peu invoqué par les compositrices de ce type, apparaît comme une découverte, une apparition, à un moment crucial, selon un processus de narration rétrospective isolé, et non comme l'objet d'une quête permanente, encore moins d'une revendication, à l'inverse des deux autres types.

Mme B :

*« Quand j'ai fini le conservatoire de Paris, j'ai eu une commande de l'ensemble l'Itinéraire, en l'écrivant, je sens que « c'est moi qui sors », sans être prétentieuse. Quand j'étais en train d'écrire, je sens qu'il y a quelque chose qui « aborde ». Avant je me demandais : qu'est-ce que je peux continuer après cette page, comme si je devais presser sur un tube de dentifrice (rires), mais quand j'ai écrit cette pièce, j'ai vraiment eu la sensation que ça sortait de moi. »*

## **La tradition musicale japonaise : une problématique**

Les compositrices font une analyse socio-historique et générationnelle précise de la pertinence de cette démarche de syncrétisme orient-occident. Rien n'est rapporté à leur seul point de vue individuel, elles se situent dans la succession des générations.

Les deux directions de l'influence (japonaise versus occidentale) pour lesquelles le compositeur japonais a eu à se justifier sont établies et croisées.

Analyse fine des processus de rétroaction interculturelle paradoxaux, sur le mode, encore, de la découverte et non de la quête.

Quête d'une attitude authentique et d'une essence de la musique japonaise, qui implique distance, questionnement, dépouillement.

La conception universaliste de ces compositrices rend délicat le fait de relier la musique à un peuple. Aussi entretiennent-elles un rapport complexe avec l'usage de la tradition musicale japonaise dans leur musique, facteur de dualité, de « japonisme ». Leur analyse les conduit également à refuser les étiquetages orientalistes en provenance de l'Occident. De fait, cet usage est associé à la facilité, au marketing, à la mode de l'exotisme. Les compositrices témoignent d'une éthique du désintéressement pour que l'art accomplisse sa fonction critique.

Cette question fait l'objet d'une réflexion et d'un travail important. La tradition n'est ni une revendication, ni une ressource à disposition, mais d'un héritage gênant de la génération de Takemitsu, éventuellement pertinent en son temps, aujourd'hui dépassé.

Mme A :

*« On a tendance à se perdre dans l'exotisme (...) C'est parce que notre musique n'est pas fortement liée à la commercialisation, qu'elle peut avoir une fonction critique, sinon, il faut faire des compromis pour plaire. »*

*« C'est un peu comme du sucre, l'exotisme, ça peut cacher les choses essentielles. On n'a pas envie de se vendre plus facilement. »*

*« Le fait de mélanger de la musique occidentale et de la musique traditionnelle, ça a déjà été fait par Takemitsu, même Hosokawa. Je pense que ma génération, et un peu après nous avons tous cherché à éviter cela. »*

*« Il y a quand même des compositeurs qui l'ont fait stratégiquement, car c'est plus facile à passer. « 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. C'est pour ça que pour les gens nés après Meiji, la musique occidentale est beaucoup plus proche que la musique traditionnelle. 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. »*

*« Dans ma génération, il y a beaucoup de compositeurs, et ils ont tous à justifier qu'ils peuvent arriver à faire de la musique sans utiliser des éléments exotiques. Et on n'a pas besoin de justifier non plus, pourquoi en tant que japonais, il faut faire de la musique occidentale. Maintenant ce n'est plus le cas, mais dans les années 90, on me l'a souvent demandé. »*

Mme B :

*« C'est très délicat. Il y a des musiques contemporaines où on applique juste la mélodie japonaise, un peu d'ambiance, ça, vraiment je déteste, parce que c'est un peu comme au restaurant exotique, c'est trop facile, je ne peux pas supporter. »*

*« Pierre-Yves Artaud me l'a demandé, pour son orchestre, l'orchestre de flûte français, (...) il m'a demandé d'écrire une sorte de concerto, pour Shakuhachi. A ce moment là, j'ai découvert mon pays. Qu'est-ce que je voulais faire avec ça ? Je me suis posé beaucoup de questions pour que ça soit, justement, authentique. Qu'est-ce que c'est la musique japonaise ? »*

## **Conclusion :**

J'ai donné le nom de trajectoire au déplacement culturel et géographique effectué par ce premier type de compositrice, en ce que qu'il est canalisé par un souci du collectif universel et abstrait, ancré dans une pensée socio-historique critique sur laquelle elles établissent leur conception du métier de compositeur, en cohérence avec l'enseignement.

## **Posture 2**

Avec ce groupe de compositrices, on part de l'individuel, comme point de vue, pour aller vers le collectif. Ce « nous » n'est plus le même, il est à la fois plus concret et plus incertain de lui-même, traversé de multiples tensions, d'où l'éclatement et la dissolution du « nous », en tout cas de sa prise en compte dans les réponses apportées.

La construction identitaire se pense plus comme un travail d'élaboration (sur la base de choix d'opportunités) qu'une analyse socio-historique d'un héritage collectif.

### **Le « nous » par rapport au « je » :**

Cette focalisation sur le moi par rapport à un nous favorise, contrairement à la posture précédente, le recours à la biographie personnelle.

Les narrations prennent la forme d'une quête identitaire qui s'origine dans le temps de l'enfance, originelle (racines), et qui se nourrit de prélèvements dans le collectif, qu'il s'agisse d'opportunités, de trouvailles ou d'épreuves.

Le passé est ramené au présent, il ne s'agit pas d'un récit au passé et du passé comme avec les compositrices précédentes.

Il renvoie à l'évolution psychologique du moi, au cours d'une quête existentielle volontaire : il s'agit de « se trouver ». Tout le discours décline cette quête selon les étapes essentielles que sont les œuvres des compositrices, classées de manière progressive et linéaire.

La psychologisation du discours sur le moi est une caractéristique de cette génération et qui ira en s'amplifiant chez les compositrices en situation de formation. Il s'agit de se dévoiler pour se comprendre, d'ouvrir une boîte de Pandore sans fond, une idée en entraînant une autre jusqu'à des questions existentielles, ce dont l'évolution compositionnelle est le support.

### **Des parcours composites**

Des profils de carrière plus diversifiés parce que construit au gré des opportunités et des critères de goûts commencent à caractériser ce type de compositrice.

Des liens sont serrés entre analyse et composition, au nom d'une curiosité personnelle et non en plus de la continuité entre musique classique et contemporaine. Il s'agit moins d'une interrogation sur la pertinence respective d'apports disciplinaires que de la récapitulation d'un itinéraire de choix.

(Comment l'individualisation s'appuie sur les collectifs en les recomposant, ici le fonctionnement institutionnel, son système de formation...)

Des freins psychologiques de dévalorisation apparaissent dans le discours, entraînant une projection incertaine dans l'identité de compositeur que la compositrice a su dépasser grâce à des interventions extérieures supposées relever du hasard.

Mme D :

« Ça vous a apporté quoi la classe d'analyse, par rapport à la classe de composition ?

*C'était important d'approfondir mes connaissances sur la musique du passé.*

C'est quelque chose que vous êtes venue chercher en France, ou vous avez saisi l'occasion ?

*J'ai saisi l'occasion*

Ça a changé votre manière de composer ?

*Ça je ne sais pas. »*

Mme C :

*« Je n'aurais jamais pensé faire de la composition (rires), si je suis venue en France, ce n'était pas pour ça, je voulais être enseignante en écriture et analyse au Japon. Je voulais faire la musique, ça c'était sûr, mais je ne savais pas exactement quoi faire. Je voulais en fait savoir ce qui se passe dans la musique. C'est la même mélodie, mais si c'est arrangé différemment, ça ne sonne pas pareil, je voulais savoir ce qui se passe dedans... »*

*« Quand j'étais plus jeune, j'ai écouté la musique, et parfois cela m'a émue, j'ai aimé, et parfois, ça ne m'a pas plu. Mais je voulais savoir pourquoi il y a ces différences, et en faisant les études d'harmonie, de théorie, j'étais en train de comprendre, un tout petit peu : parce qu'il y avait cet accord ou cet enchaînement qui me plaisait, c'est pour ça que j'aimais cette œuvre. »*

*« Puis, je me suis rendu compte que les études d'écriture, c'était toujours le style de Mozart, Schubert, ce n'était jamais à moi. Je suis en train de faire des imitations, en apprenant le langage de chaque époque, c'est très nourrissant mais ça ne va pas rester comme ce que j'ai écrit. Ce n'est pas comme Ravel, Schoenberg, je fais quelque chose d'autre et je cherche ce qui est le plus proche de moi-même. Mais vraiment, pendant les études de composition que j'ai commencées en Suisse, je pensais constamment que je n'étais pas douée (rires)... »*

L'institution commence à subir une remise en question, fondée sur une conception de la relation au savoir moins vertical et central. Les apports de l'institution de formation concernent davantage les dimensions

annexes que le cœur des contenus de savoir transmis par les enseignants. On vient chercher un environnement, de la diversité. Le professeur est Son rôle idéal est d'éclairer « la » bonne voie que doit prendre chaque étudiant.

Mme D :

« Qu'est-ce que ça vous apporte, de plus, de différent, le fait d'enseigner ?

*Je pense qu'on peut apprendre, approfondir la musique ensemble, avec les élèves, échanger plutôt qu'enseigner, tout en étant l'ainée donc, il faut donner des choses, orienter... »*

« Vous vous faisiez quelle idée de la pédagogie, en France, cela a répondu à ce que vous attendiez, ou est-ce que vous avez été étonnée ?

*Ce qui était inattendu, c'est que la rencontre avec des camarades internationaux m'a apporté beaucoup de choses. L'environnement était vraiment idéal au conservatoire. Ma pièce a été jouée par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, j'ai pu travailler avec l'Ensemble Intercontemporain, etc.*

« En tant que compositeur, les professeurs du conservatoire de Paris étaient plus avancés que les professeurs japonais, c'était assez stimulant de voir leur attitude professionnelle, de voir qui ils sont, de les entendre parler leur manière de composer et de réfléchir à leur composition. C'est plus intéressant que les conseils.

*Après mes études, ma conclusion était qu'il n'y avait rien à apprendre avec les professeurs sur la composition. En parlant avec un compositeur, qui a été très fortement influencé par son prof, grand compositeur ici, j'ai appris qu'un professeur pouvait arriver à influencer d'une bonne manière ses élèves. Et ça, je pensais que ce n'était pas possible.*

Influencer d'une bonne manière ?

*C'est éclairer la bonne voie. »*

## Ce qui impulse l'activité de compositrice

Ces compositrices s'identifient, non pas au rôle strict 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, qui occupent des rôles sociaux plus stabilisés.

Mme C :

« Pour moi, ce n'est pas immédiat, par lien familiaux, d'être compositrice, je m'identifie, je me dis et je pense toujours que je suis une musicienne, je ne me présente pas comme une compositrice. Si on me demande ce que je suis en train de faire, et bien je dis que mon métier, c'est compositrice, enseignante, que je joue du piano. Pour moi, c'est comme un ensemble de chose, avec au centre, composer, qui est comme expliquer moi-même. Mais l'enseignement aussi, c'est quelque chose qui est dans le cercle, ce n'est pas juste pour gagner ma vie. Et jouer aussi, ça me fait plaisir et ça me permet de communiquer avec les gens, tout est un peu ensemble... »

Le rôle du compositeur, on vient de le voir, n'est plus autant tourné vers la collectivité, puisqu'il s'agit d'« expliquer moi-même ». Cette activité davantage tournée vers soi, alors que les compositrices ne sont plus depuis longtemps en situation de formation, n'a rien de solipsiste : elle correspond à une nouvelle manière d'être soi avec les autres, de découvrir son identité par différence avec les autres, comme cela a pu être évoqué en tant que « miroir déformant ».

Ce qui débouche sur une nécessité pragmatique, concrète, de communiquer :

Mme 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. »*

La question du rôle social du compositeur, ayant à transmettre un message universel, devient délicate pour ces compositrices.

Mme D :

« Qu'est-ce que vous pensez de la situation de la musique contemporaine, dans notre société ?

*C'est compliqué (réflexion). Parfois, il est important d'être enfermé, pour ne pas casser la volonté, la conviction...*

Enfermé ?

*Je compare avec le Butô, parce que c'est tombé dans l'oubli, et pourtant ça existe, de même que de très bons danseurs de Butô, mais ils ne veulent pas danser dans une grande salle parce que ça détruit quelque chose, il faut faire des compromis avec les spectateurs.*

*Qu'est-ce que c'est qu'être utile ? Il n'y a aucune chose inutile dans le monde. Mais faire connaître la valeur de la musique contemporaine, c'est compliqué. »*

Le détachement d'avec la référence collective affecte également la manière dont elles se situent en tant que femme. Loin d'adopter la perspective féministe de leurs aînées, leur situation de femme japonaise vivant en France est ramenée à la situation concrète, empiriquement éprouvée, parfois anecdotique, avant de s'ouvrir à un propos plus pour général. La pensée est plus pragmatique que critique et s'emploie à établir des constats empiriques, souvent très fins, non des causalités à questionner et à expliquer comme telles

Mme C :

*« En tant que femme, je vis mieux en France. En ayant un bébé, si j'avais été au Japon, j'aurais déjà quitté mon travail, il y a la pression des regards des autres ; ici, on ne m'a jamais demandé si je quittais mon poste au conservatoire parce que j'attends un bébé, tout le monde me demande quand je reviens et je trouve cela agréable, même si c'est un peu difficile... »*

*« Etre musicienne et compositrice au Japon, c'est comment ?*

*On pense que c'est un métier vraiment bizarre...*

*Et pour un homme ?*

*S'il gagne bien sa vie, ça va.*

*Si une femme est mariée et qu'elle reste compositrice, c'est ok, parce qu'on pense qu'elle le fait comme un loisir. »*

*« Mon prof, Jarrell, qui a eu pas mal d'élèves asiatiques, disait : on dit que les Japonais ne disent pas non, oui, c'est vrai, mais les Japonaises !! (rires) Les garçons sont un peu timides, mais les femmes, dès qu'on est installées, on commence à dire des choses (rires). Je pense que les filles s'adaptent plus vite à la situation et à l'environnement.*

*N'ont-elles pas peut-être plus d'intérêt à s'adapter ? Oui. »*

## **Le « moi » compositionnel à exprimer et partager**

Ouverture à la diversité, instabilité, contingence, puisant dans l'intériorité subjective, les références intériorisées et qui ont nourries la compositrice, qui sont prélevées, et qui relèvent du détail, vont être directement associées aux sens du métier de compositeur.

Ce qui donne du sens, ce qui impulse le fait de composer, c'est d'exprimer et de partager ces goûts personnels, sans la médiation d'un rôle social, peu pensé, ou encore associé à quelque chose d'utilitaire.

Il n'y a pas de souci de chercher des principes abstraits, transversaux, universels, mais concret, locaux et particuliers.

Mme C :

*« Pour vous quel est le rôle de la musique contemporaine ? Est-ce que ça a un lien avec la société ? Vous avez pensé à ces questions là ou pas ?*

*Un tout petit peu. »*

*« Votre esthétique, votre style, votre inspiration, vos préoccupations, reposent sur quoi ?*

*C'est assez divers. Ce que je veux surtout, c'est montrer ce que j'ai dans ma tête. J'entends quelque chose ou alors je pense quelque chose, je suis contente de savoir ça, lire ça, voir ça, et je veux partager avec les autres. (...) donc je passe par la musique, plutôt que de parler, ou d'écrire, qui est le moyen que je peux utiliser, pour partager ce que je suis (rires). »*

*« A chaque nouvelle pièce, je me demande ce dont j'ai besoin comme ingrédient pour réaliser une idée vague ou quelques sons que j'entends, de quel instrument j'ai besoin, de combien de notes j'ai besoin, d'harmonie, d'une mélodie, d'accords qui me plaisaient déjà avant et que je vais essayer de développer. Sinon, je peux partir de formes, de structures, ça dépend à chaque fois. J'ai fait une pièce pour orchestre, pour Alla brève, à Radio France, à ce moment là, j'étais intéressée par les systèmes de mémorisation. Par exemple moi-même, comme je suis compositrice, je suis plus attentive à certaines choses quand j'écoute pour la première fois une œuvre, donc je vais peut-être attraper plus de choses, je vais me rendre compte tout de suite que c'est une variation, etc. »*

J'insiste sur cette question d'un éventuel principe transversal, unificateur, qui demande un temps relativement long de réflexion, symptôme d'un travail réflexif auquel semble se prêter pour la première fois la compositrice.

Il s'agit, finalement, d'un souci assumé de tenir compte des capacités concrètes d'écoute des publics, dont la sienne, y compris dans l'enfance, en dehors de tout principe abstrait.



Mme C :

« Vous arriveriez à trouver ce qui caractérise vos centres d'intérêt, s'il y a quelque chose qui les relie, une préoccupation récurrente, ou cela change à chaque fois, avec le temps ?

*Il y a certaines choses qui restent, cette question de mémoire, c'est la 3<sup>e</sup> pièce que j'ai faite. Qu'est ce que je pourrais dire, je ne sais pas (rires). Peut-être que les choses sont liées, mais je ne vois pas la nécessité de parler de ma préoccupation, je n'y ai pas trop pensé.*

*Sinon je pourrais dire quand même, quand je compose n'importe quel morceau, c'est qu'il va toujours y avoir quelque chose pour attirer l'attention du public, pour qu'il ne s'ennuie pas. Je ne compose pas pour les spécialistes. L'organisation de la structure de la pièce, même si c'est atonal, même s'il n'y a pas de mélodie, d'harmonie, on voit qu'il y a une tension et une détente, on l'écoute.*

Un repère ?

*Voilà, un repère, pour suivre le fil. »*

Loin d'accepter un savoir prescrit et canalisé, une curiosité de tout est destinée à nourrir une identité de lien, élaborée par différence avec les autres, mais rendant plus délicate la question de la découverte d'un principe unitaire. Elle nécessite d'un travail de constitution du moi accru, une plongée réflexive dans les processus d'individuation compositionnelle, activité désormais tournée vers le développement de soi.

Mme D :

« *Qu'est-ce qui semble avoir changé votre manière de composer depuis que vous êtes en France ?*

*Le fait de connaître beaucoup de musiques, de travaux différents, de compositeurs, qui travaillent différemment.*

C'est le fait d'être en contact avec cette diversité ?

*Oui, et le fait de toujours chercher à connaître la musique de notre temps ; ça c'est riche. »*

« Vous seriez capable de dire quelle est la caractéristique de votre musique et comment ça s'est construit avec toutes ces découvertes ou pas du tout ?

*En fait, connaître les autres, c'est se connaître soi. Quand je trouve une différence avec les autres, une tendance compositionnelle, que moi je n'ai pas, à partir de là, je commence à voir ce que je veux faire. »*

« Qu'est-ce que vous mettez derrière le fait d'être compositeur ?

*En fait, composer, c'est un travail qui m'a construite, en ayant beaucoup de curiosité pour tout, pas seulement pour les sons. C'est très important dans ma vie. Cela me rend plus active, mentalement. »*

## **Une estime lointaine envers la culture savante européenne**

Ces compositrices n'expriment que peu d'affinités culturelles spécifiques avec la France. Elles en saluent les corpus les plus convenus. Il me faut insister pour avoir des références précises. Pour autant, ce rapport à la culture trouve ses racines dans des intérêts définis comme personnels et subjectifs, faisant écho aux expériences concrètes des compositrices. La culture devient proche, s'incorpore au vécu.

Une expérience culturelle définie comme la plus marquante est celle de la découverte du regard de la France sur l'art japonais :

Mme C :

« *Même avant de venir, depuis l'enfance, j'aimais les peintures de l'école française du 20<sup>e</sup>, Picasso, Lautrec. En littérature, je ne connais pas grand chose. »*

Mme D :

« *C'est vraiment très bien ici, en tant qu'environnement culturel, il y a beaucoup de concerts, des expos... En fait, c'est bizarre de la dire, mais j'ai découvert un grand artiste japonais, lors d'une exposition au Petit palais, sur le fantastique, avec des estampes japonaises (rires). »*

## **La quête de l'origine et le syncrétisme**

L'appartenance à une mémoire particulière, une origine n'est pas problématisée.

Elle commande la cristallisation de syncrétismes cherchant à combiner modernité vécue et traditions non pratiquées, opposant implicitement matérialisme occidental et spiritualisme oriental, les cultures étant, dans le discours, constamment comparées dans leur différence.

Les compositrices puisent alors directement des caractéristiques qu'elles attribuent au style japonais : intérêt pour le corps du son lui-même, forme non discursive, lenteur, silence, rudesse des modes d'attaque des instruments traditionnels, percussion-résonances, imitation de la nature, morphologie de la langue japonaise, philosophie zen, etc. et qui donnent lieu à des réappropriations internes.

Définir ce qu'on n'entend pas « musique traditionnelle japonaise » (« esprit », « tournure », « atmosphère », « souffle », « sensibilité », etc.) s'appuie sur plus de certitudes que leurs aînées<sup>6</sup>.

Mme C :

*« D'une manière, entre guillemets, exotique, ça veut dire quoi, pour vous, utiliser la tradition japonaise, comme certains compositeurs l'ont fait ? Est-ce que ça vous semble dépassé, avoir du sens ? »*

*La notion de temps est assez différente. On est habitué à la lenteur dans la plupart des musiques traditionnelles japonaises, sans pulsation.*

Dans votre musique il y a quelque chose de cet ordre ?

*« Ça ne sort pas forcément comme une intention, mais parfois, ça sort. Étrangement, quand je présente mes œuvres en France, on me dit : votre musique est très japonaise, et quand on joue mes pièces au Japon, on me dit : vous faites comme de la musique française (rires). »*

Qu'est-ce que vous pensez de ça ?

*(réflexion) Moi je pense que je suis au milieu. J'ai pris des choses à la musique française, européenne et japonaise.*

C'est une intention d'être au milieu ou ça s'est fait naturellement ?

*« Ça s'est fait naturellement. »*

*Je prends la moitié de chaque côté, ou plutôt, je n'élimine pas, je digère tout ce qui est entré en moi. »*

*« Par exemple l'œuvre que j'ai faite avec une danseuse japonaise, au sujet de Tanizaki, il y avait bien le côté japonais, parce que la danse, c'était comme le Bûto, avec des mouvements très lents, là, ça sort. »*

Il n'y a pas de refus radical, ni de critique radicale de fond. Il s'agit de trouver une idée personnelle pour être « au milieu », ne pas faire les choses de manière superficielle, et éviter le recours aux seuls instruments traditionnels. On voit que pour la posture 1, le refus était plus radical, sans s'interdire l'usage des instruments.

Mme D :

*« Qu'est-ce que vous pensez de la démarche d'un compositeur comme Takemitsu ? »*

*Je pense qu'à son époque et pour lui, c'était quelque chose de très important et de très bien. Comme c'était Takemitsu, on était prêt à écouter, et ça a permis de faire connaître la musique japonaise. Mais pour notre génération, les années 80, ça nous a légué une difficulté, parce que dès qu'on prend un instrument traditionnel, c'est comme copier Takemitsu, c'est très superficiel. Je n'ai pas encore trouvé d'idée pour mélanger, et pour moi, c'est très nourrissant de travailler sur un sujet comme Tanizaki, par exemple, mais pas avec les instruments traditionnels. »*

*« Vous arriveriez à mettre des mots sur les caractéristiques de vos compositions ? »*

*Après le conservatoire, j'ai redécouvert la musique traditionnelle japonaise, vous entendez peut-être quelque chose un peu cliché mais, ça, j'avais besoin de mieux le connaître.*

Pourquoi vous dites que ça fait un peu cliché ?

*Parce qu'on peut utiliser le fait de jouer sur des instruments traditionnels comme du marketing. Je n'aime pas du tout ça. Dans mes pièces, il y a toujours un caractère percussif, avec des accords colorés et secs, et des silences. J'ai commencé à travailler sur l'interaction entre le silence et le son à partir du prix de composition. J'ai pensé « pourquoi ça m'intéresse » ?*

Et vous avez compris après, d'où ça venait ?

*J'ai compris que ce n'était pas parce que j'écoutais la musique du Japon, mais que, quand même, on hérite un peu de culture... inconsciemment.*

*Je voulais écrire vraiment ma propre musique, et c'est pour ça que je pensais qu'il me fallait revoir mon background. Malgré tout, je n'ai pas trouvé tout de suite ce que je voulais faire. Je pense que j'aurais dû vraiment creuser cette idée, c'est là que j'ai vraiment commencé à voir ma musique, ce que je veux faire vraiment... »*

C'est l'individuel qui entre en tension avec le collectif qu'est la tradition, alors que pour les compositrices précédentes, la tradition était considérée comme un particularisme gênant. Mme D émet des doutes sur l'authenticité de sa musique dès lors qu'un élément extérieur, et cet élément extérieur, c'est la danse Butô qu'elle a pourtant cherché à s'approprier de manière concrète et sensible en la pratiquant plusieurs années.

---

<sup>6</sup> Cf. Jo Kondo, L'oreille orientale et la musique de l'Ouest :

*« Par une certaine sensibilité sans doute. Mais cette sensibilité est très difficile à définir. Peut-être est-ce la texture, la préférence accordée à certaines sonorités, un genre de rythme... ou une façon de traiter le temps dans la musique. Une certaine lenteur... »*

Mme D :

« Et comment ça vous est venu, cette volonté de trouver votre musique ?

*Ce ne sont pas les études, ce sont les expériences de vie, et pas seulement musicales. J'ai travaillé la danse Butô, pendant trois ans, maintenant je n'en fais plus, parce que j'ai voulu écrire une musique à partir d'un bon danseur de Butô. Pour écrire la musique sur sa danse, je pensais devoir l'apprendre, pour la comprendre. Mais après, j'ai douté : est-ce que c'était vraiment ma musique ? Donc j'ai arrêté la danse Butô. Mais le fait d'avoir travaillé sur mon corps, cela m'a apporté beaucoup de choses. C'est un travail important avec ma sensibilité. J'ai du plaisir à le faire.*

*« Et le travail sur le corps m'a donné l'idée d'une musique que j'ai envie d'écrire, composée d'éléments percussifs. C'est la connexion avec des matériaux différents, avec ma main, avec mon corps, évidemment les sons changent en fonction de la matière, des outils, avec quoi on joue, et on comment on joue ? »*

Suit une description qui entre directement dans les constituants notamment percussifs de la musique et les mots trouvent leur limite. Le sensible est indéfini, donc indicible.

La référence récurrente est l'expérience concrète. Les compositrices n'invoquent pas de principes généraux, mais des éléments concrets de l'expérience et de l'appropriation singulière.

Des marqueurs discursifs en sont nombreux : « mon projet, langage, j'ai voulu, ma musique, mon intérêt, etc. »

Sur le plan compositionnel, elles travaillent sur les effets perceptifs, sensoriels, à partir d'instruments-matériaux, en faisant l'économie de l'écriture traditionnelle.

Le retour à la tradition, exprimé en termes de « besoin », permet de se trouver, articulant paradoxalement démarche volontaire et base inconsciente.

Mme D :

*« Ce n'est pas tout à fait la musique traditionnelle japonaise, car la musique vient d'une culture, d'une pensée, de la religion, propre à une époque, propre à une partie de japonais, au Zen par exemple, avec la voix du théâtre Nô, qui vient de récits bouddhistes, aux arts martiaux de l'époque, je l'ai appris récemment, par exemple la technique du sabre.*

*Donc il y a quelque chose d'universel dans cette musique et dans cet art, mais coloré de manière japonaise, et c'est de ça qu'on hérite, naturellement. Je n'en ai pas conscience en fait, je n'ai plus qu'à travailler comme je pense, à faire de mon mieux. »*

## **Le retour à une sociabilité japonaise**

Elle est ressentie comme un besoin, une manière, au présent, de retrouver ses origines.

Mme C :

*« Maintenant cela me fait du bien de retrouver de temps en temps, pas forcément des compositrices, mais des musiciennes japonaises. »*

Mme D :

*« J'ai plus d'amis japonais maintenant car mentalement j'ai un peu changé, j'ai besoin de parole avec des japonais (rires).*

*A partir de quand vous avez senti ça ?*

*Après mes études, surtout après mes études.*

*Vous avez eu besoin de retrouver vos origines ?*

*Oui.*

*Et ce sont des musiciens ?*

*Il y a des deux, j'ai plus d'amis musiciens peut-être, des instrumentistes, pas forcément des compositeurs. »*

## **Conclusion :**

La variable de la nature de la relation avec la tradition musicale japonaise structure pour l'instant la typologie, en ce qu'elle oppose très clairement les deux générations de compositrices.

Le déplacement opéré par ces compositrices relève maintenant, non de la trajectoire mais de l'Itinéraire. Une plus grande diversité des situations et d'instabilité des références entraîne davantage d'incertitude. Elles construisent à l'aide de choix contingents un itinéraire parfois itinérant, ce qui les amène, davantage que les autres groupes de compositrices, à se référer à des repères biographiques.

### Posture 3 :

Les compositrices de ce troisième type, sont toutes en situation de formation au moment de l'enquête et nous permettent d'observer ce que signifie le fait d'être en formation alors qu'on a 18 ans, 33 ans et 41 ans. Ainsi trois générations différentes sont saisies à travers l'effet de situation présente puissant que signifie et entraîne le fait d'être à ce jour en formation. Ce type correspond à la fois à la situation des générations les plus jeunes de notre échantillon, comme à celles qui font face aux mêmes épreuves, étant actuellement en situation de reconversion professionnelle.

Elles ont des parcours moins homogènes que les deux autres groupes de compositrices du fait même de fortes différences entre les trois enquêtées elles mêmes (provenance sociale, parcours au Japon, projet de vie et projet professionnel, etc.) et en même temps atypique, ce qui justifie le fait de les réunir en un même type.

### La quête de singularité et l'éclectisme

La volonté de s'adapter de plus en plus au monde présent, dans sa contingence, de conjuguer le moi au présent de l'expérience, telle qu'elle advient, absorbe leurs énergies, et montre leur adaptabilité et leur authenticité, loin des codes préétablis. Il s'agit d'évoluer, de se faire constamment autre, et finalement de se forger une identité en mettant à distance les supports et l'idée même d'identité. Celle-ci se caractérise par un manque de cohérence entre plusieurs dimensions identitaires, par une incertitude sur soi, compensé encore par la propension à puiser dans un ensemble de ressources diversifiées, d'autant qu'elles n'ont ni hérité de la raison universelle, ni de la boussole des origines.

La propension à mélanger les genres, notamment en matière de musique, et à les traiter sur le même plan, caractérise ce type.

Les compositrices mobilisent un stock qu'elles ont aujourd'hui à disposition, et qui constituent autant de ressources face à telle ou telle situation, leur permettant de profiter des circonstances élastiques des contextes.

Il s'agit d'un éclectisme de goût, d'activité, de parcours. La quête expressive de soi intègre la vie en totalité, la vie quotidienne dans toutes ses dimensions, dans la musique.

L'éclectisme est vécu plus que choisi, il ne relève pas d'une posture, mais d'une expérience de vie dans laquelle tout est contingent et systématiquement ramené à des expériences concrètes qui ne se vivent pas sur le mode de la séparation mais de l'accumulation, de l'ajout, d'éléments hétérogènes (la musique baroque pour sa liberté, la musique spectrale pour le résultat sonore).

Il confirme la délégitimation de la culture savante, la distance qui est creusée avec les arts et la littérature, par ce type, et qui rend encore plus remarquable leur engagement envers la musique contemporaine. Cet éclectisme correspond à une dépoliarisation de la culture savante, devenue culture du quotidien, conformiste, à forte base d'identification. Quel rôle peut jouer la culture savante, alors que cette culture perd ses repères ? Les différences de légitimité entre les genres ne sont pas problématisées, la question du commercial notamment, qui fait vivre, même si sa recherche de faire autrement est sincère et forte, suffisamment pour venir en France et télétravailler, et risque de ne plus convenir aux attentes de sa clientèle.

Mme E :

*« C'était des musiques de films, d'animation, de jeux vidéo, pour la TV, etc. J'ai écrit notamment pour l'orgue, l'orchestre, dans des genres de musique classique, à visée commerciale. J'utilisais naturellement beaucoup d'ordinateurs, et je voulais acquérir de plus en plus de technique, de nouvelles possibilités avec ces matériaux, je voulais vraiment essayer d'écrire plus librement, rechercher des possibilités d'écrire autrement, donc je suis allée à l'université au Japon pour étudier de la MEA un an avant d'arriver à Paris, en 2011. Mais au Japon, mes clients me demandent des musiques de style classique, pop, jazz. »*

*« Cela a changé votre écriture de la musique que vous faites au Japon ?*

*Ah oui, oui, oui. Je suis beaucoup plus libre qu'avant... l'harmonie, la rythmique, 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, ils me demandent de continuer comme avant... alors je fais attention, parce qu'il faut quand même gagner de l'argent. »*

*« Vous avez l'impression de relever d'une école, de partager un style avec d'autres compositeur ou votre musique est totalement individuelle ?*

Ça dépend des œuvres, moi, comme j'ai beaucoup d'expérience de musique commerciale, je peux **changer** plus facilement de style que d'autres compositeurs.

Et vous savez de quel style à que style vous pouvez aller ?

*Dans notre musique contemporaine, il y a plusieurs styles aussi, la musique spectrale, l'harmonie naturelle qui va sortir le son, style étonnant dont le résultat est intéressant, et la musique sérielle, c'est un style un peu ancien maintenant, mais que beaucoup de compositeurs utilisent encore. Dans la musique électroacoustique, on peut utiliser ces deux styles, mais maintenant, ma priorité est musique électroacoustique avec du style baroque. C'est un peu bizarre, mais je voudrais des instruments baroques : viole de gambe, flûte à bec, clavecin... »*

*« Je mélange aussi beaucoup musique orchestrale et musique ancienne, plus libre que le classique et le romantique, donc je respecte ce style là, je respecte la ligne mélodique de Lulli, mais pour cette ligne là, je vais trouver une nouvelle possibilité, des effets d'instrument 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). »*

*« Au Japon, l'aspect commercial est très important. La musique contemporaine est un problème difficile, parce que peu de personnes aiment notre style, beaucoup de clients veulent encore le style classique, la tonalité. La musique commerciale veut du rock, du jazz, de la pop. Il est difficile de maintenir notre avis dans la société, donc parfois, il faut changer le style pour le travail. Mais petit à petit, beaucoup de monde comprend, avec la musique de séries américaines, plus libres que les films. J'écoute beaucoup de style différent, comme Hannibal, et le style est tout à fait celui de la musique contemporaine. »*

Mme G : (traduction dans le temps réel de l'entretien par son amie compositrice)

*« Elle veut rentrer au Japon, elle avait déjà décidé de rester seulement deux ans à Paris. Elle a laissé beaucoup de travail au Japon, et elle aime le Japon.*

*Elle va reprendre le même travail (dans l'immobilier), mais en plus, elle va elle va faire de petits travaux de musique, comme accompagnatrice, enseignante pour de jeunes enfants et des arrangements de musique pour l'édition japonaise.*

*Au Japon, elle va organiser ses concerts, être dans des associations de musique contemporaine, continuer à présenter quelques nouvelles œuvres. »*

*« Elle fréquente beaucoup de japonaises parce qu'elle fait du sport, du marathon, mais pas des musiciennes (rires). »*

Mme F : (traduction dans le temps réel de l'entretien par son amie compositrice)

*« Depuis qu'elle est à Paris, qu'est-ce qui l'inspire ?*

*L'architecture, le style haussmannien, l'histoire des bâtiments... parce qu'au Japon les murs tombent de temps en temps, à cause des tremblements de terre, tous les 10 ans... En musicien français ?*

*Debussy, maintenant.*

*Et dans les contemporains ?*

*(temps de réflexion) Messiaen*

*Elle n'a pas encore lu de littérature française, même traduite.*

*Et Japonaise ?*

*Une jeune femme écrivain, de romans, Kaori Kitamura. »*

La compositrice la plus jeune puise dans des références musicales également éclectiques, en dehors de toute prescription par des professeurs. Elle construit son goût de manière individuelle. L'entretien réactive ce travail de recherche, d'élaboration qu'elle restitue avec lenteur au terme d'une introspection.

Mme G :

*« Comment vous est venue l'idée de venir en France ?*

*Quand j'ai écouté en CD la musique de « Partiel » de Grisey, la musique de Murail.*

*C'est vous seule qui l'avez découverte ?*

*Oui, parce que j'étais en train de chercher de nouvelles idées de moi.*

*C'est-à-dire ?*

*Je n'ai pas encore trouvé ma manière.*

*J'aime beaucoup Philippe Hurel, son écriture a beaucoup de rythmiques différentes, avec une écriture qui ressemble à celle de Gérard Grisey même si elle est différente ? »*

*« J'ai beaucoup d'amis musiciens en France, parce que j'ai participé à beaucoup de stages.*

*Et ils vous ont dit d'aller au conservatoire de Paris ?*

*C'est moi qui ai décidé parce que je sais que je peux apprendre la musique jusqu'à un haut niveau, apprendre l'analyse encore plus en détail, encore. L'analyse c'est très important. Je voudrais apprendre la musique avec Frédéric Durieux.»*

*« Sur le plan artistique, à part la musique, qu'est-ce que vous avez découvert en France ?*

*Claude Monet, Van Gogh, les idées des tableaux impressionnistes me donne des idées de composition.*

*En littérature ?*

*Les livres, je n'aime pas trop lire (rires).*

*Pour apprendre le français, vous avez fait comment ?*

*Avec des livres de musique, des analyses, de Messiaen...*

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

L'avenir est conditionné par le présent immédiat, la situation, même si la compositrice est capable de planifier sa venue en France par de nombreux stages.

Mme G :

*« J'ai pensé rester en France pour toujours, mais depuis les attentats, je me demande.*

*Ce serait pour quelles raisons que vous resteriez ?*

*Pour l'ouverture à la musique contemporaine, aux tableaux contemporains, au fait que les Français aiment beaucoup mélanger de belles choses.*

*Et la condition de la femme au Japon, vous y avez pensé ou pas du tout ?*

*Malheureusement, je n'ai pas le temps d'y penser en ce moment, mais dans 5 ans, j'aurai plus de liberté, je pourrai réfléchir à ça... parce que je dois me concentrer sur la musique. »*

Le projet professionnel prend la forme d'un assemblage, on ajoute, par habitude, plaisir, besoin, sans chercher à articuler avec cohérence les diverses activités.

Mme E :

*« Je voudrais devenir professeur de composition, d'analyse, et aussi compositeur, faire des concerts, je voudrais aussi devenir pianiste.*

*Mais qu'est ce qui est le plus important dans tous ces métiers ?*

*Compositeur, pour l'expression...*

*Mais les autres ?*

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

Cette logique d'ajout est la même dans la composition et requalifie les liens que les compositrices entretiennent avec l'analyse.

Mme E :

*« Pour analyser, il faut savoir comment des auteurs ont composé. Il y a de nombreuses écritures, donc on doit respecter ces écritures, et nous, avec ça, on doit trouver de nouvelles choses, ajouter de nouvelles choses, c'est pour ça que c'est vraiment important, l'analyse. »*

Elles restituent ainsi toute sa signification étymologique au terme « concret », croître ensemble, qui les conduit à ajouter de manière contingente plutôt qu'articuler les ressources et opportunités qui leur sont offertes.

Mme E :

*« Au Japon aussi, il y a des possibilités, de très bons musiciens, on peut travailler beaucoup, mais le public de Paris est naturellement habitué à la musique contemporaine. Donc je ne peux pas présenter mes œuvres de musique contemporaine au Japon, parce que les clients pensent que c'est un peu bizarre (rires). Pour l'instant à Paris, personne ne m'a dit que ma musique était bizarre, donc ça me conforte à rester... Il me manque beaucoup de choses du Japon, mais j'aime beaucoup la vie, aussi, à Paris. »*

La question du rôle de la femme est liée à la situation :

Mme E :

*« Qu'est-ce qui vous plaît à Paris ?*

*Le Style, le féminisme, parce que, par exemple, à notre âge, à 30 ou 40 ans, il faut se marier (rires). Mais à Paris, personne ne m'a rien dit. Pour moi, c'est donc très facile de vivre à Paris. »*

Cet éclectisme au sein d'univers dissonants accroît leur sentiment d'être particulières au sein d'un métier particulier lui-même pour l'expressivité et la créativité qu'il requiert :

Mme G :

*« Donc compositeur, ce n'est pas un métier « normal » (rires) pour les japonais ?*

*Surtout moi, je suis très particulière (rires). Mais mes amis compositeurs et compositrices aussi, ce n'est pas comme les autres musiciens, c'est vraiment particulier, parce qu'ils ont beaucoup d'idées et d'expression. »*

## Souffrance et plaisir : objets de discours

### Une relation thérapeutique à la musique

Elles expriment en situation d'entretien le fait que la musique est à la fois un réceptacle de leur souffrance et un moyen d'y échapper, de l'oublier. La psychologisation de la présentation de l'individualité par la musique, est confirmé. La création peut être rapportée à un moment critique (dépression), a une fonction thérapeutique susceptible de changer la vie en totalité.

L'espace de parole qu'est la notice est l'occasion d'exprimer cette relation thérapeutique à la musique et à la composition. La notice est un prolongement expressif d'une souffrance, existentielle, évoquée par ces 3 compositrices

Mme F : (traduction dans le temps réel de l'entretien par son amie compositrice)

*« Elle veut parler du ressenti, pas de l'analyse. Par exemple, si c'est une œuvre vocale, elle veut expliquer qu'elle sent dans le texte du poème comme la vie idéale, parce qu'elle a eu quelques problèmes dans la vie. »*

Plus généralement, l'activité musicale et compositionnelle, parmi d'autres moyens (peinture, sport, etc.), est définie comme un « besoin » quotidien, vital, en dehors de toute finalité sociale.

Mme E :

*« Quelle est l'importance de ce métier dans votre vie ?*

*Dans ma vie, quand j'ai des difficultés, de 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). »*

La souffrance est une affaire individuelle, qui renvoie l'individu à la fois à sa singularité et à sa solitude.

Mme G :

*« Moi, j'ai plus de caractéristiques et c'est « entier ». Je ne sais pas du tout dire : je suis japonaise, moi, je suis particulière. Même mes amis français me disent, tu n'es plus japonaise (rires). Mais j'avais déjà des difficultés au Japon, j'étais dépressive. C'est pour ça que je suis venue en France, pour plus de liberté, pour pouvoir exprimer ce que je veux dire. »*

L'amour du Japon, à l'inverse, est ce qui motive le projet de retour d'une des trois compositrices, celle qui n'a pas appris le français. Son projet professionnel est ainsi conditionné par des raisons à la fois très personnelles et extramusicales. Malgré l'obstacle de la langue, ses réponses sont affirmées.

Mme F : (traduction dans le temps réel de l'entretien par son amie compositrice)

*« Et qu'est-ce qu'elle aime au Japon, dans la société ? (rires)*

*Elle préfère le Japon pour des raisons de langue d'abord, pour sa famille, parce qu'il y a 4 saisons très séparées, donc ce n'est pas la société...*

*Mais il y a des choses qui ne lui plaisent pas dans la société au Japon ?*

*Un étudiant qui a plus de 30 ans, c'est bizarre au Japon. Tout le monde va penser « qu'est-ce qu'elle a fait ? », mais en France, c'est normal. Et en plus, il y a plus de concerts qu'au Japon, et les musiciens sont plus respectés. Au Japon, il faut se marier très vite, pas en France.*

*Et ça ne lui fait pas peur de perdre ça ?*

*Elle veut se marier (rires) et avoir des enfants. »*

*Donc ce n'est pas gênant de retourner au Japon...*

*Oui (rires). »*

Ce qui rend d'autant plus remarquable sa démarche de venir approfondir la composition pendant plusieurs années en France, quitter un pays et un travail, faire attendre un projet de mariage et de maternité, pour diversifier ses activités professionnelles, parce que son métier de base, dans l'immobiliser, ne la satisfait pas totalement.

### La musique traditionnelle japonaise comme ressource

Cet éclectisme, puisant dans un choix libre de ressources, va modifier également leur rapport à la musique traditionnelle japonaise. Son usage n'est pas problématisé, il ne s'agit pas non plus de se tenir « au milieu », mais de passer d'un style à l'autre, selon une oscillation non dialectisée, en combinant, sur un mode parfois ludique, des univers.

Les compositrices, comme dans le type précédent, font directement référence à des éléments concrets, tels que le silence, le temps, et qui sont pointés comme porteurs de différences irréductibles.

Mme G :

*« J'adorait la musique occidentale quand j'étais enfant, donc j'aimerais ajouter beaucoup d'esprit occidental dans ma musique.*

*Mais comme je suis Japonaise (sourire), naturellement, je ne le pensais pas du tout, dans ma musique, il y a beaucoup de sons de la musique traditionnelle japonaise, comme la mélodie et la construction de l'harmonie. Les Français peuvent ajouter beaucoup d'harmonie, mais nous, notre écriture est comme monophonique... Une ligne et une harmonie très simple de 3 notes (geste). Par exemple, le Nô, c'est un théâtre japonais avec juste une ligne de mélodie et des variations et le koto, juste avec 2 ou 3 harmonies en plus. Ça c'est notre musique traditionnelle.*

*Vous vous en êtes rendue compte comment ?*

*En comparant avec des œuvres écrites par des musiciens français... »*

*« Mon professeur m'a donné beaucoup d'idées pour construire l'harmonie, en ajoutant des couleurs. Maintenant que j'ai compris comment le système s'est amélioré historiquement, je peux ajouter beaucoup plus d'harmonies qu'avant.*

*Qu'est-ce que vous faites de cet héritage maintenant que vous en êtes consciente ? Comment vous faites alors, pour maintenir les deux ?*

*Ce n'est pas facile, on peut dire j'ai agrandi mes possibilités de techniques (rires).*

*C'est successif ?*

*Oui, oui. Cela dépend de chaque œuvre. Maintenant, je peux ajouter le sens occidental comme je peux rester dans le style japonais, c'est vraiment libre. »*

Mme G :

*« Que vous enseignait Yoko Kubo ?*

*C'était vraiment culturel, elle m'a enseigné le Nô, le Gagaku.*

*Voyez pour la musique de Takemitsu, il y a beaucoup d'éléments de théâtre de Nô... Elle nous montrait la musique coréenne, la note de fonctionnement, la note de « pile », comme « pilier », en Français. Ça commence là, ça fluctue, c'est comme une ligne (mime)... »*

*« J'ai discuté une fois avec mon professeur de composition, Frédéric Durieux. Il s'est intéressé à ma pièce, parce que c'est un peu comme de la musique japonaise traditionnelle ; je mélange la musique contemporaine et la musique traditionnelle.*

*On considère que, par exemple, en France, le silence est silence. Nous, on considère que c'est un espace, à trois dimensions.*

*Ça vient de quelle musique au Japon, plus particulièrement ?*

*Du Gagaku. Donc, j'essaye de le mélanger, par exemple avec l'écriture de Ligeti, très serrée, métallique, j'essaye beaucoup de choses. »*

Un déplacement du rapport à la tradition continue à s'accomplir, d'héritage linéaire descendant dont il faut s'affranchir, à ressource à utiliser, en relation avec une pratique spirituelle transmise familialement.

Mme G :

*« Pourquoi vous voulez être compositrice ?*

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

*Vous développer dans votre vie tout entière ?*

*Mais tout, oui, la vie. Je voudrais exprimer le monde de Buddha, parce que je suis bouddhiste (Eihei-ji)*

*Vous voulez exprimer ce qui se passe dans la méditation ?*

*Voilà, c'est ça.*

*Le silence avec ses trois dimensions ?*

*Voilà, c'est ça. Je voudrais visualiser ma musique, avec des actions, de la danse contemporaine.*

*Pour retrouver les visualisations qu'on peut avoir dans la méditation ?*

*Oui*

*Et vous êtes bouddhiste par vos parents ?*

*Oui, depuis mes grands parents. »*

*« Comment vous procédez pour trouver votre manière de composer ?*



*En écoutant et analysant de la musique contemporaine, et le bouddhisme aussi parce que quand je médite, cela me donne toujours des idées.<sup>7</sup> »*

L'abandon total d'une posture critique est compensé par la relation qu'elles entretiennent avec la musique et la composition, qu'elles vivent comme une nécessité, en en dépit des épreuves et de l'incertitude liée notamment à leur situation actuelle de formation. Leur approche d'elle-même, en tant que compositrices, ressemble à leur définition de la vie quotidienne : Le ici de mon corps et le maintenant de mon présent.

Ce n'est plus le « nous » qui est fragile, mais le « moi », entité fluide, instable, traversée de multiples tensions. L'entretien souligne l'hybridation et l'inconsistance des rôles sociaux qu'elles occupent.

Leur situation entre en résonance avec la Seconde modernité japonaise, et son injonction à être soi-même sans en avoir les moyens, du fait de la crise économique.

Nous avons choisi de qualifier le déplacement culturel effectué par ce dernier groupe de compositrices comme un « parcours », étant donné le caractère à la fois éclectique et parcellisé de leur univers.

Nous voyons ainsi combien de nouvelles tendances, qui se doublent d'une multitude de conceptions et d'attitudes personnelles, caractérisent l'évolution de la population enquêtée, qui présente pourtant une grande homogénéité et spécificité.

## **Conclusion :**

Nous faisons l'hypothèse que la spécialisation de l'étude sur ce segment social homogène nous permet de contribuer à répondre, avec les outils du sociologue, aux questionnements soulevés par le colloque qui touchent à l'évolution des formes de construction de l'individualité et de l'identité, rendues particulièrement complexe par une situation de déplacement culturel et de grande spécificité de leur orientation professionnelle.

Plutôt que de nous risquer à qualifier directement ces trois types de compositrices, comme nous le faisons habituellement en sociologie, en « Universelles », « Syncrétiques » ou « Butineuses », et même s'il s'agit de typologies identitaires, nous avons choisi de qualifier leur déplacement depuis le Japon jusqu'en France en terme, respectivement de **trajectoire, d'itinéraire et de parcours.**

Elles n'ont qu'une vocation illustrative.

Selon les dictionnaires étymologiques consultés :

### **La trajectoire :**

Du latin savant « *traectoria* » qui signifie conduit, tube, « traverser » l'espace qui sépare deux lieux, « passer d'un bord à l'autre d'une rivière » correspond à la contrainte collective que fait peser la pensée universaliste sur le premier groupe de compositrices.

### **L'itinéraire :**

Du bas latin « *itinerarium* » qui signifie description de voyage, et « voyage », un chemin à suivre pour aller d'un lieu à un autre et qui comporte ses étapes, ses choix, ses éventuelles itinérances correspond à la quête identitaire soucieuse de ses origines propres au deuxième groupe de compositrices.

### **Le parcours :**

Du latin de basse époque : « *percursus* » qui signifie l'action de parcourir au sens de « courir à travers », au sens figuré de « passer en revue », « visiter dans toute son étendue » correspond au butinage éclectique, à la démarche d'inventaire, de notre troisième groupe de compositrices.

De fait, il s'agit également de typologies d'appropriation de la musique d'une autre culture et de réappropriation de la sienne propre. Aussi, pourrions-nous nous inspirer des travaux de Yayoi Uno Everett (2004) qui divise en trois grands types compositionnels, les façons de s'approprier la musique d'une autre culture, et que notre enquête semble valider empiriquement : transférence, syncrétisme, synthèse.

La deuxième variable structurante de notre typologie est bien celui du rapport à la tradition, corrélé aux générations, et qui distillent les questions d'influence, en situation « transmusicale » avec beaucoup de

---

<sup>7</sup> Cf. Jo Kondo : p. 377 : « *J'ai bien conscience d'incarner ces traditions et de subir leur influence ; surtout l'accent porté sur chaque son. Comme vous le savez, dans la philosophie zen, on considère que le monde est composé d'un grand nombre de petits mondes, de microcosmes. Si vous considérez chaque son comme un microcosme, vous le mettez en valeur.* »

finesse dans les positionnements de nos enquêtés, qui vivent des situations très ambivalentes : se faire connaître comme compositeurs de musiques occidentales dont ils sont plus ou moins les « porteurs légitimes », de musiques contemporaines japonaises utilisant une culture originelle dont ils sont également plus ou moins les « porteurs légitimes ». Comme nous l'avons évoqué, les compositrices japonaises ont pu faire évoluer la représentation de leur culture d'origine en intériorisant le regard porté sur elles par la France, en tant que lieu de formation.

Il s'agit ici de dégager des pistes permettant à une étude de longue haleine de cerner l'origine, l'étendue<sup>8</sup>, le sens, les modalités et les effets de ce phénomène, la consolidation des modèles pédagogiques et esthétiques franco-européens dans les institutions musicales japonaises ne constituant qu'un aspect partiel de ces effets. Ainsi, et pour conclure, sur une articulation entre sociologie générale et sociologie de la musique, nous pensons que l'entrée territoriale, spatiale, permet d'analyser d'une manière renouvelée les usages sociaux de la musique.

---

<sup>8</sup> Approche nécessitant d'obtenir des données de cadrage, des séries statistiques de flux d'étudiantes dans les institutions françaises qui les accueillent : École normale, Conservatoire de Boulogne, etc.

## Bibliographie

### Références du colloque :

DENUT, E., « Après les déchirements. Un panorama de la musique japonaise contemporaine », *Dissonance*, n° 86, Mai 2004, Zurich, Association Suisse des Musiciens.

GALLIANO, L., *Yōgaku, Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham, Scarecrow Press, 2002, 357 p.

HERD, J. A., *Change and continuity in contemporary Japanese music : a research for a national identity*, Ph. D. Thesis, Brown University, 1987.

LONG, S., « Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation », *Tempo*, n°228, avril 2004, Londres, Calum MacDonald éditeur, p. 14-22.

MORRIS-SUZUKI, T., « The Invention and Reinvention of "Japanese Culture" », *The*, N°228 (Avril 2004), p. 14-22.

REYNOLDS, R., *A jostled silence : contemporary musical thought in Japan*, manuscrit, Paris, IRCAM, 188 p., extraits publiés in *Perspectif of Music*, vol. 30, n° 1, 1992, p. 22-32, vol. 30, n° 2, 1992, p. 60-63, vol. 31, n° 2, 1993, p. 172-177.

TAMBA A. et IMAMICHI T. (éd.), *L'Esthétique contemporaine du Japon : Théorie et pratique à partir des années 1930*, Paris, CNRS, 1997.

TAMBA A., *Musiques traditionnelles du Japon*, Paris, Cité de la Musique/Actes sud, 1995, 2001 (nouvelle édition), 160 p.

WILKINSON, E., *Le Japon face à l'Occident*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, 388 p.

### Références sur le Japon :

AKAMATSU, P., *Meiji 1868. Révolution et contre-révolution au Japon*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, 383 p.

BENITEZ, J.-M. 1998. « L'oreille orientale et la musique de l'Ouest : Entretien de Joaquim M. Benitez avec Jō Kondō », *Études* 389, n° 4 (n° 3914; Octobre), p. 369-377.

CHARLES, D., « Jō Kondō, ou le passage de la ligne », *Revue d'esthétique*, n° 18, 1990, p. 225-231.

COLE, J., « An Introduction to Jō Kondō's Sen no ongaku Music of 1973 to 1980 », *Ex tempore* 13, 2006, n° 1 (Spring-Summer), p. 70-143.

EVERETT, Y. U. et LAU, F. (ed.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Wesleyan University Press, notamment :

▲ EVERETT, Y. U., « Inter-cultural Synthesis in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy ».

▲ HERD, J. A., « The Cultural Politics of Japan's Modern Music: Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years ».

Groupe Histoire des femmes, « Rencontre avec l'histoire des femmes et du féminisme : itinéraires de Japonaises francophiles », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 24 | 2006, mis en ligne le 18 septembre 2007, consulté le 28 mars 2015. URL : <http://clio.revues.org/4742>.

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

LEVY, C. (dir.), « Naissance d'une revue féministe au Japon : Seitō (1911-1916) », *Ebisu, Etudes japonaises*, Tokyo, Maison Franco-Japonaise éditeur, décembre 2012, n° 48, 224 p.

WADE, B. C., *Composing Japanese Musical Modernity*, [Chicago Studies in Ethnomusicology](#), The university of Chicago press books, 2013, 272 p.

YANG, M., « East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism », *Asian Music*, Vol. 38, No. 1 (Winter - Spring, 2007), p. 1-30, [University of Texas Press](#).

ZANCARINI-FOURNEL, M., « Christine LEVY (coord.), « Naissance d'une revue féministe au Japon : Seitō (1911-1916) », *Ebisu, Études japonaises*, n° 48, automne-hiver 2012 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 38 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 28 mars 2015. URL : <http://clio.revues.org/11790>

### Références disciplinaires et théoriques :

#### Anthropologie culturelle :

AUGE, M., *L'Anthropologue et le monde global*, Paris, Armand Colin, 2013.

« Culture et déplacement », *Qu'est-ce que la culture ?*, Yves Michaud (dir.), Paris, Odile Jacob - Université de tous les savoirs, vol. 6, 2006 (2001).

CUCHE, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, coll. « Grands Repères », 2010, 157 p.

WARNIER, J.-P., *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008.

### **Etudes post-coloniales :**

SAÏD, E., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [*Orientalism*, 1978], traduction de Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Le Seuil, 2003 (1980), 392 p.

### **Sociologie :**

Pour une synthèse des Sociologies de l'individu contemporain :

De SINGLY F. et MARTUCCELLI, D., *Les Sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », deuxième édition, 2012 (2009).

Sociologie française des professions :

DEMAZIERE, C. et GADEA, C., *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009.

CLAIR, I., *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2012, 125 p

### **Références méthodologiques :**

Pour une synthèse opératoire ou systématique de l'approche qualitative :

PAILLE, P. et MUCHIELLI, A., *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 3<sup>e</sup> éd. 2013.

MUCHIELLI, A. (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd. (1996).

L'enquête socio-anthropologique de terrain :

BEAUD, S. et WEBER, F., *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2<sup>e</sup> éd. 2003.

Cefaï, D., *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte/MAUSS, 2003.

OLIVIER de SARDAN, J.-P., *La Rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Academia-Buyant, 2008.

L'analyse phénoménologique des données d'entretien :

BALLEUX, A., « Le récit phénoménologique : étape marquante dans l'analyse des données », *Recherches qualitatives*, (en ligne), 2007, Hors série, n°3, p. 396-423.

TENGELYI, L., « Introduction à la phénoménologie : le sens de l'expérience et son expression langagière », *Phénice*, 2006, n°1-3.

L'analyse thématique des données d'entretien :

BLANCHET A. et GOTMAN, A., *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris, Nathan Université, (1<sup>e</sup> édition 1992).

L'analyse biographique des données d'entretien :

DEMAZIERE, D. et DUBAR, C., *Analyser les entretiens biographiques*, Paris, Nathan, 1997.

FILLOUX, J.-C., *Analyse d'un récit de vie*, Paris, PUF, 2005, 184 p.

Analyse par catégories conceptualisantes des données d'entretien :

GLAZER, B. et STRAUSS, A., *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin, 2010.